UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM

COMUNICAÇÃO E CULTURAS CONTEMPORÂNEAS

KYLDES BATISTA VICENTE

OS EPISÓDIOS DA VIDA ROMÂNTICA: MARIA ADELAIDE AMARAL E EÇA DE QUEIRÓS NA MINISSÉRIE "OS MAIAS"

Salvador

2012

Kyldes Batista Vicente

Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie "Os Maias"

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza

Salvador

2012

Vicente, Kyldes Batista

V632e Os episódios da vida romântica: maria adelaide amaral e eça de queirós na minissérie “os maias”. / Kyldes Batista Vicente, Salvador, 2012

287 f.

Orientador: Profª Drª Maria Carmem Jacob de Souza

Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Salvador, BR-BA, 2012.

1. Literatura - Ficção. 2. Análise – Adaptação audiovisual. 3. Televisão - Minissérie. 4. Eça de Queirós. 5. Maria Adelaide Amaral. 6. Luiz Fernando Carvalho. I. Título II. Comunicação. III. Cultura Contemporânea.

CDU: 316.774: 82-31

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária – Maria Madalena de Camargo – CRB8/298

Kyldes Batista Vicente

OS EPISÓDIOS DA VIDA ROMÂNTICA: MARIA ADELAIDE AMARAL E EÇA DE QUEIRÓS NA MINISSÉRIE "OS MAIAS"

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Maria Carmem Jacob de Souza - Orientadora - _____
Doutora em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.
Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Carlos Antonio Alves dos Reis - _____
Doutor em Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal.
Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal.

Maria Cristina Palma Mungioli - _____
Doutora em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, Brasil.
Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil.

Mirella Márcia Longo Vieira Lima - _____
Doutora em Letras, Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, USP, Brasil.
Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Guilherme Maia - _____
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia, UFBA, Salvador, Brasil.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Salvador, agosto de 2012.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
COMUNICAÇÃO E CULTURAS CONTEMPORÂNEAS

ATOS DE EXAME COMPREENSIVO DE DEFESA DE TESE

DOUTORANDA: KYLDES BATISTA VICENTE
TÍTULO DA TESE: **"Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie "Os Maias"**
DATA DA DEFESA: 06 de agosto de 2012.
EXAMINADORES:

Prof. Dr. Guilherme Maia (POSCOM/UFBA)
Prof. Dr. Carlos Antônio Alves dos Reis (PUC/RS)
Profª. Drª. Maria Cristina Palma Mungioli (ECA/USP)
Profª. Drª. Mirella Longo Vieira (ILUFBA)
Profª. Drª. Maria Carmem Jacob de Souza (Orientadora)

PARECER COMPREENSIVO

Depois de avaliarmos criteriosamente a tese intitulada **"Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie "Os Maias""**, depositada no Curso de Doutorado deste Programa de Pós-Graduação, e a nós submetida para exame, e depois de realizados os ritos acadêmicos da defesa da tese, em que a doutoranda apresentou sua pesquisa e respondeu às nossas observações críticas, nós, os examinadores, decidimos, em sessão privada, que a doutoranda deve ser considerada Aprovada no Exame Compreensivo de Tese, a que se submeteu em conformidade com os regulamentos deste Programa.

Salvador, 06 de agosto de 2012

FACOM – FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
Rua Barão de Geremoabo, s/nº – Campus de Ondina
CEP.: 40.170-290
Tel: (71) 3283.6192/93 e-mail: pos-com@ufba.br
Página: www.poscom.ufba.br

A

Enedina Pereira Batista (*in memorian*), minha mãe, por nos ter ensinado a acreditar nos sonhos e porque desejava muito ver esta tese pronta!

João Batista Vicente (*in memorian*), meu pai, para quem eu sempre fui “a baiana”.

AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Carmem Jacob de Souza, por sua orientação, por sua amizade, pela parceria, pela confiança e, sobretudo, por sua generosidade intelectual. Saliento, agradecida, a riqueza das suas sugestões, o rigor nas revisões e ainda a disponibilidade e compreensão que sempre demonstrou.

A minha gratidão vai igualmente ao professor Wilson Gomes, por seu profissionalismo, atenção e amizade.

Aos professores Mirella Márcia Longo Vieira de Lima, pesquisadora da área de literatura comparada, e Guilherme Maia, pesquisador do audiovisual (e um Maia!), pela leitura atenta e direcionamento ao meu trabalho na qualificação.

À Maria Adelaide Amaral, pela simpatia e delicadeza em disponibilizar os roteiros para a análise; e ao professor Carlos Reis pela gentileza em apresentar-me a ela e também pela disponibilização de textos generosidade intelectual.

Ao amigo Eli Pereira da Silva, companheiro apaixonado pelas letras portuguesas, pela interlocução; e Neusa Bohnen, pela leitura cuidadosa.

Às amigas: Cristiane Jordão, Liliane Scarpin, Martha Holanda, Lula, Silvéria e Silvana, por estarem comigo nos momentos críticos; Darlene e Paula Karini, pelo companheirismo; Adriana Freitas, D. Ieda Ramos, Lícia Andrade, Nívea Palma e Luzia Ramos pela força da amizade.

Também sou grata à Dinda e ao Miranda, pelo incentivo; Rodrigues, Iraci e Tainara, pela compreensão e cuidados com a minha casa; Patrik, Alexandre, João Nunes e Rodrigo, pelo afeto; ao querido amigo Fábio D'Abadia, pelas primeiras conversas; e aos colegas da Unitins.

Agradeço especialmente aos meus irmãos, Keides e João Filho, pela compreensão, pela paciência, pela torcida, pelo incentivo e pelo amor em tantos momentos de angústia e de consternação. Agradecimento que também é devido a toda a minha família e aos meus amigos aqui não mencionados, mas lembrados em meu coração.

Aos camaradas do Grupo A-Tevê, pela leitura e contribuição nas reflexões, especialmente ao Rodrigo Lessa; e à Michele, pelo bom humor que sempre nos atendeu na secretaria do programa.

Por fim, agradeço à Unitins e à CAPES, pelo apoio para a realização do doutorado.

VICENTE, Kyldes Batista. Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie "Os Maias". 287 f. il. 2012. Tese (Doutorado). Universidade Federal Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2012.

RESUMO

Nesta pesquisa é examinada a hipótese de que quando os romances de Eça de Queirós **Os Maias**, **A Relíquia** e **A Capital** foram adaptados para a minissérie **Os Maias**, a roteirista autora e o diretor geral objetivaram maior aproximação possível ao estilo do autor português. Ao encontrar, na crítica à minissérie, uma tendência a considerá-la pouco próxima ao estilo de Eça de Queirós, este trabalho procurou questionar a posição dessa crítica, analisando o modo como foi possível à equipe de realizadores a criação de estratégias para a composição de programas de efeitos que aproximassem a minissérie ao texto queirosiano, sem deixar de imprimir suas marcas no produto realizado.

As bases conceituais que nortearam esta investigação estão fundamentadas na ideia da adaptação como tradução ou transposição entre sistemas semióticos, desenvolvida por Plaza; na ideia de dialogismo e intertextualidade em Bakhtin; e na teoria da adaptação proposta por Hutcheon. A teoria assinada por Bourdieu possibilita o entendimento e a análise do contexto de produção do campo literário e do televisivo para compreender como a perspectiva autoral de Maria Adelaide Amaral e de Luiz Fernando Carvalho colaborou em uma adaptação de Eça de Queirós para a televisão brasileira, caracterizada por uma perspectiva autoral dos adaptadores em que procuravam um resultado em que os traços do estilo de Eça pudessem ser reconhecidos.

Os resultados da pesquisa demonstram que a adaptação operada por Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho, autores da minissérie, apresentou aproximações com o estilo de Eça de Queirós no que se refere à condução da narrativa, ao modo como a história foi contada, ao cuidado com a música, à apresentação dos presságios e indícios. Neste caso, o objetivo dos adaptadores configurou-se em um grau elevado de aproximação, em que foram resguardados os traços do escritor português, atitude que colocou em risco a recepção da minissérie pelo público.

O objeto de análise desta tese foi constituído pelos 42 capítulos da minissérie **Os Maias**, exibida de terça a sexta-feira, pela Rede Globo de Televisão, de 09 de janeiro de 2001 a 23 de março de 2001, às 23h. A articulação entre a matriz metodológica que orienta os trabalhos do Laboratório de Análise Fílmica – a Poética do Filme e as proposições advindas da análise que examina as instâncias de produção, fruição e consumo de teleficção – orientada por Bourdieu – fomentaram a análise que observou os efeitos sensoriais, sentimentais e cognitivos que a obra pode produzir sobre o apreciador, nesse caso, a minissérie fruto da adaptação de romances para a televisão brasileira.

Palavras-chave: Televisão. Literatura. Minissérie. Adaptação.

VICENTE, Kyldes Batista. Episodes of a romantic existence: Maria Adelaide Amaral and Eça de Queirós in the miniseries “Os Maias”. 287 p. il. 2012. Thesis (Doctorate). Federal University of Bahia, Media School, Salvador, 2012.

ABSTRACT

This study investigates the hypothesis stating that when the novels **Os Maias**, **A Relíquia** and **A Capital**, written by Eça de Queirós, were adapted to a miniseries called **Os Maias**, the scriptwriter and the director aimed to get as closer as possible to the style of this Portuguese author. As we found out, in the miniseries reviews, a trend to consider it little close to Eça de Queirós style, this work question the position of these critics by analyzing how it was possible for the team involved with the production of the miniseries to create strategies to set effects that brought the miniseries closer to the text written by Eça de Queirós, while leaving the production own marks.

Conceptual basis that lead this research are stated in the idea of adaptation as a translation or a transposition between semiotic systems, developed by Plaza; the idea of dialogue and inter-text in Bakhtin; and the theory of adaptation proposed by Hutcheon. The theory signed by Bourdieu makes it possible to understand and analyze the production context in literary and television domains in order to understand how the authorship perspective from Maria Adelaide Amaral and Luis Fernando Carvalho side with an adaptation of Eça de Queiroz for the Brazilian television, featured by an authorship perspective in which they aim that the traits of Eça de Queiroz style should be recognized in the miniseries.

The results of this study show that the adaptation from Maria Adelaide Amaral and Luiz Fernando Carvalho, authors of the miniseries, presented proximity to Eça de Queirós style, regarding narrative characteristics, the way the story was told, care with the music, presentation of omen and clues. In that case, the aim of the authors figured in a high level, in which the traits of the Portuguese writter were kept, conduct that endangered the audience acceptance of the miniseries.

This work analyzed the 42 chapters of the miniseries **Os Maias**, which were broadcast from Tuesday to Friday, on Rede Globo de Televisão channel, from January 09th to March 23rd, 2001, at 11 PM. The link between methodological matrix that guides the studies performed at Laboratório de Análise Fílmica (Laboratory of Film Analysis) – Poética do Filme (Poetic of Films) and the propositions from the analysis which investigates television fiction shows production, enjoyment, and consumption venues – according to Bourdieu – indicates an analysis that observe sensory, sentimental and cognitive effects that the novel can provoke on the audience, building a better comprehension of elaborated audiovisual product, here, from the adaptation of a novel to Brazilian television.

Keywords: Television. Literature. Miniseries. Adaptation.

SUMÁRIO

Introdução ……. 11

Capítulo 1 – A Adaptação 27

1.1 Aspectos teóricos que orientam a análise de adaptações audiovisuais .. 27

1.1.1 Como é entendida a Tradução Intersemiótica 28

1.1.2 A Intertextualidade na Adaptação 37

1.1.3 A Transmediação e a Teleficção 41

1.2 Aspectos metodológicos que orientam a análise de adaptações audiovisuais ……... 46

Capítulo 2 – A Minissérie como Gênero 56

2.1 Gêneros literários 56

2.2 Minissérie 72

2.3 Modo Ficcional ou Modo Narrativo?..... 79

2.4 Ficção Seriada..... 83

2.5 As implicações da noção de gênero para a análise da minissérie 88

Capítulo 3 – O estilo e autoria em Eça de Queirós 92

3.1 O estilo de Eça de Queirós e a sua difusão 96

3.2 A Literatura e o Estilo de Eça de Queirós 98

3.3 Proximidade e Distanciamento: o estilo de Eça de Queirós 104

3.4 A recepção crítica do romance Os Maias 109

Capítulo 4 – Autoria e estilo na adaptação da minissérie 115

4.1 O lugar da adaptação de Os Maias na trajetória de consagração de Maria Adelaide Amaral 122

4.1.1 As Leituras de Formação 124

4.1.2 A Produção Teatral 126

4.1.3 A Produção Televisiva 126

4.1.4 A Relação com a Crítica 128

4.1.5 Sucesso e Reconhecimento 129

4.1.6 O Projeto "Os Maias" 134
4.1.7 Dramas Familiares e Afetivos 135
4.2 Luiz Fernando Carvalho e o conceito estético da adaptação 141

Capítulo 5 – A minissérie "Os Maias": aproximações e distanciamentos com a literatura de Eça de Queirós …… 156
5.1 Implantação da trama: o primeiro capítulo da minissérie 161
5.1.1 O primeiro capítulo da minissérie 162
5.2 As aproximações ……. 165
5.2.1 Os Indícios, os Presságios …… 171
5.2.2 A Música 179
5.3 Os distanciamentos …… 180
5.4 O desfecho da minissérie …… 193
5.4.1 O último capítulo: "Um efeito de conclusão, de absoluto remate" …. 194
5.5 O tempo e o espaço na minissérie e no romance 195
5.6 "Ainda o apanhamos": o desfecho da minissérie 204

Considerações Finais 208

Referências 214

Apêndices 232
Apêndice 1: O primeiro capítulo da minissérie 233
Apêndice 2: O último capítulo 252
Apêndice 3: Trama 258
Apêndice 4: Produção 263
Apêndice 5: As Personagens da minissérie 267

Anexo 281
Anexo 1: Quadro geral das referências musicais 282

Introdução

Para começar

A intenção de trabalhar com a minissérie **Os Maias** surgiu quando ela foi exibida em 2001. Naquela época, eu já morava e trabalhava em Palmas-TO, e ensinava literatura portuguesa no Ceulp/Ulbra. Os primeiros capítulos foram acompanhados por mim enquanto passava férias na casa de meus pais em Urutaí-GO e, já naquela época, decidi gravar todos os capítulos no videocassete, pois ainda não se falava em comercialização desses produtos pela emissora. Terminadas as férias, voltei a Palmas e minha mãe continuou gravando cada capítulo até que se completaram os 42.

O material ficou guardado. As quatro fitas contendo, cada uma, 6h de gravação, ficaram guardadas, assim como já estavam guardadas as fitas de **A Muralha**, **Dona Flor e seus dois maridos** (que se juntaram às minisséries exibidas posteriormente). Ainda não tinha claro o que iria estudar naquele material todo, já que onde fiz o Mestrado (UFG), naquela época, ainda não havia quem trabalhasse, no Programa de Letras e Linguística, com literatura e televisão ou literatura e cinema.

Quando comecei a pesquisar para a seleção do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, finalmente consegui elaborar uma ideia que pudesse tornar-se um projeto, utilizando aquele material exibido na televisão. O objetivo era trabalhar com um *corpus* que estivesse alinhado com as pesquisas desenvolvidas especialmente pelo Grupo A-Tevê, e que permitisse que eu não me afastasse de minha área de formação (Letras) e que também permitisse que eu desenvolvesse estudos segundo minha área de interesse no Mestrado: Literatura Portuguesa. Assim, cheguei ao projeto que agora se apresenta concluído: análise das aproximações ao estilo de Eça de Queirós pelos realizadores da minissérie, por Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho.

O processo de adaptação pelo qual os textos de Eça de Queirós passaram, até que foram transformados em roteiro da minissérie **Os Maias**, envolve algumas situações internas da emissora que merecem ser comentadas antes que possamos iniciar nossa análise. A

minissérie foi uma coprodução entre a Rede Globo[1] e a SIC (Sociedade de Informação e Comunicação - Portugal), que custou, segundo a emissora, R$11 milhões. Previa-se que a atração passaria simultaneamente em Portugal e no Brasil, mas, por motivos técnicos, a estreia em além-mar foi adiada. Logo depois, a minissérie foi apresentada, mais de uma vez, naquele país.

Este era um projeto que teve início em 1997, quando a Rede Globo convidou Glória Perez para assinar o roteiro, e Wolf Maya, a direção. A minissérie teria dezesseis capítulos, 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 trabalhar no *remake* de **Pecado Capital**, Glória Perez não pôde participar do projeto de **Os Maias**, circunstância que leva a emissora a escolher Maria Adelaide Amaral para elaborar o roteiro, e Daniel Filho para a direção, que posteriormente foi substituído por Luiz Fernando Carvalho.

Para colaborar com Maria Adelaide Amaral na elaboração do roteiro, foram convidados Vincent Villari e João Emanuel Carneiro. Após análise do romance, essa equipe decidiu construir a minissérie a partir da transmutação de três romances de Eça de Queirós: **Os Maias**, **A Relíquia** e **A Capital**. Isso foi necessário, segundo depoimento de Maria Adelaide Amaral (no DVD da minissérie) e em entrevistas, porque o romance **Os Maias** continha matéria para 24 capítulos e a minissérie deveria ter, no mínimo, 44 capítulos[2]. Nesse caso, a equipe buscou na obra de Eça de Queirós subsídios para ampliação dos capítulos. Foi matéria de exame e consulta pela equipe de roteiristas, além da obra ficcional, as correspondências, ensaios, artigos publicados em jornais, projetos de textos inéditos fornecidos por Carlos Reis e até fotografias do escritor. Assim é que os roteiristas chegaram à

---

[1] Exibida de 09 de janeiro de 2001 a 23 de março de 2001, às 23h, teve 42 capítulos de 40min cada. Em maio de 2004, a Globo Vídeo e a Som Livre lançam a minissérie em DVD, cujo formato foi adaptado pelo próprio diretor, Luiz Fernando Carvalho. Com 904min e formato *FullScreen*, os quatro DVDs trazem depoimentos dos atores (Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas, Selton Mello, Simone Spoladore e Osmar Prado), comentários da autora (Maria Adelaide Amaral) sobre a transposição dos romances para TV e a edição para o DVD, além da participação de Beatriz Berrini, professora titular de literaturas da PUC, que atuou como consultora do projeto. De acordo com o sítio <www.memoriaglobo.globo.com>, a versão exclusiva teve a tiragem esgotada no Dia das Mães de 2004.

[2] Durante a exibição da minissérie, o capítulo 28 (que iria ao ar em 23 de fevereiro de 2001, sexta-feira de Carnaval) não foi ao ar devido à transmissão do primeiro dia do Desfile das Escolas de Samba de São Paulo. O capítulo 33 (que iria ao ar em 7 de março de 2001, quarta-feira) não foi ao ar devido à transmissão do amistoso entre Brasil e México. Com isso, a minissérie que teria 44 capítulos, ficou com 42.

construção de cenas e diálogos que apresentassem o mesmo tom de Eça de Queirós, conforme pode ser observado no depoimento de Maria Adelaide:

> Se e eu e minha equipe cometemos algum pecado, foi ser extremamente reverentes com a obra de Eça. Nenhuma das alterações é relevante se comparada com a fidelidade com que seguimos a história e seu espírito, e todas se justificam do ponto de vista da dramaturgia. Eu cortei alguns personagens, ampliei a participação de outros e até incluí na trama figuras dos livros **A Relíquia** e **A Capital**, o que deixou muitos queirosianos de cabelo em pé. Entre os personagens que eliminei, por exemplo, está o Conde de Steinbroken, que tem uma função anedótica em **Os Maias**, mas não contribui em nada para a ação. Quanto ao núcleo de personagens que extrai de **A Relíquia**, estou com a consciência tranquila. Ele faz muito sucesso, diverte as pessoas. Os queirosianos me diziam: por que introduzir essa gente se a matéria cômica de **Os Maias** já é tão rica? Mas seu humor é refinado demais, requer conhecimentos da história de Portugal que nem os portugueses dominam hoje em dia. Essa espécie de ironia é quase inacessível ao público de televisão. (AMARAL, 2001).

As escolhas dos romances do escritor português, as inserções de textos não narrativos e não verbais, bem como de outras fontes, para que a minissérie fosse elaborada, culminaram num complexo processo de construção da minissérie, como revela o depoimento a seguir:

> Tudo que eu acrescentava eram, absolutamente, falas com o mesmo espírito, como o veículo televisão, para esclarecer melhor, para facilitar, para (agir) como agente facilitador, então, se recorria a certos expedientes de teledramaturgia para que esse universo ficasse mais explícito, ficasse mais acessível, digamos assim. Então, foi uma viagem extraordinária e em profundidade a essa obra prima que se chama **Os Maias**. [...] Eu fui buscar em outros livros subsídios que pudessem ajudar evidentemente cada situação e cada personagem. Então, nesse sentido eu fui para outros livros buscar falas do Eça que caíram perfeitamente como uma luva no Ega. Outro personagem também que eu fiz isso e fiz isso de maneira bem evidente foi com Palma Cavalão. Eu recorri a um retrato do Eça onde tem um editor de jornal tão sórdido como o Palma e me apropriei de uma série de cosias. Então, a referência dos Maias é o próprio Eça de Queirós. Não só em relação a esses personagens, mas como a outros personagens. Foi um trabalho extremamente enriquecedor. Outra coisa também é a correspondência do Eça, as opiniões políticas do Eça. Toda essa parte de ensaística do Eça. O que ele pensava, como ele pensava em relação ao seu tempo. As considerações que ele fazia sobre a história de Portugal, que não estão, necessariamente, na sua obra ficcional, estão nas correspondências, nos ensaios que ele publicou em jornais. Então eu lia isso e retirava daí, pinçava daí aquilo que eu achava que iria se enquadrar, se encaixar nas situações vividas pelos personagens de **Os Maias** (AMARAL, 2001).

A autora chama a atenção, nas entrevistas e depoimentos, para os cuidados com a realização deste trabalho, o respeito ao texto do escritor português e as estratégias utilizadas para atender aos anseios da teledramaturgia. O embate entre o "fazer dramaturgia" e a preocupação com a aproximação ao texto literário, além da preocupação em imprimir suas marcas no texto, causaram reação diversa na crítica, que antevia a reação de queirosianos acerca da inserção de outros textos do autor e dos recursos melodramáticos utilizados na versão para a TV.

Para as gravações da minissérie **Os Maias**, a equipe passou cerca de seis semanas em Portugal, a primeira equipe de produção a ficar tanto tempo fora do país[3]. Além disso, foram mais de 70 pessoas na equipe técnica e 26 atores, num elenco de 50 pessoas em Portugal[4]. O diretor Luiz Fernando Carvalho enfatizou que as cenas em Lisboa e arredores eram para encontrar e reproduzir bem a obra de Eça de Queirós. O ator Osmar Prado, que interpretou o poeta Alencar, em depoimento no DVD, demonstra a mesma opinião, afirmando que a minissérie cumpria uma função social, a de despertar o interesse das pessoas pela literatura.

A minissérie 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), naquela época. Todavia, apesar da baixa audiência da minissérie, o livro **Os Maias**, no mesmo período, tornou-se um *best-seller* nas livrarias[5]. Durante o ano de 2001, a minissérie recebeu os prêmios de melhor cenografia, fotografia e direção de arte do II Festival Latino-Americano de Cine Vídeo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, e marcou o retorno de Luiz Fernando Carvalho à equipe de diretores da Rede Globo, da qual esteve afastado, por três anos, para as gravações do filme **Lavoura Arcaica** (2001). Em 2004, o DVD **Os Maias** (versão do diretor) foi lançado pela **Globo Vídeo**. A minissérie recebeu a

---

[3] Informações obtidas no sítio <www.memoriaglobo.com.br>, acesso em 7 de abril de 2010.

[4] Informações obtidas nos sítios: <www.memoriaglobo.globo.com> e <www.teledramaturgia.com.br/maias.htm>, acesso em 7 de abril de 2010.

[5] De acordo com o jornal **Vale Paraibano**, houve aumento de 80% nas vendas do livro na época da exibição da minissérie. Informação disponível em <http://jornal.valeparaibano.com.br/2005/02/09/viv01/amad.html>. No Brasil, o romance já foi publicado por Martin Claret, Ateliê Editorial, L&PM Editores (formato pocket), Landy, Juruá Editora, Rideel (versão infanto-juvenil), Villa Rica, IBEP Nacional (versão infanto-juvenil), Livros do Brasil, Ediouro, Sá Editora, Ática, Verbo (Brasil), além das edições portuguesas comercializadas aqui. Na época da exibição da minissérie, três editoras relançaram o romance. O leitor pode encontrar nas livrarias três edições do texto, a da Ediouro, a da Nova Alexandria e a da L&PM. Informações disponíveis no artigo Três Edições do romance "Os Maias" nas livrarias, disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010105p3222.htm>, acesso em 22 de julho de 2010.

edição de Luiz Fernando Carvalho, que fez alterações consideráveis em seu formato: suprimiu os trechos da narrativa que se referem aos romances **A Relíquia** e **A Capital** e enxugou algumas cenas mais longas da versão televisiva.

O lançamento do DVD também propiciou a abertura de espaços para a discussão de outras obras dos realizadores de **Os Maias** e comparações entre os seus trabalhos. Também há fãs que ainda discutem, nas redes sociais, a afinidade entre o texto literário e o texto televisivo. As últimas discussões referem-se ao material do DVD. Por isso, os que gravaram a minissérie em 2001 têm um material a mais que é, de alguma forma, privilegiado nas discussões, já que alguns não a acompanharam na TV. De março a maio deste ano, o Canal Viva reapresentou a minissérie na íntegra.

A recepção crítica da minissérie Os Maias

Além da recepção pela academia (como se verá mais adiante), a minissérie **Os Maias** teve recepção da crítica jornalística, que foi, muitas vezes, severa. A maioria das abordagens foi relativa aos índices de audiência, aos custos demandados para a produção e, especialmente, à fidelidade entre os livros e a minissérie.

A propósito das comemorações do centenário de Eça de Queirós, a professora Beatriz Berrini publicou na Folha de São Paulo o texto **As comemorações brasileiras de um centenário português**[6] em que anuncia o projeto da Rede Globo de levar à telinha o texto do escritor português sob a responsabilidade de Maria Adelaide Amaral. No mesmo veículo, foi publicada uma entrevista da escritora sobre o projeto. O texto teve o título **Eça na TV: Maria Adelaide adapta "Os Maias" para minissérie da Globo**[7].

Antes da estreia da minissérie, Sônia Apolinário publicou o texto **Os Maias marca[m] volta de Carvalho** no Estado de São Paulo, em 09/07/2000, em que anuncia a volta de Luiz Fernando Carvalho à televisão, já que ele estava envolvido com a produção de **Lavoura**

[6] Disponível em < http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/literatura/eca_entrevista_berrini.shtml> acesso em 22/2/2012.
[7] Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/literatura/eca_entrevista_mariaadelaide.shtml> acesso em 22/2/2012.

Arcaica. O ator José Lewgoy, em entrevista ao Estadão, em 14/10/2000, também falou sobre as gravações da minissérie. Pouco tempo depois, O Globo publica, em 29/10/2000, um texto de Marcelo Marthe intitulado **Começam as gravações da nova minissérie em Portugal**. Em **Os Maias com cenas em Portugal**, matéria não assinada de Dpnet.com, publicada em 31/10/2000, o espectador também é preparado para o que irá ver na televisão, em janeiro próximo, como anuncia a referida matéria. Até então, os textos trazem as primeiras movimentações acerca da produção da minissérie.

Para atiçar a curiosidade do espectador, **Não há minissérie como Eça**, publicado por O Globo, em 31/10/2000, apresenta, no título, um jogo de palavras que enaltece a literatura do autor português e prepara o espectador brasileiro para o que se verá na TV. Também foram anunciados os efeitos deste projeto na sociedade brasileira: O Estadão, no dia 5/1/2001 trouxe a informação de **Três edições do romance "Os Maias" nas livrarias**[8], reflexo da curiosidade do espectador brasileiro que se configuraria, mais tarde, em um aumento expressivo da venda de livros[9].

No domingo que antecedeu a estreia da minissérie, a Revista da TV, fascículo vinculado a Globo, publicou informações sobre a minissérie, sinopse, perfil das personagens, a estreia de Simone Spoladore na televisão, a atriz mirim Isabelle Drummond, a produção da minissérie em Portugal, as cenas em Sintra e em Lisboa e o cuidado da equipe de produção. No dia 8/1/2001, a **Istoé Gente** também trouxe algumas informações sobre a minissérie em **Os Maias: adaptação de Eça de Queiroz retrata o século 19 em Portugal**. Essa matéria apresentou, ainda, uma pequena entrevista da roteirista-autora[10].

No dia da estreia, 9/1/2001, Cristian Klein, da Agência Folha, apresentou suas impressões em **Os Maias é o biscoito fino da Globo**[11], no qual apontou que a linguagem da minissérie teria mais proximidade ao cinema do que à televisão, falou do orçamento da minissérie, do elenco e da experiência do diretor. Também assinada por Cristian Klein na Folha de São Paulo, a matéria **"Os Maias" quer dar a Eça ares de cinema**[12], expõe a

---

[8] Disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010105p3222.htm> acesso em 22/2/2012.
[9] cf. nota 5.
[10] Disponível em <http://www.terra.com.br/istoegente/75/divearte/tv_os_maias.htm> acesso em 22/2/2012.
[11] Disponível em <http://www2.uol.com.br/JC/_2001/0901/cc0901_7.htm> acesso em 22/2/2012.
[12] Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u8773.shtml> acesso em 22/2/2012.

preocupação da produção da minissérie com o apuro das cenas. No mesmo dia, JC Online (Jornal do Comércio), de Recife, em matéria não assinada, comentou a transformação sofrida pelos atores para a interpretação das personagens da minissérie em **História exige mudanças na aparência dos atores**.

Após a exibição do primeiro capítulo, a Revista Veja publicou o texto **Luxo fora de série**, em 10/01/2001[13]. O texto teve o objetivo de mostrar a primorosa estreia da minissérie na Rede Globo. No decorrer do mês de janeiro de 2001, a Revista da TV trouxe informações sobre a trama, sobre algumas personagens, a explicação da criação de alguns núcleos narrativos e o ponto de vista de alguns atores sobre o trabalho. Tudo isso com o objetivo de atualizar o espectador e atiçar a curiosidade sobre a trama, já que ainda não havia o hábito de consultar o sítio da emissora para conhecer seus produtos.

No entanto, a recepção do primeiro capítulo da minissérie não foi o que se esperava. Daniel Castro, da Folha de São Paulo, em 12/1/2001, publicou **Globo abafa crise na minissérie "Os Maias"**, em que falou do "acidentado" capítulo de estreia que, segundo ele, o diretor não conseguiu finalizar a tempo, teria 20min a mais, além de problemas na sonorização. Além disso, falou também da exigência de Carvalho em gravar apenas três ou quatro cenas por dia e refazer muitas delas até dezesseis vezes. Esse rigor todo, segundo Daniel Castro, afugentou o espectador brasileiro. Alessandro Giannini, de Istoé Gente, também culpou o primeiro capítulo finalizado às pressas pela baixa audiência em **Os Maias: por que a adaptação da obra de Eça de Queirós tem baixa audiência**[14].

Quando os índices de audiência da minissérie apresentaram-se aquém do esperado pela emissora, os críticos iniciaram as discussões sobre os possíveis motivos para tal. No dia 4/2/2001 foram publicadas duas críticas importantes sobre a minissérie: uma, em O Estado de São Paulo, **Os Maias: apuro cinematográfico pode afastar telespectador**[15], assinada por Luiz Zanin Oricchio, em que atribui às características do texto português (a ironia, a decadência da aristocracia portuguesa do século 19 e o clima pesado e angustiante, segundo o crítico) o distanciamento do público brasileiro.

---

[13] Disponível em <http://veja.abril.com.br/100101/p_126.html> acesso em 22/2/2012.
[14] Disponível em <http://www.terra.com.br/istoegente/78/divearte/tv_os_maias.htm> acesso em 22/2/2012.
[15] Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/qtv070220017.htm> acesso em 22/2/2012.

A outra crítica viria de Cláudia Croitor, da Revista da TV. Nesta, a jornalista fala sobre o fato de a qualidade esmerada da minissérie não ser exatamente o que conquista a audiência no Brasil. A matéria, intitulada **"Qualidade" derruba ibope de "Os Maias"**[16], vem acompanhada de uma pequena coluna **Série agrada a imortais**, na qual Cristian Klein informa ao leitor acerca da recepção da minissérie pela Academia Brasileira de Letras. A pequena coluna traz depoimentos de Arnaldo Niskier, que fala do estranhamento do público pelo ritmo da minissérie; de Carlos Nejar que atribui a baixa audiência a uma dificuldade cultural; e de Antonio Olinto, para quem a minissérie poderia ser ainda mais lenta, pois "o mundo de Eça está ali".

Diante de tais críticas, Maria Adelaide Amaral, na entrevista **Frustrada e Feliz**[17], concedida à Revista Veja em 21/3/2001, lamentou a baixa audiência e ponderou "Não se pode apontar culpados. Todos fizeram o melhor, todos queriam atingir um vasto público. A emissora investiu alto na produção como nunca se viu na TV brasileira. Eu me frustrei com a baixa audiência, mas não com aquilo que eu vi na tela, que é uma beleza rara". Na mesma linha de raciocínio, Luiz Fernando Carvalho diz que prefere acreditar na contradição entre o rigor de criação e a audiência na televisão[18]. E que continuará trabalhando para a produção de programas de diversos formatos, tendo como objetivo a "ética artística verdadeira para a TV. Minha estética é apenas consequência disso", já que salienta que sua missão é reeducar o olhar do espectador.

Em abril do mesmo ano, O Click publicou o texto de Cristina Brandão, na seção Televisão e Cultura: **Incluo Os Maias na nossa quality television**[19]. No texto, Brandão aponta, pesarosa, os possíveis motivos da baixa audiência para um programa tão bem elaborado.

Em 2004, a Globo Marcas lançou o DVD da minissérie, a que se seguiram: **Minissérie Os Maias é lançada em DVD**[20], no sítio Terra, em 10/5/2004, Luiz Fernando Carvalho

---

[16] Também disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=39593> acesso em 22/2/2012.
[17] Disponível em <http://veja.abril.com.br/210301/entrevista.html> acesso em 22/2/2012.
[18] Entrevista publicada pela Revista Época, na época do lançamento do DVD Os Maias: **Pérolas para muitos**. Disponível em http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDR64221-6011,00.html> acesso em 22/2/2012.
[19] Disponível em http://www.oclick.com.br/colunas/brandao4.html> acesso em 22/2/2012.
[20] Disponível em <http://cinema.terra.com.br/noticias/0,,OI306151-EI1176,00-Minisserie+iOs+Maiasi+e+lancada+em+DVD.html> acesso em 22/2/2012.

explica que o processo de edição foi acompanhado pela professora Beatriz Berrini, da PUC-SP. O diretor também afirma que, com o DVD, somente com o que se referia ao romance **Os Maias**, ele fecha um ciclo, “buscando respeitar, em igual grandeza, tanto os admiradores da série, quanto os leitores de Eça”.

Muitos estudiosos das Letras e das Ciências Sociais já se dedicaram à análise deste produto. Geralmente, quando um texto considerado clássico é adaptado para o audiovisual, recebe uma atenção especial da crítica (jornalística e acadêmica). Um exemplo é a minissérie **Grande sertão: veredas**, que já mereceu teses, dissertações e livros sobre o processo de tradução realizado. Destacamos a tese de doutorado de Maria Cristina Palma Mungioli, **Minissérie Grande Sertão: veredas: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação**, em que a pesquisadora discute a minissérie, a partir da compreensão de um sentido identitário de nação, construído pela referida minissérie, por meio de gêneros e temas.

A pesquisa de Osvando Morais, intitulada **Grande Sertão: veredas, o romance transformado**, realizou uma análise das fases do processo de elaboração do roteiro por Walter George Durst, resultando em uma investigação que coloca a análise na perspectiva da tradução intersemiótica realizada na passagem do romance à série televisiva. Na investigação **A televisão como “tradutora”: veredas de um grande sertão na Rede Globo**, Paulo Sampaio Xavier Oliveira parte da hipótese de que o formato escolhido e sua função de prestígio na grade de programação da emissora foram os principais parâmetros utilizados na transformação do romance em ficção televisiva. Esta pesquisa foi conduzida pela pretensão de "fidelidade ao livro" divulgada pela emissora e amplamente repercutida na mídia. Os elementos arrolados na pesquisa permitem a conclusão de que a "fidelidade" diz antes respeito a determinadas tradições críticas e, sobretudo, aos próprios desígnios da televisão. De todo modo, o contato do enorme público televisivo com o **Grande sertão: veredas** representa uma significativa "sobrevida" do romance, não em outra língua ou cultura, mas em outro sistema textual, de crescente interesse para os estudos da tradução.

O trabalho de Anna Maria Balogh, **Conjunções, Disjunções, Transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV** se apresenta também de modo muito significativo. A partir de trabalhos consagrados como **Vidas Secas**, filme de Nelson Pereira (1963), e **Grande Sertão: Veredas**, minissérie de Walter George Durst (1985), a autora levanta as características do

processo de transmutação para cada meio e, na comparação com um conjunto de outras obras, constrói paralelamente uma reflexão sobre a produção cultural brasileira nos últimos vinte anos. A edição de 2005 acrescenta reflexões sobre as mudanças nos modos de conceber e realizar adaptações ocorridas em anos recentes, principalmente na televisão.

Com a minissérie **Os Maias** não foi diferente. O livro **Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias**, de Suely Fadul Villibor Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira, é o trabalho que mais se detém sobre a minissérie. Há outros pesquisadores que se dedicaram a ela, no entanto, a pesquisa parece ser mais aprofundada no livro em questão. A pesquisa de Flory e Moreira (2006) sobre a minissérie apresenta-se como uma das mais cuidadosas a respeito deste corpus, mas a atenção das autoras é voltada para a análise da importância e funcionalidade dos objetos como indicadores do trágico no romance e na minissérie. Muitas outras pesquisas apresentam um olhar de censura para a minissérie por causa da inserção de outros textos queirosianos ou a adaptação de algumas situações (um exemplo é a volta de Maria Monforte para trazer a verdade sobre os irmãos).

Na época da produção e exibição da minissérie, Carlos Reis, professor da Universidade de Coimbra e pesquisador da obra de Eça de Queirós, também publicou um texto no **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, em Outubro de 2000, **Os Maias na TV: missão impossível 2**, que discute que a primeira missão impossível é ensinar **Os Maias** na escola e a segunda é transformá-los em minissérie. A professora Beatriz Berrini (PUC-SP) foi também convidada a participar do projeto e ministrou palestras ao elenco e produção, durante a preparação da minissérie, e depois apresentou uma análise da minissérie no DVD lançado em 2004. Hélio Guimarães (USP) divulgou sua análise **O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias** no livro **Literatura, cinema e televisão**, de Tânia Pellegrini (2003).

Mesmo com a riqueza e diversidade da crítica jornalística e acadêmica, a maioria das abordagens sobre a minissérie foram, conforme pode ser visto nos textos jornalísticos e acadêmicos da época da exibição[21], relativas aos índices de audiência, aos custos demandados

---

21 APOLINÁRIO, Sônia. **Os Maias marca volta de Carvalho** In: O Estado de São Paulo, 09/07/2000; **Começam as gravações da nova minissérie em Portugal** In: O Globo, 29/10/2000; MARTHE, Marcelo. **Luxo fora de série** In: Veja, 10/01/2001; MEMÓRIA GLOBO. Dicionário da TV Globo, v.1: programas de

para a produção e, especialmente, à fidelidade entre os livros e a minissérie. Em algumas análises, a inserção de outros textos de Eça de Queirós na tradução para o audiovisual foi vista, por muitos críticos, como um desrespeito ao autor.

Um dos fatores que suscitou maior interesse na investigação estava associado à forma como a literatura de Eça de Queirós foi adaptada para a televisão brasileira, objetivando uma maior aproximação possível ao estilo do autor português.

Este caminho foi escolhido devido ao fato de encontrar, nas críticas à minissérie, uma tendência a considerá-la distante do estilo do escritor português. Dessa forma, decidimos testar a intuição de que os críticos pouco mencionavam que o trabalho da televisão, apesar da pequena audiência, dos atrasos na gravação, de ser considerado "inalcançável" ao público espectador brasileiro, apresentava características que o aproximam ao estilo de Eça de Queirós. Estilo este que, para ser identificado, foi construído a partir de uma equipe, cujo objetivo era ser reconhecida por maior aproximação ao texto literário. Além disso, também nosso interesse estava voltado para o modo como foi possível à equipe de realizadores (roteirista e direção) a criação de estratégias para a composição de programas de efeitos para que a minissérie fosse apreciada.

Nesse aspecto, ao ampliar um debate sobre a adaptação de obras literárias para a mídia televisiva, busca-se colaborar para exame de minisséries adaptadas que usaram largamente o recurso da aproximação, com vistas a transpor o estilo do autor da literatura e a sua consagração para a televisão. Consagração tanto do romancista quanto dos criadores da minissérie – roteirista e diretor, como se pode constatar em nossa pesquisa.

Para examinar essa aproximação, foi necessária a análise textual da poética da minissérie **Os Maias**, como tecido audiovisual organizado para produzir uma experiência de apreciação, sobre os recursos audiovisuais: cênicos, narrativos e comunicativos que lhes deram forma.

---

dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003; **Os Maias em DVD: tal como deveria ter sido** In: O Estado de São Paulo, 01/05/2004; **Os Maias quer dar a Eça ares de cinema** In: Folha de São Paulo, 09/01/2001; RUBIN, Nani. **Não há minissérie como Eça** In: O Globo, 31/10/2000; <www.teledramaturgia.com.br>. Dados colhidos no sítio: <http://memoriaglobo.globo.com>.

Em termos gerais, o problema desta pesquisa é investigar o funcionamento da minissérie como produto audiovisual e narrativo, atentando-se para o modo como é composta e quais são os efeitos que procura imprimir nos espectadores. Deseja-se, assim, compreender os papéis dos mecanismos narrativos e audiovisuais de uma ficção televisiva.

As questões referentes à maior aproximação ao estilo da literatura de Eça de Queirós e o modo como a equipe de realizadores compôs os programas de efeitos para a fruição da minissérie ainda não foram devidamente contempladas, conforme pesquisas realizadas em publicações sobre as minisséries brasileiras: teses, dissertações e artigos científicos. Esta averiguação foi realizada em bancos de publicação, livros, revistas científicas, nas áreas de Letras e Comunicação.

Em todo caso, pensamos que a preocupação com a análise da fidelidade, muito discutida, deve ceder lugar a outras questões, uma vez que é também importante observar a minissérie no cenário da produção brasileira para a TV. Nesse cenário, o critério fidelidade é revisto e remodelado, sofrendo refrações advindas de questões de caráter ideológico ou econômico. Isso procede das relações entre o autor, a obra literária, a crítica e o público, dando origem ao valor simbólico das produções culturais (BOURDIEU, 1996). A fidelidade, então, deve ser considerada como processo de reconhecimento do texto matriz, mas não dever ser o único critério de análise de textos adaptados.

O que esta pesquisa propõe é analisar aproximações e distanciamentos entre o estilo de Eça de Queirós e a minissérie **Os Maias**, o que a torna diferente das análises realizadas sobre esta minissérie, já que tem sido muito recorrente, na análise de produtos audiovisuais, a ênfase dada pelas vertentes semioticistas que priorizam a análise dos efeitos de sentido em decorrência dos efeitos sensoriais e emocionais.

Pressupostos e Hipótese

No decorrer de nossa pesquisa, algumas hipóteses foram levantadas:

1. A teoria dos campos sociais em Bourdieu nos levou a entender a relação entre a posição de Eça de Queirós (no campo literário brasileiro) e a dos roteiristas autores e do

diretor geral da minissérie, no campo da teledramaturgia, para elaborar hipóteses de trabalho que relacionem estas posições reconhecidamente autorais com as estratégias de construção dos programas de efeitos observados na minissérie. Observaremos, pois, a vinculação entre a história da prática dos agentes com suas disposições e trajetórias nos campos particulares de suas práticas (Eça de Queirós na literatura, Maria Adelaide do Amaral na transposição de romances para a televisão e Luiz Fernando Carvalho na direção de produtos fílmicos e teledramatúrgicos advindos de obras literárias).

2. A análise da poética da minissérie implica a compreensão dos materiais estruturais expressivos do meio televisivo (parâmetros cênicos, visuais, sonoros e narrativos) e a análise do modo de eles organizarem as estratégias de produção de efeitos no apreciador. Tendemos a presumir que o modo de construção da minissérie pelos autores procurou maior aproximação ao estilo de Eça de Queirós, devido à importância do romance e do escritor no campo literário, no imaginário da audiência presumida, principalmente o mercado português e brasileiro (em que Eça já vinha sendo adaptado). Essa importância parece criar uma pressão para o uso de uma "adaptação aproximada". Tanto para atender expectativas da audiência televisiva (no mercado brasileiro e de outros países) quanto de futuros leitores de reedições do romance (em grau menor) e na venda de DVDs.

3. A hipótese é a de que a análise interna que examina o modo de construção dos programas de efeitos - que objetivam o reconhecimento de marcas da poética[22] do romance e do estilo queirosiano na minissérie - precisa levar em conta a experiência de criação da poética da minissérie, formulada pelos autores dessa obra – a roteirista titular e o diretor geral.

Assim sendo, foram examinadas as posições sucessivas, ou trajetórias destes condutores no campo de produção da minissérie, para criar indicadores das aproximações e distanciamentos entre a poética de Eça de Queirós e a poética observada na minissérie **Os Maias**. Esta aproximação foi negociada pela roteirista autora com a Rede Globo, a partir da consagração obtida com a minissérie **A Muralha**, sucesso de público e de crítica. A decisão

[22] Neste contexto, **poética** será entendido como o fazer poético característico de determinado autor, época ou gênero literário, que é observável nas obras por meio de análise.

de adaptar **Os Maias** vem junto com a decisão de trazer Eça de Queirós para o público brasileiro[23].

4. Neste tipo de ficção, o lugar do recurso narrativo e do enredo é central: todos os outros recursos dependem dele. Logo, são examinadas com mais detalhe as escolhas e estratégias que envolvem o lugar do roteirista autor e o lugar do diretor. A centralidade do roteiro associado ao poder do roteirista no campo da teledramaturgia no Brasil.

Métodos

A tentativa de responder às perguntas elaboradas nas hipóteses levou-nos a criar estratégias para que as respostas fossem encontradas. Para a análise do produto, nossa atenção voltou-se aos mecanismos e sistemas audiovisuais e narrativos oferecidos pelo processo de transposição de textos literários para a ficção televisiva, em especial a seriada. Percebeu-se que é possível um entendimento mais completo, se comparado às análises que exploram mais as representações do ponto de vista temático e dos efeitos comunicacionais, efeitos de sentido.

A minissérie foi analisada numa perspectiva poética: foram examinadas as funções internas da obra, seus princípios regentes e o modo como são apresentados aos espectadores, o que diz respeito "aos modos de funcionamento e organização, os temas tratados, os tipos de personagens construídos, o tratamento do espaço e do tempo, os programas de efeitos particulares" (SOUZA, 2004a). Para isso, foi necessária a compreensão dos modos de elaboração da minissérie e dos modos de funcionamento das estratégias discursivas: a lógica de organização e produção da narrativa seriada, o funcionamento e os efeitos gerados pelos gêneros de representação da ação e a composição das estratégias utilizadas por narrativas ficcionais seriadas para televisão.

Esse processo foi realizado a partir de levantamento dos dados biográficos de cada um dos realizadores e também de Eça de Queirós. A partir daí, foram também estudados os depoimentos em entrevistas e relacionados com os momentos da atuação profissional de cada

[23] Houve um movimento bastante diferente quando Maria Adelaide Amaral decide adaptar **A Casa das Sete Mulheres**, em 2003. Neste trabalho, o objetivo era recontar a história da escritora gaúcha Letícia Wierzchowski e a roteirista tomou liberdades consideradas excessivas quanto aos distanciamentos do romance, seja no enredo, seja na história e na cultura gaúchas, seja no estilo de narrar a Revolução Farroupilha.

um, situando-os na história dos produtos realizados por eles e na história das minisséries. Tudo isso para que fossem observadas as relações entre as suas práticas e suas representações em seu campo de atuação; o modo como se posicionavam no campo literário e televisivo, o que defendiam e as estratégias necessárias para se adaptar as obras de Eça de Queirós para uma minissérie.

O primeiro passo para a análise interna do *corpus* foi a releitura dos romances que deram origem à minissérie: **Os Maias**, **A Relíquia** e **A Capital**. A releitura dos textos serviu para que pudéssemos localizar o enredo, as personagens, a ambiência, o espaço. Posteriormente, a apreciação dos capítulos da minissérie. Nossa opção por examinar a versão exibida pela televisão deve-se à necessidade do entendimento das estratégias de implantação da trama, serialização, o desenvolvimento da trama, entrelaçamento entre as narrativas literárias na minissérie, o modo como as histórias são contadas, a composição das personagens.

O método de análise foi desenvolvido observando-se a relação entre a narrativa televisiva e as narrativas literárias e estabelecendo um recorte que levou em consideração os elementos em que pudessem ser identificadas as aproximações entre o estilo de Maria Adelaide Amaral e o estilo de Eça de Queirós. Com isso, procurou-se levar em consideração: i) a apresentação da minissérie segundo o conceito estético da adaptação realizada: personagens, ambiência e espaço; ii) a estrutura seriada da minissérie na divisão em atos; iii) a representação da ação construída em diálogo com o tom e o ritmo da minissérie; iv) a implantação da trama com o estudo do primeiro; v) a construção da narrativa televisiva a partir da narrativa literária com os indícios e os presságios; vi) a inserção da música nos momentos de tensão e comicidade; vii) a construção dos distanciamentos entre o texto literário e a minissérie; viii) a construção da mulher como distanciamento na minissérie; ix) a finalização da minissérie com o estudo do último capítulo da minissérie.

A definição deste recorte se fez a partir da divisão em semanas dos 42 capítulos, observando-se o desenvolvimento da narrativa, a construção das expectativas, a adaptação dos atos cômicos aos momentos trágicos da história, a caracterização e movimentação das personagens. Enfim: os elementos visuais, narrativos e sonoros.

Como este texto se apresenta

No decorrer da exposição dos dados advindos desta pesquisa, optou-se por apresentar, no Capítulo 1 os aspectos teóricos e os metodológicos que orientam a análise de adaptações audiovisuais. O objetivo foi trazer discussões incididas sobre a adaptação entre textos, por isso foram levantados os pressupostos sobre a adaptação literária do conceito de tradução intersemiótica dialogismo e intertextualidade, transmediação e finalmente adaptação.

O Capítulo 2 desta tese apresenta elementos de reflexão acerca da minissérie como gênero, com o objetivo de apontar as implicações da noção de gênero para a análise da minissérie. No terceiro capítulo, são apresentadas as características do estilo e da autoria de Eça de Queirós para a compreensão da literatura deste autor a partir dos estudos do contexto de produção de sua literatura, bem como da recepção crítica de seus romances.

No capítulo 4, o ponto tratado refere-se à autoria e ao estilo na adaptação da minissérie, o projeto criador de Maria Adelaide Amaral, sua trajetória e consagração; e a de Luiz Fernando Carvalho. O Capítulo 5 traz as aproximações e os distanciamentos entre a minissérie Os Maias e o estilo da literatura de Eça de Queirós. A minissérie foi apresentada segundo o conceito estético da adaptação realizada, evidências da aproximação ao estilo de Eça: personagens, ambiência, espaço, a divisão em atos, a música, o tom e o ritmo. Na análise da composição das estratégias televisivas, mostrou-se a implantação da trama e finalização da minissérie no capítulo 1 e no capítulo 42. E quanto ao modo de construção da aproximação entre o romance e a minissérie analisamos os indícios, os presságios, a mulher e a família.

Para diminuir eventuais prejuízos entre o modo como o material é descrito e como ele se apresenta, a equipe responsável, a equipe técnica, o elenco, a descrição ampliada do enredo e os trechos analisados estão disponíveis no blog <cenasdatese.wordpress.com>, criado especificamente para apresentação desta pesquisa. Também estão dispostas, no apêndice, a descrição do primeiro e do último capítulos e a descrição das personagens.

Nas considerações finais, retornamos às discussões realizadas nos capítulos precedentes com a finalidade de concluir nossa análise.

Capítulo 1 – A Adaptação

A discussão entre literatura e cinema se faz presente desde que o cinema começou a ser produzido. Essa discussão, seja para confrontá-los, seja para identificar proximidades entre eles, independe da complexidade da teia de suas relações (pacíficas, conflituosas ou colaborativas).

Hoje, a criação para o cinema ou para a televisão é ainda mais influenciada por processos de produção e reprodução da linguagem. Isso se dá porque o momento histórico - cultural, político, tecnológico - propicia modos de produção cultural, transmutados pelos meios eletrônicos e digitais. Essas transmutações dão origem a formas de recriação, geração, transmissão, conservação e percepção das obras audiovisuais que determinam modos de aproximação com o público. Esses modos de aproximação são produzidos a partir de processos de tradução de linguagens. Plaza (2008) chamará de "pós-mídia", "in-mídia" ou "intermídia" a esses processos de alocação de informações, uma vez que esses procedimentos de tradução da linguagem influenciam as formas de produção, elaboração e recepção dos elementos estéticos e artísticos. Para ele, "No contexto multimídia da produção cultural, as artes artesanais (do único), as artes industriais (do reprodutível) e as artes eletrônicas (do disponível) se interpenetram (intermídia), se justapõem (multimídia) e se traduzem (tradução intersemiótica)" (2008, p. 207).

1.1 Aspectos teóricos que orientam a análise de adaptações audiovisuais

As formas artísticas hoje disponíveis nos levam a pensar de forma mais atenta as relações e inter-relações entre as mídias. Portanto, propomos aqui uma reflexão sobre esse processo, especialmente no que se refere à Tradução Intersemiótica e ao modo de elaborar textos audiovisuais a partir de textos literários. Ao iniciar um debate acerca da tradução, torna-se necessário considerar que tal processo remonta ao que é chamado, comumente, de "adaptação". Em um primeiro momento, optei pelo termo tradução ou transmutação, já que retomei a proposta de Roman Jakobson (1970), que definiu o termo. O fato de Julio Plaza (2008) ter desenvolvido o conceito de Tradução Intersemiótica, criado pelo linguista russo, também estará em foco nesta oportunidade. No segundo momento, buscamos a ideia de

dialogismo e intertextualidade em Mikhail Bakhtin (2002), com o objetivo de compreender a tradução, na perspectiva do diálogo entre textos.

A discussão sobre adaptação será finalizada, a partir da noção de transmediação proposta por Henry Jenkins (2009) e com a reflexão desenvolvida por Linda Hutcheon (2011) sobre a adaptação, entendida como transposição de uma obra, envolvendo mudança de foco, de contexto e de mídia; como um processo de recriação, de reinterpretação de um texto; e como forma de intertextualidade, um diálogo com a obra adaptada. A noção de transmídia será contemplada para que se possa entender como um texto (em nosso caso uma narrativa) se desdobra a partir de múltiplas plataformas midiáticas e elabora, em cada desdobramento, um novo discurso.

Como tradução, intertextualidade e transmediação, o conceito de adaptação foi sendo desenvolvido para compreender como textos literários romanescos foram traduzidos ou adaptados para minisséries televisivas. O centro da atenção esteve nas minisséries produzidas pela Rede Globo de Televisão, classificadas de produto "adaptado" de texto-fonte do gênero romance.

1.1.1 Como é entendida a Tradução Intersemiótica

Para iniciar nossa discussão, cabe retomar o conceito de tradução intersemiótica, já que o conceito de adaptação perpassa esse conceito. No início do século XX, poetas, pesquisadores, artistas e pensadores debruçaram-se sobre o estudo da tradução, especialmente sobre a tradução criativa. Walter Benjamin, Paul Valéry, Ezra Pound, Octavio Paz, Jorge Luiz Borges e Haroldo de Campos entenderam que esse tipo de tradução envolveria o uso de algumas estratégias básicas, entre as quais a omissão de detalhes e o uso de um termo para significar um equivalente "aproximado" ou "provisório". A preocupação era com a tradução interlingual de textos poéticos, mas suas contribuições possibilitaram maior interesse acerca dos aspectos da tradução.

O termo Tradução Intersemiótica foi citado, primeiramente, por Roman Jakobson, no texto **Aspectos Linguísticos da Tradução**, publicado originalmente em 1959. Nesse texto, Jakobson discute as implicações do processo de tradução, seja intralingual (interpretação de

signos verbais a partir de signos da mesma língua), interlingual (interpretação de signos verbais por meio de outra língua) e intersemiótica (interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais). O linguista, entretanto, detém-se no desenvolvimento dos conceitos de tradução intralingual e interlingual.

Em 1987, Julio Plaza traz a sistematização das reflexões sobre a Tradução Intersemiótica, que até então não tinham tido lugar. Em seu estudo, Plaza discute, entre outros, o processamento da linguagem literária para o sistema cinematográfico. Essa adequação do texto literário para outro sistema semiótico é vista como uma espécie de intermediação entre o texto literário e o espectador: ao transpor o texto, o tradutor assume, em relação ao espectador, o papel de decodificador. Essa intermediação é o resultado da leitura de quem traduz o romance (ou conto, ou novela, ou crônica, ou poema...) para o audiovisual. É, assim, uma reescrita, uma interpretação, que permite outras leituras. Isso leva à preferência do termo tradução (ou transmutação), que passa a figurar no lugar de adaptação.

Ao desenvolver a ideia da Tradução Intersemiótica, Julio Plaza (2008) retoma a semiótica de Charles Sanders Peirce, cujos princípios estão relacionados ao signo e sua transmutação para diferentes linguagens. Para Peirce (*apud* PLAZA, 2008), o processo de ação do signo é condição essencial da linguagem. A própria ação de pensar se dá pela mediação dos signos, pois pensamos por intermédio deles. A partir daí, observa-se que a tradução é um processo de transmutação de signos em signos. É assim que até o pensamento constitui uma tradução, uma vez que há um processo constante de transmutação entre os signos: ao pensar, traduzimos o que está presente em nossa consciência (imagens, sentimentos, ideias). Consequentemente, um pensamento é a tradução de outro pensamento. E este, por sua vez, é um interpretante. A partir da reflexão de Peirce, Plaza define a tradução intersemiótica como sendo "a tradução entre diferentes sistemas de signos". Isso leva a considerar importantes as relações entre os sentidos, meios e códigos:

> [...] concebemos a Tradução Intersemiótica como prática crítico-criativa, como metacriação, como ação sobre estruturas e eventos, como diálogos de signos, como um outro nas diferenças, como síntese e re-escritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsitos de sentidos, como transcriação de formas na historicidade. [...] desmistifica os meios, evidenciando a relatividade dos suportes e linguagens da história e os contemporâneos. Isto porque esses meios e linguagens inscrevem seus caracteres nos objetos imediatos dos signos, intensificando a historicidade,

> tornando proeminente o trânsito intersensorial, a sensibilidade contemporânea, a 'transculturação' (PLAZA, 2008, p. 209).

Na história do cinema, a literatura foi frequentemente solicitada pela produção fílmica. Romancistas, dramaturgos, contistas, enfim, diversos nomes da literatura universal, desde o princípio da arte fílmica, estiveram presentes em seus enredos. Urban Gad (*apud* AUMONT, 2008, p. 44) diz que "o filme no seu ser íntimo está mais próximo [do romance ou do conto] do que do drama. Como seria de esperar, percorreu-se toda a literatura romanesca em busca de temas de filmes, e tudo que era apropriado, mesmo minimamente, foi utilizado". O cinema encontrou suas referências na literatura, e a ficção para televisão seguiu seus passos.

As minisséries e as telenovelas, desde o início de sua produção, buscaram seus temas na literatura. Sandra Reimão (2004) desenvolve um estudo em que apresenta a recorrência da produção da ficção televisiva, a partir de textos literários: e vemos, nesta pesquisa, que as primeiras telenovelas eram produzias a partir de textos de escritores consagrados da literatura brasileira e universal. De acordo com Reimão, "Entre 1951 e 1963, enfocando as telenovelas não diárias veiculadas em São Paulo, têm-se 164 produções, sendo que cerca de 95 delas eram adaptações literárias e, destas, dezesseis eram adaptações de autores brasileiros" (2004, p. 18). Os romances que se tornaram matriz para a produção teleficcional no Brasil pertencem a autores consagrados da literatura brasileira: Machado de Assis (**Helena**, **Iaiá Garcia**, **A Mão e a Luva**), José de Alencar (**Diva**, **O Guarani**, **Senhora**, **O Tronco do Ipê**), Aluísio de Azevedo (**Casa de Pensão**), Dinah Silveira de Queiroz (**A Muralha**), Maria José Dupré (**Éramos Seis**), Jorge Amado (**Gabriela, Cravo e Canela**), Érico Veríssimo (**Clarissa**, **Olhai os Lírios do Campo**).

Nas minisséries produzidas pela Rede Globo de 1982 até 2012, percebe-se uma regularidade: a maioria delas é resultado de transposição de textos literários (das sessenta e cinco minisséries produzidas desde 1982 até 2012, trinta e cinco são de textos literários, superando as trinta e duas de roteiro original). Além disso, há outro aspecto a considerar: das

obras fonte, vinte e sete são romances[24]. A maioria de escritores brasileiros consagrados. Desses romancistas, Jorge Amado foi o mais recorrente, cujas obras transpostas para as telas são: **Tenda dos Milagres** (1985); **Tereza Batista** (1990) e **Dona Flor e seus dois maridos** (1998). Nelson Rodrigues e Érico Veríssimo seguem com dois trabalhos: **Meu destino é pecar** (1984) e **Engraçadinha** (1995); e **O Tempo e o Vento** (1985) e **Incidente em Antares** (1994), respectivamente. Um exemplo que não pode ser deixado de citar é o de Rubem Fonseca: suas obras foram escolhidas por emissoras diferentes, que resultaram também em trabalhos diferentes: **Nau Catarineta** (1978) na TV Cultura; **Mandrake** (1983), **Agosto** (1993)[25], **Lúcia McCartney** (1994) e **A coleira do cão** (2001) na TV Globo, sendo que **Mandrake, Lúcia McCartney** e **A coleira do cão** tornaram-se episódios únicos e não minissérie[26]. Também não podemos deixar de apontar a participação de Maria Adelaide Amaral que adaptou dois textos seus para minisséries: **Queridos Amigos** (2008), de seu livro **Aos meus amigos**; e **Dercy de Verdade** (2012), da biografia de Dercy Gonçalves, **Dercy de cabo a rabo**.

---

[24] É importante considerar que dessas obras literárias, somente uma delas era um livro de memórias: **Anarquistas, graças a Deus** (Zélia Gattai); uma ficção reportagem: **A máfia no Brasil** (Edson Magalhães); duas peças teatrais: **O pagador de promessas** (Dias Gomes) e **O Auto da Compadecida** (Ariano Suassuna); uma biografia **Dercy de cabo a rabo** (Maria Adelaide Amaral) e trinta vieram de romances.

[25] É importante citar a contribuição da professora Mônica Kornis para os estudos de minissérie: no artigo **Agosto e agostos:** a história na mídia, publicado em 1994, em que ela examina como a minissérie **Agosto** foi capaz de recriar determinada conjuntura histórica do país e transmitir, a partir da perspectiva presente, o conhecimento sobre o passado. Em **Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo** (2001), ela examina como o período de redemocratização a partir de 1985 foi importante na seleção de temas da produção televisiva da época (destaque para as séries profundamente inspiradas no fim do governo Vargas e na chamada "era JK"). Neste trabalho, a professora analisa as minisséries **Anos Dourados** (1986) e **Anos Rebeldes** (1992). Em 2003, publicou o livro **Mídia e política no Brasil:** jornalismo e ficção, destacando a preocupação que a TV Globo tem, desde o início dos anos 70, com a verossimilhança e o resgate histórico. Em 2006, a estudiosa lançou A Rede Globo e a construção da história política brasileira, capítulo do livro **A democratização no Brasil** sobre a minissérie **Decadência** (1995). O papel da programação televisiva na realidade brasileira é estudado em **Ficção televisiva e identidade nacional:** o caso da Rede Globo (2007), que integra o livro **História e cinema:** dimensões históricas do audiovisual. No artigo, a pesquisadora aponta a importância da teledramaturgia como "elemento de integração" no Brasil. Informação disponível em <http://globouniversidade.globo.com/GloboUniversidade/0,,AA1690329-8744,00.html>, acesso em 30 de abril de 2010.

[26] Sobre os contos de Rubem Fonseca traduzidos para a televisão, Rafaela Carrijo Rosendo Pinto apresenta uma dissertação de Mestrado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, em 2007, intitulada **Contos na tela:** uma análise das adaptações dos contos de Rubem Fonseca para a teledramaturgia. A dissertação trata da relação literatura-teledramaturgia a partir do aspecto criativo da adaptação, observando as conjunções e disjunções do processo de tradução, tendo como corpus de análise os contos **Mandrake**, **Lúcia McCartney** e **A coleira do cão**.

A procura por autores estrangeiros é menor. O escritor português Eça de Queirós constitui o destaque, duas vezes revisitado: **O Primo Basílio** (1988) e **Os Maias** (2001). Outro convocado foi o argentino Mempo Giardinelli, que teve a obra **Luna Caliente** resgatada e transformada em minissérie, em dezembro de 1999.

A consagração e o reconhecimento de uma obra pelo público e pela crítica oportunizam ao cinema e à televisão a escolha delas para que sejam levadas a outro meio pela adaptação. Grande parte dos textos transmutados pertence a autores consagrados e a períodos da literatura cujo reconhecimento é inegável. É importante considerar que os mundos fantásticos criados pelo texto não caem do céu e nem são inspirados por anjos ou musas: o mundo criado pela literatura, por maior que seja seu simbolismo, nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social. A aproximação do texto com a realidade (político-econômico-social, cultural enfim) é analisada no texto **Dramatizações da política na telenovela brasileira** em que, ao apresentar um estudo sobre a política nas telenovelas brasileiras, Maria Helena Weber e Maria Carmem Jacob de Souza apontam que, no caso da política, a representação se faz a partir de três modalidades:

> A primeira modalidade [...] considera a trama ficcional (tramas centrais e secundárias). A segunda modalidade explora as citações estratégicas ou trechos que surgem pela via do silêncio, agendamento, intervenção e posicionamento, geralmente nas tramas secundárias. A terceira modalidade marca a repercussão que permite apontar as interfaces entre a encenação da política no texto audiovisual televisivo e as implicações sociais, culturais, políticas e econômicas extratextuais (2009, p. 152-3).

Essa reflexão das autoras sobre a política nas telenovelas nos leva a pensar na representação da realidade na ficção, seja literária ou televisiva: a experiência imaginativa expressa na ficção apresentará, em maior ou menor grau, aproximação do texto ficcional com a realidade (ou o histórico ou o político). Assim ocorre na literatura (de acordo com as escolhas estéticas, com o período). O autor e o leitor, ao partir da criação do primeiro (autor) e da recriação do segundo (leitor), compartilham um universo correspondente a uma síntese do momento da leitura. Mesmo que o momento do leitor não seja o mesmo do escritor.

A recorrência à literatura remete ao fato de que o mundo literário é o mundo do possível na diegese do texto. O que realmente acontece é matéria da história. O compromisso

da literatura, portanto, é com o mundo do possível e não com o mundo do real. Mesmo assim, a criação literária nasce de uma imaginação que tem a realidade como referência, pois "o compromisso da literatura com um mundo possível não abandona o projeto de fazer do presente seu ponto de partida ou de chegada" (LAJOLO, 2001, p. 48).

Embora haja uma predisposição de pesquisadores e espectadores à análise desse tipo de produto, apenas a partir do critério de fidelidade ou de equivalência, a adaptação (também chamada transmutação ou tradução) de obras literárias para o cinema ou para a televisão, constitui um processo criativo, poético e cultural complexo. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 405), quando apresentam uma reflexão acerca da tradução da literatura para a telenovela, defendem que

> Trata-se de relações de transcodificações entre a linguagem da telenovela e da narrativa literária. [...] no caso de adaptações de romances para telenovela elas são muito mais notórias, implicando soluções de recodificação sobretudo no que toca aos componentes do discurso; romances como **Gabriela, cravo e canela** de Jorge Amado ou **Olhai os lírios** do campo de Erico Veríssimo são submetidos a profundas alterações, solicitando uma verdadeira re-escrita. Nela o autor do guião, mantendo em princípio intocáveis os vectores temático-ideológicos do romance e os fundamentais componentes da história (personagens, espaços, tempo histórico), não pode deixar de ponderar e respeitar condicionamento que interferem na enunciação do relato: as exigências e potencialidades da realização televisiva, a dinâmica de apresentação folhetinesca da telenovela, a interligação de várias intrigas, etc. Reelaborado em função desses condicionamentos, o romance feito telenovela adquire então, no plano receptivo, uma imagem nova, por vezes consideravelmente distinta da imagem literária que o leitor construirá.

Além da "imagem nova" dada ao novo texto que surge a partir de um texto literário, é importante considerar que: a adaptação de um meio/texto para outro meio/texto tende a respeitar a linguagem ou gramática ou sistema de signos não verbais próprios do texto/meio para o qual foi adaptado. E isso é aplicado à telenovela e também às minisséries. O que o analista deve se perguntar para fazer a análise da adaptação realizada é qual a linguagem/gramática do texto/meio minissérie que orientou essa adaptação? Em que medida o texto matriz pode ser reconhecido em seu novo meio? O reconhecimento é dado pelas personagens ou pelo enredo?

Angélica Coutinho (2001) acredita na hipótese operatória da “adaptologia”: o mínimo vital inerente à adaptação está na história e não nos personagens, que podem ser mudados assim como suas funções. Para ela, o importante é a analogia entre as obras e a existência de uma funcionalidade dramática da história construída no novo formato. Esse ponto de vista de Coutinho é importante no sentido de que, com o abrandamento da necessidade de se estabelecer fidelidade com o texto-fonte, o texto traduzido pode ser analisado como um texto que faz alusões a outro texto, que dialoga com o outro texto e é o seu representante. Esses elementos já nos remetem à ideia de intertextualidade, em que se procura entender como o texto audiovisual se relaciona com o texto literário, dialogando entre si.

Na transposição de um meio tecnológico para outro deve adaptar-se aos novos recursos normativos do suporte. Este novo suporte, por sua vez, declara e impõe suas leis e acondiciona a mensagem, exigindo do tradutor uma visão crítica (PLAZA, 2008, p. 109). Recorro à explicação de Anna Maria Balogh e Maria Cristina Palma Mungioli (2009) acerca da relação entre a obra matriz e a obra traduzida:

> [...] a tradução intersemiótica ou transmutação pode se processar em diferentes graus, que vão desde a adaptação fiel, mais servil ao texto original, às mais distantes que trazem a rubrica ‘baseadas em’ ou ‘inspiradas em’. Porém, em todos esses casos, a explicitação da relação entre texto original e obra adaptada constitui uma das formas de orientar a compreensão e a interpretação das obras transmutadas mediadas pela intertextualidade e/ou interdiscursividade que marcam de maneira indelével os gêneros televisuais (BALOGH; MUNGIOLI, p. 318).

Diferenças na forma como se encaram as traduções levam a uma discussão também importante para os pesquisadores desse fenômeno: a relação existente entre o momento histórico e o processo de tradução. Ao adaptar um texto literário, o tradutor utiliza tecnologias, suportes e linguagens para levar o que se imagina na escrita para o que se vê no cinema ou na televisão. Proposição que indica ser necessário associar a análise da gramática/linguagem específicas de cada meio/texto com a análise dos procedimentos efetuados por profissionais específicos, que atuam em contextos específicos, no ato da tradução. No caso do audiovisual, temos três agentes fundamentais – o roteirista, o diretor e o produtor.

A “interferência” sofrida pela tradução é uma evidência de que o contexto e o momento histórico não podem ser ignorados: é importante considerar o momento em que o texto, objeto da tradução, foi elaborado, as implicações e identificações desse texto com o momento em que será exibido pela televisão, quem é o roteirista autor que irá transformar o texto literário e qual diretor conduzirá a realização. Um depoimento de como a experiência do diretor orienta a sua prática é feito por Luiz Fernando Carvalho[27], diretor responsável pela minissérie **Os Maias**. Ele apresenta a perspectiva do diretor na experiência da tradução do romance quando dirigia o filme **Lavoura Arcaica**:

> Minha motivação no cinema é a passagem de um estado a outro estado. A cada instante, preparar o espectador como um pintor escolhe e mistura suas cores, ou como um pajé reúne suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações. Só passamos de um estado a outro se este conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme se formos capazes de pegar uma fabulação, um sonho, com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste. É necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação. Filmar é imaginar ao ponto de efetuar transformações sem fórmulas, sem modelos, sem clichês – principalmente! Imaginar ao ponto de encontrar uma imagem tal que já não seja possível distinguir-se criador da criação, o ator da personagem, o cinema da vida.

Esses elementos, aparentemente normais ou simples, carregam todo um envolvimento contextual que não deve escapar ao analista. A tradução intersemiótica não é, portanto, somente a transferência de personagens, de tramas ou espaços para outro meio, mas a construção de uma significação para o novo meio. No trabalho de Luiz Fernando Carvalho, as equivalências entre as obras estão relacionadas à fotografia da atmosfera reproduzida, à fisionomia representada pelo caráter das personagens, aos movimentos de câmera fazendo referência ao ritmo narrativo advindo dos romances, à música que dialoga com as situações do enredo.

Para o diretor, à adaptação seria conferida a ideia de transposição ou tradução como aconteceu nas suas minisséries e no filme **Lavoura Arcaica**, no qual parte significativa da crítica identificou os trabalhos como uma tradução e considerou a busca de equivalências bem

[27] Resposta de Luiz Fernando Carvalho à enquete realizada pela revista Filme Cultura (ed.54), disponível em <http://filmecultura.org.br/categoria/destaque/exclusivo-edicao-54/> acesso em 22 de janeiro de 2012.

sucedidas (XAVIER, 2003, p. 63). Todo esse cuidado diz respeito ao modo a provocar sentidos no espectador para levá-lo a interagir com a obra. A imagem, a música e a palavra fazem parte do todo que é o processo narrativo, graças a esses recursos que são empregados para expressar e recriar os romances do autor escolhido, é possível escapar da mera ilustração do texto literário (SALAZAR, 2008, p. 82). E quando falamos em minisséries para TV, essa construção se dá a partir de modos peculiares ao meio em questão: um deles é a serialização, que busca modos de contar histórias vinculadas aos modos de cativar o espectador.

A estratégia da serialização organiza e compõe a forma de apresentação do enredo, a forma de entrelaçamento dos conflitos, a construção das personagens, a constituição do espaço e a definição do tempo, os mecanismos de suspensão de sentido para que possa enredar cada capítulo, a composição da trilha sonora, enfim, são alguns artifícios com que o roteirista - em parceria com o diretor e inúmeros outros especialistas - deve se preocupar. Além disso, o núcleo central necessitará de sustentação suficiente para receber as tramas secundárias, sem perder a capacidade de enredar, de articular fragmentos de histórias distribuídos pelos capítulos: o preenchimento de cada minuto visto pelo telespectador deverá ter a força e a energia para despertar-lhe o interesse de continuar a perseguir as estórias.

Do ponto de vista do mercado, a adaptação pode levar, ainda, ao que se chama “salto qualitativo”, além do quantitativo ao incidir no aumento das vendas e pode constituir-se em uma produção com atributos de valor maiores que a obra matriz. Entre as minisséries brasileiras, há o exemplo de **A Casa das Sete Mulheres** (2003): produzida pela Rede Globo, a partir do romance homônimo de Letícia Wierzchowski, teve o roteiro de Maria Adelaide Amaral e Walther Negrão e direção de Jayme Monjardim. O livro foi lançado em abril de 2002, tinham sido vendidos, até a estreia da minissérie, treze mil exemplares. Após chegar à TV, ultrapassaram os trinta mil em três semanas. Além do sucesso de vendas do livro e de outros livros sobre o assunto, a minissérie, que obedeceu à classificação de “livremente adaptada” do romance da escritora gaúcha, recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte com o Grande Prêmio da Crítica, tendo sido considerada, pela crítica, como uma obra que conseguiu salto qualitativo, em relação ao texto matriz: foram utilizados na elaboração do roteiro da minissérie o texto de Letícia Wierzchowski, o conto **A Salamanca do Jarau**, de Simões Lopes Neto e fatos históricos.

1.1.2 A Intertextualidade na Adaptação

A noção de intertextualidade tem origem na obra de Julia Kristeva, na década de 1960, que retoma a noção de dialogismo, presente em M. Bakhtin, para falar da confluência de textos (de diversas origens: sociais, artísticas, culturais, políticas, históricas, etc.) que se organizam no interior de cada texto em particular. Buscando discutir as diversas relações entre um texto e os outros que o compõem, Gérard Genette desenvolve a ideia de palimpsesto.

Bakhtin identifica duas concepções diferentes do princípio dialógico: a do diálogo entre interlocutores e a do diálogo entre discursos. Compreende que, nas ciências humanas, tanto o objeto quanto o método são dialógicos. Na condição de objeto, o texto é artefato de significação (o texto significa), produto de uma enunciação feita em um determinado contexto sócio-histórico e dialógico, uma vez que se define pelo diálogo entre os interlocutores e, também, pelo diálogo entre outros textos.

Em face disso, o discurso não é individual. Ele se constrói entre, pelo menos, dois interlocutores, por sua vez, seres sociais. Não é individual também por causa de suas relações com outros discursos. Enfim, a linguagem é, por constituição, dialógica. Embora às vezes empregados como vocábulos sinônimos, dialogismo e polifonia não representam o mesmo fenômeno: dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e do discurso; polifonia refere-se aos textos nos quais o dialogismo se deixa ver. Nos textos polifônicos, são percebidas muitas vozes, o que faz oposição aos textos monofônicos, que dissimulam os diálogos que os constituem. O diálogo é condição da linguagem e do discurso. No entanto, há textos monofônicos e polifônicos, em harmonia com as estratégias discursivas empregadas.

Os textos polifônicos são, enfim, aqueles nos quais os diálogos entre discursos ficam patentes. Nos textos monofônicos, ao contrário, esses diálogos não se deixam perceber: estão ocultos sob a configuração de discurso único, de uma voz que ecoa isoladamente. Logo, não é difícil perceber que monofonia e polifonia são efeitos de sentido, resultantes de procedimentos discursivos.

Robert Stam (2008) pontuará elementos que ligam os processos de transposição (chamada de adaptação por ele) ao dialogismo e à intertextualidade:

> A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como uma "leitura" do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da "fidelidade" (STAM, 2008, p. 21).

A tradução de um texto em outro texto, de um meio para outro meio, constitui-se na elaboração de um novo texto para um novo propósito. Assim, a passagem do texto literário para o audiovisual tende a determinar novos sentidos ao texto, novas interpretações. Ao considerar que o processo na tradução intersemiótica é uma leitura dos criadores do cinema ou do texto televisivo sobre o texto fonte, considera-se também que a aproximação e o distanciamento entre os textos poderão ocorrer em gradações diferentes e estabelecendo diálogos. É quando a obra recebe a classificação de "adaptada de..." ou "inspirada em..." ou "baseadas em...".

Ao analisar a recorrência à literatura de Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa Luiz pelo cineasta português Manuel de Oliveira, Maria do Rosário Luppi Bello (2001) aponta elementos importantes para o entendimento da leitura de textos literários para o cinema e que podem ser aplicados à televisão:

> De facto, através da heterogeneidade da matéria de expressão cinematográfica (constituída pela imagem em movimento, pelo som, pela música e pela palavra, ordenados segundo os princípios da montagem), é representada, nos filmes, uma particular «visão do mundo» operada pela assimilação e reinterpretação da gramática e da matéria de expressão do texto verbal. Tal processo evidencia-se através de um conjunto de operações (sintetizadas por Sara Cortellazzo e Dario Tomasi em condensação e extensão, adição e subtracção, transformação e deslocação) dos diversos elementos e níveis que compõem a obra literária, de modo a favorecer a constituição de um novo mundo que, sem deixar de manifestar a sua própria autonomia e a sua unidade, revela uma relação semiótica e estética com um universo que lhe é prévio. Falar de transcodificação intersemiótica não significa, pois, falar de mera passagem equivalente de um sistema a outro, mas sim sublinhar o inevitável processo interpretativo e transformador que essa passagem implica (p. 3).

Pensar assim é considerar que o processo de transposição liga-se a um processo de leitura que ultrapassa o texto fonte, já que faz surgir um novo objeto artístico, com seus significados próprios. Esses significados dão existência a esse novo produto, cujas interpretações estão ligadas ao ato receptivo da nova obra, passíveis de interpretações dos seus espectadores. Por isso, entendemos que esse processo não é apenas de transferir, mas de recriar, de transfigurar uma obra em outra, a partir da apropriação necessária de sentidos, enfim, estabelecer um diálogo com a obra matriz.

O que motiva a leitura do texto e a necessidade de transpô-lo para a tela? Entende-se que a transmutação ou tradução intersemiótica é um fenômeno que nasce de uma identificação estética do roteirista tradutor com o conteúdo da obra literária. Há que se considerar, pois, as razões que motivaram o estabelecimento do diálogo e como se estabelece a interpretação da obra matriz pelo roteirista tradutor. Ou seja: estruturado em um todo orgânico, o romance manifesta uma capacidade comunicativa e estética.

Balogh e Mungioli (2009), fazendo uma reflexão sobre as obras produzidas no Brasil, a partir de textos literários (romances, contos ou textos teatrais), dizem que este processo tem mudado muito: passou de um modelo mais prescritivo em que se preconizava a fidelidade ao texto literário como o ideal a modelos "híbridos". Esses modelos híbridos exigem reflexões acerca dessa fidelidade e passam a considerar a intertextualidade, a interdiscursividade e a dialogia.

Para elas, "a intertextualidade é a marca que caracteriza a adoção de modelos 'híbridos' de adaptação" (p.318), constituídos de diversos tipos de textos (do mesmo meio ou de meios diversos), na composição das produções de ficção televisual. A concepção de modelos híbridos nos processos de tradução se dá pela atualização de fatos, personagens, espaços e/ou pela leitura dada pelo criador da nova obra, uma vez que se operam transformações para adequar o texto fonte à linguagem audiovisual. Isso reflete em produções preocupadas com a questão da produção de sentido na atualidade, observando-se os aspectos sociais, econômicos e culturais.

Há também transposições que nascem de leituras radicalmente críticas e subversivas da obra literária: justificáveis pelas conotações políticas ou ideológicas que exprimem e pelas circunstâncias da época. Aqui nos referimos aos esforços que exprimem oposição à identificação entre as obras, já que, mesmo um fenômeno como a paródia, não proclama um total distanciamento em relação ao seu texto-fonte, mas mantém com ele relações de profunda intimidade e cumplicidade, que não se podem definir como hostis.

Para Ismail Xavier (2003b, p.63-64), a busca por uma identificação de leituras bem-sucedidas entre o cinema e a literatura está localizada no terreno do estilo. Para ele, trata-se de uma procura apoiada na ideia de que há "um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro". Essas afinidades entre os estilos podem ser entendidas como uma definição de "modos de fazer" equivalentes, mas revelam um caminho complicado por se apoiar na percepção pessoal de quem estabelece a aproximação. Ou melhor: a aproximação entre os textos é dada pela forma como o adaptador faz a apreensão do estilo do autor matriz, de como é feita a leitura do texto que será adaptado. Dessa forma, os estilos aproximam-se ou distanciam-se, a partir da capacidade de o adaptador compreender o universo da obra e do autor adaptado.

Outro pesquisador a discutir a ideia de intertextualidade, no processo de criação do tradutor, é Randal Johnson (2003), segundo o qual a intertextualidade é a característica principal da relação entre cinema e literatura. Para ele, as relações entre os dois sistemas são complexas e, apoiando-se em Avellar, afirma que "o que leva o cinema à literatura é uma quase certeza de que é impossível apanhar aquilo que está no livro e colocá-lo, de forma literária, no filme" (AVELLAR *apud* JOHNSON, 2003, p. 41). E completa: a "insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios [e os criadores dos produtos] estão inseridos" (2003, p. 42).

Dessa forma, entendemos que o processo que comumente é chamado de adaptação, transposição, transmutação ou tradução intersemiótica deixa de ter como principal foco de análise o fator fidelidade para torna-se um diálogo entre as obras - para nos sustentarmos em Bakhtin (2002) - cujas aproximações, distanciamentos, interações e discursos se formam na construção dos espaços, das personagens, da atualização de temas elaboradas pelos tradutores.

1.1.3 A Transmediação e a Teleficção

Com o objetivo de envolver o telespectador a partir de outras conexões, as emissoras de televisão investem em experimentações técnicas, estéticas e estratégicas. Esse envolvimento vai desde a necessidade de prender a atenção do público com informações adicionais sobre o programa televisivo até a possibilidade de decisão na grade de programação (caso do **Intercine**[28] em que as ligações telefônicas determinam o filme a ser exibido). No entanto, isso não é o bastante.

No caso especial das teleficções, as possibilidades de interação a partir das várias mídias (telefone, internet, celular) parecem ser mais aproveitadas. Na televisão brasileira, o programa **Você Decide**[29], da Rede Globo, foi o primeiro programa a utilizar, efetivamente, outro dispositivo para estabelecer interatividade. Nesse programa, a narrativa era construída

---

[28] Intercine foi uma sessão de filmes da emissora brasileira Rede Globo, que era exibida de terça a sexta-feira logo após o **Programa do Jô** (em janeiro, período de férias de Jô Soares, ia ao ar depois da exibição de séries norte-americanas, como **24 Horas**, **Lost** e **Prison Break,** ou depois do **Jornal da Globo**). Inaugurada em 1996, foi a pioneira no quesito interatividade, o que a diferencia das outras sessões de filmes da Rede Globo e de outras emissoras de TV. Durante o intervalo comercial do filme que era exibido, eram divulgados números de telefone, correspondendo cada um a uma produção, sendo que o mais votado seria exibido no **Intercine** seguinte. No início, a sessão tinha três opções de filmes; posteriormente, passou a ter apenas duas. O telespectador tinha cerca de meia-hora (dependendo do filme exibido) para fazer a sua escolha. As opções de filmes eram apresentadas no primeiro intervalo comercial (entre a 1º e 2º parte). Entre 1996 e 1998, a sessão era levada ao ar após os shows da emissora, por volta das 23h. Desde abril de 1998, com o fim do **Campeões de Bilheteria**, passou a ser exibido após o **Jornal da Globo**, e na sequência era exibido o **Corujão**. Ficou fixo após o **Programa do Jô** desde abril de 2000. Em janeiro de 2011, a Globo promoveu mudanças em sua grade nas madrugadas. Além da estreia de mais uma temporada do seriado **24 Horas** após o **Jornal da Globo**, a emissora resolveu tirar o **Intercine** do ar, pela primeira vez, de sua programação de verão. Em seu lugar, a Globo passou a exibir a sessão **Corujão**, que ganhou uma edição a mais. Em março de 2011, o **Intercine** foi definitivamente extinto. Seu lugar foi ocupado pelas séries americanas **Lie to Me** (às terças-feiras), **White Collar** (rebatizada como **Crimes do Colarinho Branco**, às quartas-feiras) e **Prison Break** (às quintas-feiras) e pelo jornalístico **Corujão do Esporte** (às sextas-feiras). Às segundas-feiras, continua a **Sessão Brasil**. Quando acabar as temporadas dessas séries, a **Rede Globo** leva outras ao ar. Informação disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Intercine> acesso em 24 de abril de 2012.

[29] Primeiro programa de teledramaturgia interativa na TV Globo, **Você decide** ficou no ar de 1992 a 2000. Cada episódio contava uma história cujo final deveria ser resolvido por votação do público. O problema da trama era apresentado logo no primeiro bloco e, para cada escolha possível, era divulgado um número de telefone (de ligação gratuita); os espectadores telefonavam para registrar sua preferência e o desfecho mais votado ia ao ar. Um apresentador entrava ao vivo explicando as soluções possíveis e comentando os conflitos da trama. Também chamava entrevistas em que uma atriz da emissora colhia opinião do público que acompanhava o programa por um telão instalado em praça pública, cada semana em uma cidade diferente [...]. O programa ia ao ar semanalmente à noite, após a novela das 20h. Durante a maior parte de sua existência, foi transmitido às quintas-feiras, mas chegou a ser exibido aos sábados e às quartas-feiras. O formato incluía 35 minutos de dramaturgia e 10 de transmissão ao vivo, tanto no estúdio quanto na rua. **Você decide** foi a primeira grande experiência de interatividade na emissora (mais tarde viria o **Intercine**, em 1996), com a função de acostumar o público a participar da programação – o que até então só era comum no rádio. Informação disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_descricao_subtema/0,35985,22913,00.html> acesso em 24 de abril de 2012.

para que o telespectador votasse, por telefone, em qual destino seria o mais apropriado para as personagens envolvidas. Essas intervenções do público na trama têm tido, em alguns casos, maior atenção. É o caso da interatividade mediada pela internet.

Composta por sítios, portais, blogs, fóruns, a interatividade mediada pela internet caracteriza-se por apresentar conteúdos estendidos das tramas das telenovelas e demais teleficções. Esses ambientes podem conter outros conteúdos adicionais e complementares, organizados como jogos, enquetes, brindes e debates, e podem ser usados para a produção de conteúdos futuros. Nesses ambientes, o telespectador pode, então, ser participante, colaborador ou coautor, a depender das condições de intervenção apresentadas.

Henry Jenkins (2008) chamará esse fenômeno de convergência. Para Jenkins, essa convergência é mais do que uma mudança tecnológica, é uma alteração do relacionamento entre as tecnologias, as mercadorias, o mercado, os gêneros e sua audiência. Mas qual a relação entre a convergência midiática apontada por Jenkins e a transposição ou tradução intersemiótica? Uma não existe sem a outra. A primeira supõe a existência de telespectadores participantes que atuam numa situação onde a permanente tradução de histórias ocorre. Cada uma delas se desdobra em múltiplas plataformas. Em cada uma delas surgirá um novo texto a partir dos anteriores que envolvem os espectadores de múltiplas maneiras. Histórias podem dialogar entre si, são traduzidas para os ambientes da televisão, do cinema, dos games, dos blogs, dos fóruns, obedecendo tanto às regras da plataforma para a qual são transpostas, quanto às regras de interface com os espectadores, próprias a cada plataforma. Neste caso, não se trata somente de transposição ou tradução intersemiótica, mas vai além dessas categorias.

Essa tradução já foi realizada numa circunstância em que a convergência midiática não existia, quando, por exemplo, da transposição do folhetim para a radionovela, depois, em sua evolução para a fotonovela e para a telenovela. Hoje, num ambiente comunicacional da convergência temos a *webnovela*. A migração de personagens tem sido um recurso frequente nessa prática da tradução que ocorre segundo a relação com o espectador que também foi se transformando.

Nesse aspecto, compartilhamos da ideia de estudiosas da televisão que dizem que “são incontáveis os exemplos de narrativas televisivas ou cinematográficas baseadas em obras

literárias. Estas poderiam representar os primórdios da transmidialidade na televisão, que faz migrar o conteúdo de uma mídia para outra" (LOPES, 2009, p. 409).

Recursos hoje considerados pertencentes à cultura tecnológica já eram utilizados pela literatura: a imagem, o movimento e o som, graças à capacidade da linguagem em descrever e sugerir aspectos que tocam a sensibilidade e acionam os mecanismos de nossa imaginação. É neste raciocínio que podemos afirmar que a imagem que temos hoje no cinema, na televisão ou na web passou por um texto escrito, seja num romance, num conto, num roteiro, numa escaleta. Então, mesmo antes do surgimento dos meios tecnológicos que possibilitaram a tradução de narrativas num sistema comunicacional da convergência, a imagem, o movimento e o som já ilustravam as narrativas. Com a tecnologia, eles foram moldados para cada um dos ambientes em que são utilizados.

Enquanto a literatura possibilita a criação da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos possibilitam sua exteriorização, por meio da aparição de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos. Essa relação entre imagem e sentidos tornou-se mais profunda, a partir do surgimento do computador com seus incontáveis recursos. Relação esta que já era naturalmente estreita entre o leitor e o espectador.

O processo de aproximação entre diversas linguagens, como sabemos, não é um fato recente. Entretanto, o surgimento dos artefatos digitais é, em grande parte, responsável pelas transformações ocorridas nos últimos tempos, presentes inclusive nas artes, produzindo alterações na visão de mundo e na forma de sentir, pensar e de traduzir o mundo em palavras e imagens. E mais: por meio dos processos refinados de produção, objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de alguns, tornam-se acessíveis a um público muito maior.

Segundo Julio Plaza, da mesma forma que a fotografia produziu um profundo impacto nas iconografias do século XIX, a humanidade assiste hoje a uma transformação radical, no que se refere à produção de imagens. Isso se deve à mudança radical de sistemas produtivos, não mais o domínio de sistemas artesanais ou mecânicos, mas sim sistemas eletrônicos que transmutam as formas de criação, geração, transmissão, conservação e percepção de imagens. Para ele, "depois das imagens de tradição pictórica, das imagens pré-fotográficas e das

imagens fotoquímicas – em particular a foto e o cinema -, surgem imagens de terceira geração, ou seja, as imagens de síntese, as imagens numéricas e as imagens holográficas" (2008, p. 72).

Com isso, também surge um novo tipo de criador, cuja função deixa de ser a de autor solitário ao produzir sua arte para se aproximar de outros criadores, apreciadores ou técnicos. Utiliza-se de recursos que possibilitam a circulação das informações que podem ser trocadas ou negociadas, dialoga com outras referências e memórias e pensa a construção de suas tramas. Diana Domingues, especialista em arte interativa, acredita que as tecnologias fortalecem a noção de arte enquanto "porta aberta" ao espectador:

> O espectador não está mais diante da 'janela', limitado pelas bordas de uma moldura, com pontos de vista fixos. Não é mais alguém que está fora e que observa uma 'obra aberta' para interpretações. Com a interatividade própria das tecnologias digitais e comunicacionais surge a metáfora da 'porta aberta'. [...] O conceito de 'obra aberta' ganha o seu sentido pleno, [...] a 'obra' abre-se para mudanças de natureza física. Interatividade torna-se, portanto, um conceito operacional, e, virtualidade, na arte interativa, é disponibilidade, atualização, estado de 'emergência' (2003, p. 23).

Para esta autora, o que altera o cenário da arte é a possibilidade de se estar envolvido em um mundo híbrido, em que os corpos humanos dialogam com tecnologias interativas e suas noções de complexidade, emergência, *feedback*, auto-organização, recebendo respostas em tempo real, ao mesmo tempo em que processa novas sínteses sensoriais. Por isso, as adaptações, os diálogos, as traduções colocam em discussão problemas que ainda merecem apreço.

O que é importante nesta discussão para este estudo é que a transmídia não pode ser entendida como sinônimo de adaptação, já que nesta, um mesmo conteúdo é traduzido em outra mídia sem precisar ocorrer num contexto de convergência midiática. Além disso, a noção de *transmedia storytelling* elaborada por Jenkins também não é sinônimo de adaptação. Ela supõe que a história narrada em cada mídia deve ser completa e proporcionar ao consumidor a liberdade para acessar as diferentes mídias. Para Jenkins:

> Uma história transmídia desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmídia, cada meio faz o que faz de melhor - a fim de que uma história possa ser introduzida num filme, ser expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu universo possa ser

> explorado em games ou experimentado como atração de um parque de diversões. Cada acesso à franquia deve ser autônomo, para que não seja necessário ver o filme para gostar do game, e vice-versa. Cada produto determinado é um ponto de acesso à franquia como um todo (JENKINS, 2009, p.138).

Assim, a narrativa deve ser expandida, ampliada, mas não continuada e cada meio deve trazer uma nova contribuição para o todo e deve ter seus potenciais explorados da melhor forma possível, já que pode ser porta de entrada para o universo, mas também deve poder ser o término da experiência (PASSOS; MAGALHÃES, 2010). Enfim, o conteúdo apresentado em cada mídia deverá ter independência, já que o consumidor não precisará ter a necessidade do aprofundamento no universo ficcional para que haja entendimento da narrativa inicial. O que poderá ocorrer são eventuais pontos de intersecção entre as narrativas e produzir uma subordinação que não comprometa a liberdade do consumidor (FECHINE; FIGUERÔA, 2009).

O propósito não é o aprofundamento da noção de interatividade. Por isso, não será nosso foco explicar os tipos de interatividade (passiva, ativa, criativa), mas dizer que a interatividade é uma forma de comunicação do espectador com os realizadores dos diferentes programas. Também para apontar as faces que um texto pode assumir diante de plataformas diferentes. Nesse caso, o que se publica no Twitter, no Orkut, no blog ou no sítio da emissora sobre determinado produto recebe uma roupagem para o livre trânsito daqueles que utilizam tais canais. Entendemos, assim, que, em cada uma dessas publicações, os textos ou o produto audiovisual recebem uma tradução específica.

No caso da minissérie **Os Maias**, há *blogs* sobre a minissérie (com publicação de fotos, vídeos da minissérie, trechos de entrevistas de atores), inúmeras comunidades no Orkut (sobre a minissérie, alguns personagens, Luiz Fernando Carvalho, Maria Adelaide do Amaral, João Emmanuel Carneiro, Fábio Assunção, Ana Paula Arósio, Leonardo Vieira, Selton Melo, Simone Spoladore, Marília Pera). Há outro aspecto a considerar: a minissérie foi exibida em 2001, o Orkut foi criado em 2004, três anos depois, os fãs iniciaram a alimentação de informações, via Orkut, sobre a minissérie. Pela pesquisa que fizemos nessas comunidades, todas elas continuam em atividade: pessoas discutindo partes da minissérie, destino de personagens, lugares de Portugal e também indicando lugares para fazer *download* dos capítulos.

É importante ressaltar, no entanto, que a minissérie **Os Maias** não pode ser considerada uma narrativa transmidiática (não é transmedia storytelling, por Jenkins) e nem está inserida nas lógicas pressupostas da cultura da convergência (também segundo Jenkins). A abordagem do tema contribui para esta tese ao tratar de uma outra forma de enxergar a "migração entre mídias", para além da tradução intersemiótica e diferenciando-a desta tradução.

1.2 Aspectos metodológicos que orientam a análise de adaptações audiovisuais

A teoria principiada com Jakobson e desenvolvida por Campos (1969) e Plaza (2008) colabora com nossa pesquisa, no sentido de nos orientar para o entendimento da tradução intersemiótica como pensamento em signos, como intercurso dos sentidos e como transcriação de formas. Partimos dessa teoria para entender a adaptação como um processo autônomo que estabelece com o texto literário uma espécie de diálogo. Isso porque, atentando-se para a construção dos efeitos que se quer produzir no texto audiovisual, os adaptadores (roteirista e diretor) estão preocupados com a originalidade na abordagem do tema, com o estabelecimento e a manutenção de padrões estéticos e ainda com a aproximação ou distanciamento que se quer estabelecer com o texto literário.

Portanto, não podemos perder de vista a noção de dialogismo e intertextualidade proposta por Bakhtin, já que entendemos que as obras se interligam por diálogos. Assim, além de serem traduzidas para outras linguagens ou plataformas, elas são e podem ser reconhecidas a partir de suas semelhanças e/ou diferenças. Na mesma instância, as discussões sobre transmediação de Jenkins não podem ser desconsideradas, visto entendermos que o processo de Tradução Intersemiótica pressupõe a transmediação, a relação entre o processo e a sua ambiência midiática.

O que comumente é conhecido por adaptação, entende-se que é um processo de tradução intersemiótica (porque traduz uma obra em outra linguagem, acomodando seu conteúdo à linguagem requerida pelo meio); é um processo de dialogismo e intertextualidade (porque o dialogismo bakhtiniano institui a escritura como subjetividade e comunicatividade

ao mesmo tempo – intertextualidade. Para ele, o texto é voz que dialoga com outros textos e também funciona como eco das vozes de seu tempo e da sociedade em que se insere); e é um processo de transmediação (porque, ao ser traduzido, o texto encontra lugar em outra mídia, caminha por outras plataformas e se acomoda às sujeições desses meios).

Quando lidamos com um produto declaradamente adaptado, sentimos constantemente a presença do texto anterior. A relação entre o texto fonte e o adaptado é percebida ainda mais por quem conhece verdadeiramente o primeiro texto, já que é possível perceber as entrelinhas, as ironias, as marcas que prevaleceram e as que foram modificadas em função do produto novo que surge.

Devido à relação entre os textos, frequentemente são os estudos comparados que se dedicam à compreensão de obras adaptadas (cf. CARDWELL, 2002 *apud* HUTCHEON, 2011). O novo texto, surgido a partir de uma adaptação, possui características próprias, únicas, devido ao seu contexto, ao seu lugar no tempo e no espaço (BENJAMIN, 1971, p.214).

A proximidade e fidelidade ao texto adaptado não deve orientar, segundo Hutcheon (2011, p. 29), nenhuma teoria da adaptação. Segundo essa autora, em primeiro lugar, a adaptação deverá ser vista como uma transposição de uma (ou mais) obra anunciada e que envolve a mudança de foco, de contexto e de mídia. Depois, a adaptação deve ser vista como um processo de recriação que envolve a reinterpretação de um texto. E em terceiro lugar, a autora considera a perspectiva da recepção, em que a adaptação é uma forma de intertextualidade, um diálogo extensivo com a obra adaptada: "[...] é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica" (HUTCHEON, 2011, p. 30).

Flávio de Campos (2009, p. 379), ao mostrar em seu livro **Roteiro de cinema e televisão**, as etapas e técnicas de escrita do roteiro, afirma que a adaptação é a "transposição de uma estória para outro tempo, lugar, formato ou gênero". Nesse aspecto, o que seria mais importante considerarmos em um trabalho de análise de um produto advindo de outros textos? Que aspecto é imprescindível para que uma obra seja considerada uma adaptação? Que elementos podem ser considerados aqui em nosso estudo?

A partir de reflexões acerca do que é dito sobre a adaptação, como o que é argumentado por Linda Seger (1992, p. 14), o tema é de extrema importância e deve reforçar e dimensionar a ação da história: “o enredo é supremo”. Além do tema, as personagens também são indispensáveis, pois estabelecem o reconhecimento do texto adaptado.

A partir disso, optamos por considerar, nesta análise, os elementos de aproximação e os lugares de distanciamento construídos pela obra que surge a partir dos romances de Eça de Queirós **Os Maias**, **A Relíquia** e **A Capital**, assinada por Maria Adelaide Amaral (e sua equipe de roteiristas) e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Os referidos elementos considerados nesta leitura são os que advêm do tema e do enredo, da construção das personagens e do tratamento exigido pela minissérie para televisão, já que cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador (HUTCHEON, 2011). O foco será o de identificar em que medida a adaptação elaborada pela equipe de produção da minissérie conseguiu estabelecer maior proximidade ao estilo narrativo de Eça de Queirós.

Para Anna Maria Balogh (1996), as obras literárias e fílmicas constituem conjuntos, séries culturais com pontos de intersecção claros. Ela afirma que essas obras são regidas pela função poética ou estética da linguagem, o que constitui o elemento mais fascinante desse processo. Ao se realizar uma adaptação de uma obra em outra - em nosso caso de um romance em minissérie - deve-se examinar a funcionalidade dramática para encontrar aproximações ou distanciamentos.

A discussão que perpassa os meios acadêmicos preocupados com o tratamento que é dado ao texto matriz, no momento da tradução, volta-se, muitas vezes, apenas para o aspecto da fidelidade e da equivalência. Quando discute a afinidade entre a tradução intersemiótica e a equivalência, Thaïs Flores Nogueira Diniz argumenta que sempre que se fala em tradução, procura-se a equivalência entre os sistemas, mas defende que

> Os estudos na área não podem, portanto, limitar-se à descrição de semelhanças e diferenças entre textos-fonte e textos-alvo. Precisam tentar mostrar quais os mecanismos de canonização, integração, exclusão e manipulação que, subjacentes à produção do texto traduzido, operam nele continuamente, em vários níveis. Para cumprir esse objetivo, esses mecanismos tornam-se muito mais abrangentes do que meros estudos linguísticos, e não mais se desassociam dos estudos literários e culturais. Daí o destaque atribuído atualmente ao elemento cultural, e a avaliação da tradução como um processo eminentemente transcultural (sd, p. 1004).

Constituindo campos de produção sígnica diversos, a literatura e a teledramaturgia ligam-se devido à possibilidade oferecida pela literatura à criação de outros signos. Nesse caso, conforme explica Randhal Johnson (2003), a linguagem de cada meio deve ser respeitada e "apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo" (p. 42). É isso que leva a acreditar que, ao observar as relações existentes entre o texto literário e o texto audiovisual teledramatúrgico, é preciso observar as características peculiares a cada um deles. O objetivo do autor do texto literário é o texto literário. Caberá aos realizadores (equipe de roteirista e direção) da obra de ficção televisiva a observação dos elementos próprios da sua linguagem audiovisual.

Um dos elementos que não podem ser ignorados neste tipo de abordagem é o que se refere à autoria e aos processos sociais de reconhecimento e valorização do autor, pois permitem a identificação social de um agente criador com maior poder de decisão nas escolhas do tema e dos recursos narrativos, plásticos, cênicos e sonoros, constituintes de um programa de autoria coletiva, como uma minissérie, pressupondo uma equipe interativa de profissionais (SOUZA, 2005b). Essa equipe é coordenada pelo diretor geral, que, por sua vez, tende a corresponder ao modo de narrar apresentado pelo roteirista autor.

Para a análise da criação desses elementos (narrativos, plásticos, cênicos e sonoros), apoiou-se na discussão de Bourdieu (1996, 2007), uma vez que permite a relação entre uma determinada obra cultural com as particularidades do seu processo de produção que envolve uma equipe de realizadores imbuídos de um *modus operandi* e de um "senso prático" próprio, circunscritos a uma história de elaboração da ficção seriada televisiva no Brasil (SOUZA, 2005b).

Ao se identificar um modo característico de narrar a história, a partir da constituição das peripécias, da construção das personagens e do enredamento das tramas elaborados pelo roteirista autor e encenadas pelo diretor, percebe-se a existência de estilos marcados por diferenças, que permitem o reconhecimento e a valorização das marcas de autoria na ficção televisiva. É proposta, assim, uma observação do modo como as histórias, originalmente da literatura, foram recriadas na teledramaturgia e como foram capazes de ser transpostas para outro meio. Essa adaptação não se refere somente ao seu conteúdo, mas à elaboração dos

núcleos narrativos e da serialização, a tradução em imagens e a opção da roteirista autora pela aproximação ao estilo narrativo de Eça de Queirós.

De acordo com David Self (*apud* LOBO, 2000, p. 59), "[...] o que aparece na tela não é a experiência do romance, mas um feito serializado da televisão, a partir do romance". Self expõe que a "adaptação literária" ou o *classic serial* não é planejado para ser um drama original, como também não objetiva ser uma reprodução do romance: a adaptação mantém uma lealdade para com a sua inspiração, mas precisa ser julgada como sendo ela mesma, outra e distinta forma de drama televisivo. É nesse aspecto que "a adaptação deve dialogar não só com o texto original, mas também com seu contexto, [inclusive] atualizando o livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores neles expressos" (XAVIER, 1983, p. 62).

Para André Bazin (1999, p. 93), as afinidades entre a literatura e o cinema surgem da convergência estética existente entre esses meios de expressão. Por isso, por mais distantes que as traduções sejam, "elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e os ignorantes, ou se contentarão com o filme ou terão vontade de conhecer o modelo, e isso é um ganho para a literatura". A perspectiva de Bazin remete à ideia de que quanto maior a capacidade de espectadores e críticos de reconhecerem os traços autorais e o estilo do autor da obra matriz, maior tenderá a ser o grau de reconhecimento e consagração pelos pares. Essa premissa orienta esse estudo, sendo pensada como uma lógica que orienta as práticas dos autores das obras adaptadas. Lógica que também orientaria a escolha por parte dos autores roteiristas da obra matriz que será objeto da adaptação. Premissa que permite ainda compreender que a importância do autor do romance da obra matriz pode facilitar o reconhecimento e a consagração da obra adaptada em seu campo específico de produção. Essa premissa ajuda a examinar um dos focos de interesse da roteirista autora, Maria Adelaide Amaral, quando comenta os cuidados que tomou no processo de adaptação do romance de Eça de Queiróz, **Os Maias**. Como pode ser observado em seu depoimento no DVD da minissérie **Os Maias**:

> Os Maias pretendeu ser absolutamente fiel ao livro, exceto em alguns momentos em que a teledramaturgia se impôs mais poderosa onde era necessário fazer alguns ajustes. Os Maias ficou aberto o tempo todo ao lado do meu computador enquanto eu escrevia a minissérie. Ele foi absolutamente o meu roteiro e a minha bússola, todos os diálogos eram inspirados em cenas extraídas d'Os Maias. E tudo o que eu acrescentava eram absolutamente falas com o mesmo espírito, como no veículo da televisão para esclarecer

> melhor, para facilitar, como agente facilitador se recorria a determinados expedientes de dramaturgia para que esse universo ficasse mais explícito, ficasse mais acessível. Foi uma viagem extraordinária e em profundidade dessa obra-prima que foi Os Maias.

E a mesma ideia é reforçada por ela no sítio Memória Globo: o posicionamento da autora sobre o processo de transposição de uma obra literária para a televisão é demonstrado pela explicação de Bazin. A autora diz que

> [...] nunca fui tão fiel a uma obra quanto em Os Maias. Eu escrevia com o romance ao meu lado. Dezenas de frases, centenas de expressões do Eça foram usadas. A minissérie era um biscoito muito fino, e, como já disse antes, atingiu o público mais qualificado. [...] Quando adaptamos um romance para a televisão, temos que cometer algumas transgressões, porque se trata de uma outra linguagem. São outras exigências. Um livro é um livro. Uma minissérie é outra história. Por isso, sempre aviso ao autor do livro que vou adaptar: "A minissérie não será baseada na obra, mas livremente inspirada". No fim, eles adoram, porque o livro acaba se tornando best-seller por causa da minissérie. Vende não apenas o romance que inspirou a obra, mas os livros relacionados ao tema.

Ainda Bazin (1999) argumenta que, diante da transformação do texto literário para o cinematográfico, tanto a literatura quanto o cinema têm diferenças de "estruturas estéticas". Essas diferenças "tornam mais delicadas a procura e equivalências do cinema com o texto literário, [isso requer] mais invenção e imaginação por parte do cineasta" (p. 95). Para esse crítico, "há cineastas que se esforçam por uma equivalência integral do texto literário e tentam não se inspirar no livro, mas adaptá-lo ou traduzi-lo para a tela" (p. 93).

No entanto, "a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual", mas a aspectos próprios a cada um deles: se o cinema, com todo aparato de que dispõe, tem "dificuldade em fazer determinadas coisas que a literatura faz." (JOHNSON, 2003, p.42), o inverso também ocorre.

O texto audiovisual possui particularidades como a simultaneidade de áudio e imagem, a inserção de recursos sonoros, enfim, possui uma poética que é própria de seu meio. O romance, por sua vez, possui outros elementos em sua poética, que caracterizam a sua fruição. Ismail Xavier (2003b) defende que a discussão sobre a transformação do texto

literário em narrativa cinematográfica envolve várias dimensões. Uma delas é a da "fidelidade" ao texto de origem. No entanto, para o estudioso, essa é uma dimensão infundada, já que "o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura" (2003b, p. 62).

Jean Mitry (2002), pesquisador do cinema, afirma que o cinema e a literatura procuram criar mundos humanos. Logo, "temos de sentir o cerne de cada criação [...] porque a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso"; já o cinema "é um processo de percepção bruta". Com isso, há a impossibilidade de uma verdadeira tradução (p. 167). Para ele, o cinema se coloca em lugar contrário ao da literatura: enquanto esta se organiza no mundo, aquele é o mundo que se organiza em uma narrativa. Indiferentemente ao nome que se dê, ao transpor o texto literário para o cinema, é fato que as películas partem da palavra para se redimensionar em imagens.

Ao defender o processo de adaptação, Bazin (1991, p. 88) afirma que, em se tratando do hibridismo das artes, "há cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores" e que a juventude com o cinema o faz beber na fonte de "artes maduras", como a literatura, o teatro, a música, a pintura. Assim como outros estudiosos, Metz (1977) defende, ainda, que, na leitura de um livro, o processo de transformação das palavras em imagens cabe ao leitor: o texto escrito possibilita a construção de figuras em um processo seletivo individual. No cinema, entretanto, tal função cabe à equipe que, sob a coordenação do diretor, faz a passagem do texto escrito para o audiovisual. Respeitadas as singularidades de cada meio.

Entretanto, mesmo buscando-se uma aproximação, a homogeneidade da literatura é maior que a do cinema, porque nela tudo vem por meio do texto, do código linguístico, estabelecendo uma relação direta com o leitor: no filme, há combinação de vários recursos para criar efeitos dramáticos. Se o cineasta deve ou não manter as intervenções do narrador, isso vai depender de seus objetivos, porque o "filme é uma obra autônoma, independente da leitura do livro" (XAVIER, 2003b).

Para Antonio Adami (2002), adaptar é reunir os dados captados por várias leituras do mesmo texto e transformá-los em uma imagem que seja próxima da que o autor da obra

elaborou. Com isso, pode-se dizer que é um exercício de leitura e de reconstrução de sentido do texto-fonte. Para ele, não há fórmula para a reconstrução da obra literária em texto fílmico ou televisivo. O que marca esta trajetória é a sensibilidade do autor, aquilo que está subjacente, metaforizado na obra de origem. Cabe aos criadores a transposição da palavra para a imagem.

Walter George Durst (*apud* ADAMI, 2001, p. 5), por exemplo, acreditava que, para uma boa adaptação, é necessário que seja lido o maior número de obras e informações disponíveis sobre o autor da obra matriz. Se possível, respirar, inclusive, o mesmo ar respirado pelo autor quando escrevia determinada obra, para compreendê-lo ao máximo, incluindo o momento histórico. Adami (2001, p. 6) também cita o cineasta espanhol Carlos Saura, para quem adaptar é também demonstrar, de alguma maneira, a cultura e todos os envolvimentos políticos, sociais, econômicos por que determinado país passou ou está passando.

Segundo Plaza, "a leitura para a tradução não visa a captar no original um interpretante que gere consenso, mas, ao contrário, visa a penetrar no que há de mais essencial no signo". Guimarães (2003), ratificando as afirmações de Plaza (2008), salienta que o processo de adaptação do texto literário para cinema não se esgota na transposição de um meio para o outro, porque esse processo é dinâmico e permite uma série infinita de referências, sendo duas delas traduções ou (re) interpretações de significados.

Bourdieu (1996) sinaliza que o entendimento e a análise do contexto de produção da posição da leitura dos intérpretes dos romances e de criadores da minissérie ajudam a compreender a relação entre a tradução dos romances em minissérie, operada pelos roteiristas autores e pelos diretores e a escolha das obras que se tornaram objeto da adaptação. Por isso, a teoria de Bourdieu nos conduzirá ao entendimento da relação entre a posição de Eça de Queirós (no campo literário brasileiro) e a dos roteiristas autores e do diretor geral da minissérie (no campo da teledramaturgia). O referido entendimento possibilitará a elaboração de hipóteses de trabalho que relacionem estas posições reconhecidamente autorais com as estratégias de construção dos programas de efeito observados na minissérie.

A vinculação entre a história da prática dos agentes com suas disposições e trajetórias nos campos particulares de suas práticas (Eça de Queirós na literatura, Maria Adelaide do

Amaral na transposição de romances para a televisão e Luiz Fernando Carvalho na direção de produtos advindos de obras literárias) também será observada. O próximo passo será a compreensão dos materiais estruturais expressivos do meio televisivo, como parâmetros cênicos, visuais, sonoros e narrativos; e o modo de eles organizarem as estratégias de produção de efeitos no apreciador.

Para a compreensão do modo de se construir uma minissérie e a função desempenhada pelo roteiro, música, cenografia, iluminação, edição e finalização, será necessário considerar a afinidade entre a instância de produção e a de recepção. Para tanto, será posto em exercício o método de análise desenvolvido no grupo de pesquisa A-Tevê, coordenado pela professora Maria Carmem Jacob de Souza, que articula proposições advindas do método de análise da poética fílmica, desenvolvida por Gomes (1996, 2004a, 2004b) no Laboratório de Análise Fílmica, com métodos de análise que examinam as instâncias de produção, fruição e consumo de teleficção.

No Grupo de Pesquisa A-Tevê, Laboratório de Análise de Teleficção, os estudiosos investigam a poética ou modos de compor a narrativa seriada de televisão. A análise da poética das obras é conduzida, comparativamente, segundo a perspectiva autoral daqueles que a criam e a elaboram. Para fortalecer essa perspectiva comparativa, o Grupo tem se preocupado em ampliar as pesquisas sobre as abordagens das poéticas autorais de outras obras narrativas ficcionais. Isso coloca em foco filmes, peças audiovisuais publicitárias e revistas de histórias em quadrinhos. O debate sobre o método de análise das poéticas autorais, que considera as dimensões textuais e contextuais, é prioridade nas pesquisas em andamento no Grupo A-Tevê. Outro aspecto examinado no Grupo é a crítica da ficção televisiva jornalística (jornais e revistas) e a crítica formulada em *blogs* especializados e nas redes sociais da ambiência digital. Neste aspecto, o objetivo é tanto fomentar uma reflexão apurada sobre a crítica produzida no Brasil, quanto estimular a sua elaboração[30].

Neste trabalho, o objetivo central é a análise das aproximações e dos distanciamentos observados na adaptação operada pelos autores da minissérie com a poética de Eça de Queirós, segundo as estratégias que buscaram para prever uma série de efeitos como

[30] As informações sobre o grupo <http://ateve.wordpress.com/about/> acesso em 24 de abril de 2012.

sensações, afetos e significações, realizados no momento da apreciação, da fruição dos 42 capítulos da minissérie **Os Maias**.

Capítulo 2 – A Minissérie como Gênero

2.1 Gêneros Literários

Os gregos, os latinos e os clássicos modernos viram nos gêneros literários – o poema épico, o poema lírico, a tragédia e a comédia – perfeitas categorias artísticas. Inconfundíveis entre si. Com base em obras que expressavam, de forma exemplar, essas categorias, criaram uma teoria dos gêneros literários: os gêneros deveriam ser puros, nunca híbridos. Uma comédia tinha que ser exclusivamente cômica; uma tragédia, trágica; a cada gênero devia corresponder uma forma (metro) e um conteúdo (tom); era lícito falar em gêneros de primeira grandeza e de segunda grandeza. Epopeia, tragédia e ode eram consideradas de primeira grandeza, pois tratavam de assuntos nobres. A poesia lírica, a comédia e a sátira, por tratarem de assuntos menos nobres, eram gêneros de segunda grandeza.

Durante essa discussão clássica acerca dos gêneros, aquilatava-se o valor de uma obra pelo respeito à pureza do gênero a que ela pertencia e às regras, definidas pelos teóricos, para obtenção dessa pureza. Acrescia-se a isso o fato de ela ser maior ou menor, tendo em vista o assunto de que tratava, se nobre ou menos nobre. As teorias de Aristóteles e de Horácio tornaram-se cânones literários, durante os séculos clássicos antigos[31] e modernos[32]. Algumas vezes, essas teorias foram negadas e contrariadas, sobretudo no século XVII, época do Barroco, quando, por imposição da literatura espanhola, gêneros de tradição medieval, como a farsa, a tragicomédia, a novela e a cantiga foram cultivados.

Os românticos, no início do século XIX, representam radical oposição aos clássicos. Por essa razão, combateram todas as teorizações clássicas sobre os gêneros literários. Para os

[31] Segundo Moisés (1995, p. 116), "Ao longo dos séculos medievais, a **Arte Poética** [ou **Epístola aos Pisões**] de Horácio, foi mais ou menos conhecida, ao contrário da **Poética**, de Aristóteles, enquanto o **Institutio Oratoriae**, de Quintiliano, foi divulgada em fragmentos". Por volta do século XVI, a crítica literária era fiel aos preceitos desses teóricos da Antiguidade, especialmente no que se referia a mimese. No século XVII, a crítica neoclássica é difundida na Europa, especialmente em Portugal, Espanha e Alemanha. Na França, no entanto, encontra obstáculo de ordem conceitual.

[32] Segundo Aguiar e Silva (1992, p. 353), "Na prática e na teoria literárias do Renascimento tardio, sobretudo após a difusão da **Poética** de Aristóteles e a sua combinação, ou fusão, com a **Epístola aos Pisões** de Horácio, a doutrina dos géneros literários alcançou um desenvolvimento, uma sistematicidade e uma minúcia que a transformaram, até o advento do romantismo, num dos factores mais relevantes da metalinguagem do sistema literário".

românticos, não era lícito falar em gênero maior e gênero menor, gênero puro e gênero impuro: o que importava era a novidade de uma obra, sua atualidade, seu interesse e o que ela expressava da vida, elementos que não deveriam ser classificados em categorias.

Tiranizar um criador com regras de gênero? Inaceitável no Romantismo. O caminho mais acertado era dar liberdade a seu gênio[33] criativo. Os gêneros existiam, era verdade. Um breve olhar ao mundo antigo, medieval e moderno era suficiente para confirmar esse dado. Mas defini-los como categorias absolutas e eternas e classificá-los eram atitudes que contrariavam a peculiaridade de cada obra e o imprevisível do poder inventivo do escritor.

Os teóricos dos meados aos fins do século XIX (naturalistas), notadamente Ferdinand Brunetière[34], imprimiram ao estudo dos gêneros literários orientação nova e sedutora: superaram, definitivamente, as discussões em torno das "regras" e dos "valores" dos gêneros, colocando, assim, o fato literário como objeto de pesquisas históricas imparciais e de análises sistemáticas: atitude científica perante o problema. Esses teóricos, no entanto, não conseguiram impor, por muito tempo, essa atitude em face dos problemas, nem de suas descobertas definitivas[35].

No início do século XX, Benedetto Croce[36] revisita a história da estética e da teoria literária. Nesse estudo, demonstra que, desde a Antiguidade, as discussões sobre gêneros literários foram um acúmulo de equívocos. Os gêneros, para ele, não passavam de

---

[33] "Diderot desempenhou um papel fundamental na formulação e na difusão da estética do *génio*, sobretudo através do artigo *Génie* com que contribuiu para a **Enciclopédia Francesa.** O génio, segundo Diderot, é a força da imaginação, o dinamismo da alma, o entusiasmo que inflama o coração, a capacidade de vibrar com as sensações de todos os seres e de tudo olhar com uma espécie de espírito profético. O génio, puro dom da natureza e súbita fulguração, distingue-se do *gosto*, fruto da cultura, do estudo, de regras e de modelos. O génio é rebelde a regras, despedaça todas as constrições, é a própria voz das emoções e das paixões, voa para o sublime e para o patético [...]" (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 359).

[34] A teoria de Brunetière encontra-se publicado, segundo Aguiar e Silva (1992, p. 365), em **L'évolution des genres dans l'hitoire de la littérature**, Paris, Hachette, 1890.

[35] Os teóricos do positivismo e do naturalismo, influenciados por doutrinas acerca dos fenômenos biológicos - como o evolucionismo de Charles Robert Darwin (1809-1882) - e dos fenômenos sociais - como a filosofia positivista de Auguste Comte (1798-1857) ou o socialismo de Pierre-Joseph Proudhon (1809-1882) - viram os gêneros literários como fenômenos de natureza estética, mas também social. Isso porque a tragédia grega ou drama romântico, por exemplo, eram produto de determinado ambiente físico e social e de determinado momento histórico.

[36] Bergson e Croce foram considerados pensadores muito representativos e influentes na larga renovação da filosofia e da cultura europeias. No entanto, o problema relacionado ao estudo dos gêneros recebeu mais atenção do filósofo italiano Benedetto Croce.

classificações arbitrárias dos velhos tratadistas. Negava-lhes, portanto, a validade e a existência real e julgava que cada obra de arte devia ser encarada isoladamente:

> [...] cada obra de arte exprime um estado de espírito, e o estado de espírito é individual e sempre novo, a intuição implica infinitas intuições, o que é impossível reduzir a um quadro de gêneros, a não ser que também ele seja composto de infinitos quadrículos e, assim, não mais de gêneros, mas de instituições (CROCE *apud* MOISÉS, 2000, p. 53).

Para Croce, falar de gêneros literários não é falar de obras. Ao contrário, de categorias mentais criadas por abstração e existentes apenas no plano teórico. Pode-se, ainda de acordo com ele, falar de gêneros, e até classificá-los, mas essas ações necessitam de uma significação mais profunda, uma vez que só tem valor para tratamentos práticos da literatura. Ele nega a existência de qualquer fundamento nas várias teorias dos gêneros literários, mas não convence todos os teóricos interessados no problema. A partir da divulgação de **Estética**, em 1903, podemos identificar dois fatos antagônicos: desinteresse pelo problema dos gêneros literários e empenho em seu estudo, pela pesquisa sobre sua gênese e evolução histórica:

> [...] Croce rejeita o carácter substantivo dos géneros literários, admite, por outro lado, o seu carácter adjectivo, ou seja, não recusa o conceito de género literário como instrumento útil na história literária, cultural e social, visto que, na prática literária de certas épocas históricas, as regras formuladas para os diversos géneros, embora "esteticamente arbitrárias e inconsistentes, representavam necessidades de outra natureza". [...] O conceito de género literário pode constituir, por conseguinte, um elemento instrumentalmente fecundo e cómodo na sistematização da história literária, mas permanecerá sempre um elemento extrínseco à essência da poesia e à problemática do juízo estético (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 369).

O que é interessante considerar é que não se deve associar juízo de valor à classificação de gêneros, mas reconhecer, nesse esforço de classificação, o mérito de colaborar na sistematização da prática de criação das obras. Assim, partimos da premissa de que o esforço pela classificação está relacionado à produção das obras. O pensamento de Croce influenciou a crítica nas primeiras décadas do século XX, imprimindo um forte descrédito em relação ao conceito de gênero. No entanto, no que se refere a alguns autores, o estudo do conceito de gênero ocupa lugar fundamental. Segundo o crítico português Vitor

Manuel de Aguiar e Silva (1992), em seu livro Teoria da Literatura, Mikhail Bakhtin[37] defende que o gênero constitui-se em

> [...] princípio de determinação efectiva da obra literária, podendo ser definido como a 'forma arquetípica da totalidade de um acto de fala, da totalidade de uma obra. Uma obra existe na realidade só na forma de um género particular. O valor estrutural de cada elemento de uma obra pode ser compreendido apenas em conexão com o género' (BAKHTIN *apud* AGUIAR E SILVA, 1992, p. 371).

Para os formalistas russos, o gênero literário é entendido como uma "entidade evolutiva", de acordo com a correlação entre a produção literária e a sociedade. Com isso, os formalistas optaram por dar aos gêneros uma classificação histórica descritiva[38].

A partir de meados do século XX, a herança dos teóricos russos foi retomada no Ocidente pelo Estruturalismo e pela Semiótica Literária. O primeiro surge na França, é liderado por Roland Barthes, e preocupava-se em situar a Literatura no contexto geral da Língua e, por conseguinte, da Semiologia, ou ciência dos signos. No segundo, preocupado com a produção do texto literário como objeto estético e comunicativo, estão Tzvetan Todorov, Claudio Guillén, Robert Scholes, Jonathan Culler, Maria Corti e Gérard Genette. Além de tais nomes, é importante citar os estudiosos conhecidos como "neo-aristotélicos" ou "críticos de Chicago": R. S. Crane, Richard McKeon, Elder Olson, Bernard Weinbert e Wayne Booth. Para os neo-realistas, os gêneros literários são importantes para definir e caracterizar as espécies identificáveis na multiplicidade dos poemas existentes efetivamente.

A **Anatomia da Crítica**, de Northrop Frye, publicada em 1957, é considerada, na contemporaneidade, uma das mais importantes sínteses acerca do estudo dos gêneros

---

[37] A crítica de Bakhtin incide sobre os formalistas, mas não sobre o âmbito da estética romântica de que são oriundos. O Formalismo surgiu na Rússia nos anos de 1914-15 no Círculo Linguístico de Moscou. Os textos de B. Eikhenbaum, V. Chklovski, O. Brik, Vladmir Propp em **Théorie de la littérature** (1965) preocupavam-se exclusivamente com a obra literária, observando a artiquetura do texto em termos técnicos, segundo um modo imantente. Roman Jakobson foi o membro mais ilustre do grupo.

[38] Em um dos capítulos de Teoria da Literatura, Tomasevski apresenta a concepção dinâmica, histórica e sociológica dos gêneros literários. Segundo esse autor, os gêneros vivem, desenvolvem-se, modificam-se, desagregam-se. Isso faz surgir novos gêneros ou faz desaparecer alguns. Roman Jakobson apresenta a caracterização dos gêneros literários baseada na função da linguagem, cujo papel é exercido pela função poética (concepção jakobsoniana de literariedade): o gênero épico relaciona-se à função referencial; o gênero lírico à função emotiva; o gênero dramático à função conativa.

literários. Frye parte da **Poética** de Aristóteles, considerando o modelo metodológico e epistemológico que pode ser aplicado na compreensão da literatura. Para Frye (1973, p. 96), a literatura é uma "complexa e coerente organização de **modos**, de **categorias** e de **gêneros**".

A teoria dos **modos ficcionais**, inspirada na diferenciação aristotélica dos caracteres das ficções poéticas, os quais podem ser melhores, iguais ou piores do que nós somos, apresenta-se assim discriminada: o modo mítico (o herói é um ser divino); o modo fantástico ou lendário (manifesto em lendas, contos populares, etc.); o modo mimético superior (próprio do poema épico e da tragédia); o modo mimético inferior (está presente na maior parte das comédias e das ficções realistas); e o modo irônico[39]. Além dos modos ficcionais, Frye (1973) estabelece a existência de quatro **categorias narrativas**[40], fundamentadas na oposição e na interação do ideal com o real, do mundo da inocência com o mundo da experiência: o romance é o *mythos* do mundo da inocência e do desejo; a ironia ou sátira do mundo do real e da experiência; a tragédia representa o mundo da inocência (até a catástrofe); a comédia representa o mundo da experiência: "A tragédia e a comédia, o 'romance' e a ironia opõem-se, mas a comédia mescla-se, num extremo, com a ironia e a sátira, e, noutro extremo, com o 'romance', ao passo que a tragédia transcorre do 'romance' elevado até à ironia mais amarga" (AGUIAR E SILVA, 1992, p. 378).

Ao construir a teoria dos gêneros, Frye parte do princípio de que a distinção entre gêneros está no que ele chama de **radical de apresentação**: as palavras podem ser encenadas perante o espectador, recitadas diante de um ouvinte, cantadas ou entoadas ou escritas para um leitor. Com isso, considera a teoria dos gêneros literários a partir das condições de relação entre o "poeta e o público" (FRYE, 1973, p. 95). A partir daí, define *epos* (gênero no qual o autor ou recitador narra oralmente o texto); o gênero lírico (gênero no qual há um distanciamento entre o poeta e o público, como se o poeta lírico falasse consigo mesmo ou com um interlocutor em particular); o gênero dramático (separação do autor em relação ao seu

[39] O **modo mítico** caracteriza-se pela superioridade qualitativa do herói em relação aos outros humanos e ao meio (o herói é um ser divino); o **modo fantástico** (conceito mais amplo do que o introduzido por Todorov. O fantástico está ligado a extraordinário) ou lendário define-se pela superioridade em grau do herói em relação aos outros seres humanos, ou seja, as ações do herói são fabulosas e desenrolam-se num mundo em que as leis naturais não existem; o **modo mimético superior** ocorre quando o herói é superior aos outros seres humanos, mas não em relação ao meio; o **modo mimético inferior** ocorre quando o herói não apresenta superioridade em relação aos outros seres humanos e ao seu meio; e o **modo irônico**, em que o herói caracteriza-se por sua inferioridade em relação aos outros seres humanos, seja inferioridade intelectual ou de poder.

[40] Para Frye, as categorias são denominadas *mythoi*.

auditório, a apresentação da história é feita por seus elementos internos) e a ficção (com tendência à prosa, o radical de apresentação da ficção é a palavra impressa ou escrita, tal como nos romances e nos ensaios).

De acordo com Aguiar e Silva (1992, p. 380), muitos críticos consideram inconsistente a distinção de Frye:

> O texto escrito ou impresso, por si só, não determina um tipo específico de enunciação literária e por isso mesmo a caracterização proposta por Frye para aquele género e a distinção que estabelece entre ele e o *epos* se apresentam como inconsistentes e desajustadas a muitos factos literários (em numerosos romances, por exemplo, o narrador comporta-se retoricamente, isto é, no que diz respeito às suas relações de enunciador com os seus virtuais enunciatários, como o autor de um texto integrável no *epos*).

Devido ao fato de ser considerada, por alguns, como inconsistente, a teoria proposta por Frye ficou, por algum tempo, esquecida, sendo retomada nos últimos anos pelos estudos literários.

Emil Staiger, por sua vez, no texto **Conceptos Fundamentales de Poética,** observa a necessidade de apoiar o estudo da poética na história, na tradução formal e concreta e na história da literatura, uma vez que, para ele, a essência humana está em sua temporalidade. Staiger apresenta, então, uma reformulação da tradicional tripartição de lírica, épica e drama por designações adjetivais e pelos conceitos estilísticos de lírico, épico e dramático, fundamentados na própria realidade do ser humano:

> [...] os conceitos do lírico, do épico e do dramático são termos da ciência literária para representar possibilidades fundamentais da existência humana em geral; e existe uma lírica, uma épica e uma dramática, porque as esferas do emocional, do intuitivo e do lógico constituem em última instância a própria essência do homem, tanto na sua unidade como na sua sucessão, tal como aparecem reflectidas na infância, na juventude e na maturidade (STAIGER *apud* AGUIAR E SILVA, 1992, p. 381).

Caracterizando o lírico como a recordação, o épico como observação e o dramático como expectativa, Staiger relaciona os gêneros à tridimensionalidade do tempo existencial: a recordação leva à reinstalação de um instante com o passado, a observação ao presente e a

expectativa ao futuro. Com isso, a poética associa-se à antropologia e à ontologia, levando o estudo dos gêneros a uma reflexão sobre a problemática existencial humana.

Os teóricos da literatura ligados ao marxismo também se preocuparam com o problema dos gêneros literários. Georg Lukács, por exemplo, no seu livro **Teoria do romance,** de 1915, apresenta uma cuidadosa distinção entre a narrativa e a lírica, a narrativa e o drama, o romance e a epopeia. Já em seu **Romance histórico** (1937) apresenta discussões acerca do romance e do drama, afirmando que tais gêneros correspondem a visões diferentes da realidade (na forma e no conteúdo), a partir das características peculiares do público a que se destinam. Questões essas que estão implicadas a fatores de natureza sociológica e sociocultural. Neste caso, a atenção voltada para o contexto torna-se um ponto importante para nossa discussão nesta tese.

Dedicados ao estudo da Teoria da Literatura, os professores norte-americanos René Wellek e Austin Warren, em 1942, afirmaram:

> Achamos que o gênero deve ser concebido como um agrupamento de obras literárias baseado, teoricamente, na forma exterior (metro ou estrutura específicos) e também na forma interior (postura, tom propósito – mais toscamente, tema e público). A base ostensiva pode ser uma ou outra (por exemplo, "pastoral" e "sátira" para forma interior; verso dipódico e ode pindárica para a forma exterior), mas o problema crítico será, então, encontrar a *outra* dimensão, completar o diagrama (2003, p. 315).

Essa outra dimensão de que nos falam Wellek e Warren parece ser o foco de teóricos como Raymond Williams que, em **Marxismo e literatura** (1977), dedica um capítulo ao estudo dos gêneros literários. De acordo com Williams, os gêneros se constituem, se combinam, se alteram e se extinguem como manifestações ligadas ao aspecto sociocultural. Mais adiante em seu texto, Wellek e Warren também se mostrarão preocupados em considerar o plano histórico para construir um conceito de gênero:

> O dilema da história dos gêneros é o dilema de toda história: isto é, para descobrir o esquema de referência (neste caso, gênero) devemos estudar a história, mas não podemos estudar a história sem termos em mente algum esquema de seleção. [...] A história dos gêneros é, indubitavelmente, uma das áreas mais promissoras para o estudo da história literária (2003, pp. 356-357).

Conforme foi apresentado até aqui, a poética contemporânea, no que se refere aos gêneros, é descritiva e analítica e não sistemática e sintética. Reconhece que o problema não comporta uma resposta simples e única, mas que se deve, antes, analisar e não codificar e, sobretudo, não oferecer regras aos autores: os gêneros não são limitados em número e, além disso, sofrem transformações. Por isso, alguns podem desaparecer e outros, novos, surgir. Também pode ocorrer a mistura de vários gêneros numa mesma obra.

Além dessas constatações, outras também são relevantes: alguns gêneros podem corresponder mais que outros às exigências ou necessidades de determinadas épocas estilísticas ou de autores; há dificuldade de classificação de certas obras; há escritores que se subordinam, apenas parcialmente, aos arquétipos dos gêneros, modificando-os ou renovando-os; muitos gêneros se renovam ou renascem pelo contato com etapas primitivas ou populares da literatura.

A organização dos gêneros literários é de fundamental importância para a transformação do sistema literário, uma vez que, em cada período histórico, há o estabelecimento de um cânone literário – conjunto de obras consideradas relevantes e modelares, a partir de sua conexão com os diversos gêneros. O estabelecimento desse cânone advém da relação entre o texto e seu leitor, de normas internas e externas ao texto literário (endógenas e exógenas). No entanto, há que se observar o código regulador de determinado gênero literário, constituído a partir da relação entre forma da expressão e forma do conteúdo (ou estrutura e tema).

Assim, diremos, a partir do que ensina Northrop Frye (1973), que um gênero é caracterizado a partir da correlação entre os seguintes fatores: primeiro, um radical de apresentação estabelece a conexão com um modo literário, seja ele narrativo, lírico ou dramático. Segundo, um determinado modelo de forma de conteúdo é configurado por seus elementos semânticos e pragmáticos, sejam eles acrônicos ou histórico-sociais. Por fim, um determinado modelo de forma de expressão, resultante de determinadas normas e convenções estilísticas (reguladoras da coerência textual), retóricas e técnico-compositivas formam as macroestruturas do texto.

Isso quer dizer que um gênero literário se caracterizará por utilizar determinados padrões métricos (ou esquemas), um léxico peculiar, certo socioleto ou pode priorizar determinado registro linguístico, dependendo do contexto de produção, do estatuto sociocultural dos interlocutores e da função desempenhada pela interação linguística.

Esse gênero, por sua vez, poderá, como já mencionado, dividir-se em subgêneros, dependendo de fatores semântico-pragmáticos e estilístico-formais. Os modos (narrativo, lírico e dramático), os gêneros (conto, novela, romance, etc.) e os subgêneros (romance pastoril, romance exemplar, romance histórico, etc.) podem sustentar nítidas diferenciações ou podem mesclar-se, em simbiose. No entanto, a diferenciação de modos, gêneros ou subgêneros não dever ser considerada indissociável do contexto literário de sua produção: os estilos de época também determinam as formas.

Nesse caso, o que se pensa hoje acerca dos gêneros literários é que: um **gênero**, seja um romance, um poema lírico ou um drama, é a combinação de um tipo de **forma** (prosa ou verso), com um tipo de **composição** (expositiva, representativa ou mista) e um tipo de **conteúdo** (psicológico, físico ou misto); uma **espécie** é uma variação dentro de um gênero: a poesia lírica é um gênero, tem um tipo de forma (verso) e um tipo de composição (expositiva) e um tipo de conteúdo (a psicologia do poeta); dentro do gênero lírico há várias espécies: o soneto, a ode, a lira etc., caracterizadas por determinada estrutura poemática (verso, estrofe, rima), determinado sentimento (amor, religiosidade, patriotismo) e determinada estrutura de pensamento (no soneto o silogismo e a repetição de uma ideia na lira); os gêneros e suas espécies vêm surgindo ao longo da história da literatura. São resultados do poder inventivo de escritores e influenciados pelo ambiente cultural em que são produzidos; os gêneros literários e suas espécies não são produto de leis genéricas e evolutivas, mas são classificáveis; para isso, devem ser levados em conta os elementos essenciais de sua formação (MOISÉS, 2000).

Neste capítulo, portanto, será priorizado o estudo do **modo ficcional** (retomando a ideia de modo, em Frye). Isso se deve ao fato de que nos propomos a apresentar uma espécie ligada a gênero que surge deste modo. Antes, porém, de prosseguirmos com nossa reflexão, é importante finalizarmos a discussão acerca do gênero, retomando, em Mikhail Bakhtin,[41] a ideia de que as manifestações orientadas pelo gênero são reflexos de uma cultura. Essas

[41] Em **Problemas da poética de Dostoievski**, Bakhtin apresenta discussões acerca do gênero.

manifestações advêm do uso da linguagem em determinado meio. Mas Bakhtin não aponta para a noção conservadora de gênero. Tal orientação se reverte a partir das relações culturais de cada tempo e espaço, flexível a renascimentos e renovações, em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada produção, em cada obra dentro de um gênero. É uma força que aglutina e estabiliza dentro de determinada linguagem, partindo do modo de organizar ideias, recursos e meios expressivos. Tudo isso para garantir a comunicabilidade e a continuidade de determinada forma (verso ou prosa).

Autores que se dedicam ao estudo da televisão também entendem o conceito de gênero na televisão como forma de reconhecer os produtos televisivos como articuladores de uma força modeladora e estruturante das competências midiáticas, por meio da qual se pode compreender e analisar os jogos de repetições, imitações e empréstimos das configurações dos produtos. É o que se pode encontrar nas pesquisas de Arlindo Machado (2001), Itania Gomes (2002; 2006), Adayr Tesche (2006) e François Jost (2004). Para Tesche (2006, p. 76), a proposta é enxergar as convenções nos produtos televisivos, muitas vezes advindas de outros campos culturais, promovendo a reelaboração de produtos, a partir de seu contexto. O objetivo, então, ainda segundo Tesche (2006, p. 77), não estaria na análise das "descrições essenciais de natureza intrínseca dos produtos". Com isso, aponta para a relação entre o gênero e a prática de produção televisiva, observando as condições dessa produção, na medida em que definem uma "forma de fazer", uma lógica de concepção e de ação que projeta as naturezas classificatórias. Interessa, no gênero, a sua capacidade de servir como um "ponto de ancoragem do acordo comunicativo como objeto de estudo semiótico e cultural" (TESCHE, 2006, p. 83). Os desdobramentos do gênero e possíveis desenraizamentos serão possíveis, a partir da negociação feita com seus elementos estruturantes.

Machado (2005) retomará Bakhtin para a compreensão de gênero televisivo. Para ele, o gênero é uma força que aglutina e estabiliza cercada por determinada linguagem. O objetivo disso é organizar os meios de expressão de certa cultura para garantir a comunicabilidade dos produtos televisivos. Em seu texto **A televisão levada a sério**, agrupa os gêneros televisuais em formas fundadas no diálogo, narrativas seriadas, telejornal, transmissão ao vivo, poesia visual e videoclipe. Machado menciona que tratar de todos os gêneros da televisão seria impossível, por isso propõe um recorte. Essa classificação de Machado está referendada, segundo ele, na qualidade dos produtos escolhidos (2005, p. 71).

Ao operar com o conceito de gênero na televisão, Jost (2004) refere-se ao fato de que a imposição advinda da publicidade delineia as estratégias de produção de sentido. O produto televisivo, hoje, se faz acompanhar de inúmeros discursos que articulam o prazer simbólico do telespectador. Nesse contexto, o gênero funciona como uma "moeda de troca", que regula a circulação dos produtos audiovisuais no mundo midiático, que se materializa em duas perspectivas no ato promissivo: uma que forja o horizonte de expectativas do qual o gênero é portador e outra que opera com uma ambiguidade pragmática, identificável através dos engajamentos dos espectadores ou dos atributos exemplificados nas ferramentas de autopromoção das mídias (JOST, 2004, pp. 29-30).

Nesse caso, os gêneros promoveriam o confronto entre os produtores (que favorecem seus produtos de uma identidade genérica), os emissores (que produzem significados desejáveis em seus produtos) e os telespectadores (para quem a categorização é necessária para a interpretação). Ao partir dos Estudos Culturais e dos Estudos da Linguagem, Gomes (2002) elenca questões sobre a concepção de gênero televisivo, para abarcar as estratégias presentes nos produtos televisivos:

> [...] o gênero televisivo é um modo de situar a audiência em relação a um programa, em relação ao assunto nele tratado e em relação ao modo como o programa se destina ao seu público. Neste sentido, colocar a atenção nos gêneros implica em reconhecer que o receptor orienta a sua interação com o programa e com o meio de comunicação de acordo com as expectativas geradas pelo próprio reconhecimento do gênero (p. 9).

Ao analisar os produtos televisivos, assim como Jost, ela ressalta a importância da análise da dinâmica de organização empreendida pelos projetos midiáticos da televisão, frente à oferta do mercado para a conquista da audiência. De acordo com Gomes (2002), os elementos pertencentes ao contexto de produção (sociais, políticos, econômicos) direcionam as formas de reconhecimento dos gêneros.

No entanto, devemos estar atentos para o fato de que a estrutura de cada programa de televisão está relacionada com as aspirações da emissora e do público receptor. Em relação a esse ponto, Machado (2005, p. 70) defende que

> A televisão abrange um conjunto bastante amplo de eventos audiovisuais que têm em comum apenas o fato de a imagem e o som serem constituídos eletronicamente e transmitidos de um local (emissor) a outro (receptor) também por via eletrônica. Cada um desses eventos singulares, cada programa, cada capítulo de programa, cada bloco de um capítulo de programa, cada entrada de reportagem ao vivo, cada vinheta, cada *spot* publicitário, constituem aquilo que os semioticistas chamam de um *enunciado*. Os enunciados televisuais são apresentados aos telespectadores numa variabilidade praticamente infinita.

A elaboração desse enunciado é feita a partir da utilização de recursos expressivos da televisão. Isso se configura por meio do emprego de conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, além dos elementos dos códigos televisuais. Códigos esses que advém da esfera da literatura, do cinema, do teatro ou do jornalismo e que são codificados e decodificados pelo grupo de produtores e espectadores.

Ancorado em Bakhtin, Machado chamará gêneros esses modos de trabalhar a matéria visual. Esses gêneros, segundo Machado, são incontáveis, surgem e desaparecem conforme o tempo. Alguns têm maior prestígio em determinada região e, o que é mais importante, subdividem-se em gêneros menores: "Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar 'replicando' muitos gêneros ao mesmo tempo)" (2005, p. 71).

Para a compreensão desses gêneros, retomamos a ideia de Wellek e Warren sobre a concepção do gênero a partir de elementos internos e externos. Edward Buscombe (2005, pp. 307-8) concorda com esse raciocínio quando afirma:

> Uma vez que estamos lidando com o meio visual, temos que buscar nossos critérios de definição no que efetivamente vemos na tela. É imediatamente evidente que, ante os nossos olhos, está um vasto espectro de 'formas externas'. Em primeiro lugar, há o cenário, principal glória de muitos filmes. Diversas vezes são externos, nas mais diversas locações: desertos, montanhas, planícies, florestas. Ou podem ser em locações internas [...]. E também temos as roupas [...]. Existem também alguns trajes para certas profissões. [...] existem as várias ferramentas de trabalho [...] existe um grande grupo de objetos variados que, sendo recorrentes, acabam por assumir funções formais. Todas essas coisas funcionam como elementos formais. [...] As convenções visuais fornecem a moldura dentro da qual a história pode ser contada.

Em face disso, pergunta-se: como definir a narrativa no meio audiovisual, especificamente na televisão? Para isso, buscamos em Jost (2008, p. 193) caminho para um discernimento:

> Os objectos, as acções, todos os signos fazem então referência a um universo imaginário, mental, e exigimos que sejam dispostos de tal maneira que a coerência do universo criado, com os postulados e as propriedades que o fundam, seja respeitada. Ao mundo da ficção pertencem tanto os filmes como os telefilmes, as telenovelas, as séries e as *sitcoms*; a diferença entre estes programas tem a ver com a distância maior ou menor que lhes reconhecemos relativamente ao nosso mundo. Com efeito, não é que o mundo da ficção não faça referência a nenhum elemento real: muitos filmes, telefilmes ou séries têm como cenário o nosso mundo e, ao segui-los, costumamos identificar um bairro, uma rua ou um edifício que conhecemos.

Identificar os agentes capazes de alterar a classificação de um gênero é fundamental para o analista. Ao analisar os três aspectos de referência para a decodificação do gênero (seja no aspecto lúdico, no real ou no ficcional), Jost (2008, p. 200) afirma:

> Os géneros são muito mais numerosos do que os três mundos que servem de referência à sua interpretação [o lúdico, o real e o ficcional], mas seria erróneo acreditar ser possível estabelecer uma classificação única e estável dos géneros. [...] géneros são categorias que variam consideravelmente em função do modo como são usadas.

Isso acontece porque

> Ainda que a referência básica para se pensar os gêneros ficcionais passe por assumi-los como “matrizes culturais” e não como elementos de constituição do debate no interior do campo literário, é importante esclarecer que os “territórios de ficcionalidade” migram de um campo cultural para outro e dialogam nas fronteiras entre literatura, cultural oral, cultura popular de massa, produção audiovisual – aqui, mais especificamente, televisão e telenovelas – e cotidiano vivido pelos receptores (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 244).

Assim, os gêneros, na comunicação, podem ser entendidos como estratégias de comunicabilidade, fatos culturais e modelos dinâmicos, articulados com as dimensões históricas de seu espaço de produção e apropriação (MARTÍN-BARBERO, 2001). Essas estratégias são reconhecidas, conforme já referimos, por emissores e espectadores. Isso se torna possível a partir do momento em que os mecanismos de recomposição da memória e do imaginário coletivos de grupos sociais são acionados.

Para Mauro Wolf (1984), a ideia de gênero está relacionada a elementos textuais e intertextuais que possibilitam a configuração de um sistema de relações entre conteúdos, formas, papéis discursivos e atos linguísticos:

> Falamos de gêneros para indicar formas de comunicação culturalmente estabelecidas, reconhecíveis dentro de determinadas comunidades sociais. Os gêneros apresentam-se como sistemas de regras às quais se faz referência [implícita ou explícita] para realizar processos comunicativos, seja do ponto de vista da produção ou da recepção [...] gêneros podem funcionar como sistemas de expectativas para os destinatários e como modelos de produção textual para os emissores (p. 189).

Em se tratando de produção audiovisual, para alguns pesquisadores, o termo gênero vem acompanhado dos termos categoria e formato, uma vez que gênero associa-se diretamente a formato. Na televisão, "vários formatos constituem um gênero de programa, e os gêneros agrupados formam uma categoria", como afirma José Carlos Aronchi de Souza (2004, p. 45).

Esse pesquisador, tomando por base o boletim de programação das emissoras, as publicações em jornais e revistas brasileiras e a teoria dos gêneros na televisão, classificou os programas da televisão brasileira em cinco **categorias**: entretenimento, informação, educação, publicidade e outros. Identificou, a partir das categorias, trinta e um **formatos** aplicados a trinta e sete **gêneros televisivos**[42]. Em relação à série, aponta que

[42] Para a categoria entretenimento, Souza aponta a novela, a série e a série brasileira (minissérie) como gêneros televisivos e explica que "O formato utilizado pelo gênero novela é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos" (SOUZA, 2004, p. 124).

> [...] têm duração limitada e são formatadas em capítulos. Já o formato da minissérie (ou série brasileira, como é denominada) [...] segue a fórmula de produção em capítulos. As minisséries têm continuidade no dia seguinte, como as novelas, mas têm, em média, de cinco a vinte capítulos sequenciados, número que pode ser ampliado de acordo com a audiência. Elas obrigam o telespectador a acompanhar os capítulos para entender a trama, porém sem ter uma complexidade que afaste a audiência rotativa. [...] Os capítulos duram de trinta minutos a uma hora (p. 135).

Segundo ele, a principal questão da pesquisa está em reconhecer que o formato (linguagem desenvolvida pela televisão para dar forma a um gênero de programa e transmiti-lo) é o elemento fundamental para a classificação do gênero. O formato é, para ele, a linguagem desenvolvida pela televisão para dar forma a um gênero de programa e transmiti-lo. É por esse motivo que Souza ainda distingue os seguintes formatos na televisão brasileira: ao vivo, auditório, câmera oculta, capítulo (usado na teledramaturgia), debate, depoimento, documentário, dublado, entrevista, episódio, esquete, game show, instrucional, interativo, legendado, mesa-redonda, musical, narração em *off*, noticiário, reportagem, revista, seriado (diferente do capítulo e do episódio), *talk show*, teleaula, telejornal, teletexto, testemunhal, videoclipe, vinheta, *voice-over*.

Para a pesquisadora Yvana Fechine (2001, p. 15), "O gênero é um conceito chave para a compreensão dos textos nos meios de comunicação de massa, nos quais um determinado texto dificilmente pode ser analisado de modo isolado. Mas não exatamente nos termos em que dele se apropriou a indústria do audiovisual". É preciso ter cuidado, segundo Fechine (2001), com o discurso institucional da televisão e o campo conceitual que aborda o gênero numa perspectiva teórica de organização de linguagens. Mesmo assim, afirma que o modo como as instituições se organizam e organizam seus produtos pressupõe a presença de um "gênero de base", cujo entendimento permitirá a compreensão do modo como os demais gêneros são organizados e são constituídos, observando-se as particularidades estético-culturais. E chamará esse "gênero de base" de **formato**. O formato abarcaria a dinâmica de produção e de recepção dos produtos televisuais. A partir dessas reflexões, Fechine (2001) classificará doze formatos ou gêneros televisuais, conhecidos na televisão brasileira: formato fundado no diálogo, no folhetim, no filme, na performance, no jogo, no apelo pedagógico, na propaganda/publicidade, na paródia, no jornalismo, na transmissão direta, nas histórias em quadrinhos e no *voyeurismo*.

Por sua vez, Tesche (2006, p. 73) se preocupa com os formatos da narrativa ficcional: "[...] os formatos são configurações muito peculiares que os produtos midiáticos adotam dentro de uma categorização mais abrangente de plasmação estética e de comunicação formada pelo gênero". Para esse autor (2006, p. 75), o gênero incide sobre a construção da minissérie ou da telenovela de forma decisiva para alcançar o efeito estético: "[...] a narrativa seriada televisual comporta uma estrutura predisposta para funcionar como estrutura estruturadora. Percebe-se nela um princípio que gera e organiza práticas de representação que podem ser objetivamente adaptadas aos seus resultados".

E é desta forma que Meyer (2005, p. 417) tornará explícita a noção de um gênero: "O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela". No entanto, não se deve perder de vista que Jost (2008, p. 200-201) chamará de obra audiovisual:

> Legalmente, constituem obras audiovisuais os programas que não fazem parte dos seguintes gêneros: obras cinematográficas de longa duração; telejornais e programas de informação; variedades; jogos; programas de não de ficção, maioritariamente realizados em estúdio; transmissões desportivas; mensagens publicitárias; televendas; autopromoção; serviços de teletexto. Esta definição geral exclui os programas maioritariamente realizados em estúdio (telejornais, variedades, jogos), bem como as transmissões desportivas, os anúncios publicitários, a televenda ou a autopromoção, e leva a considerar, pelo contrário, como obras todas as ficções televisivas, desenhos animados, os documentários, bem como os magazines e os programas de entretenimento minoritariamente realizados em estúdio.

Jost pretende nos chamar atenção para o fato de que também devem ser foco de nossa atenção, ao analisar um gênero televisivo, as classificações propostas pelas emissoras de televisão para seus programas. Isso é importante devido ao fato de entendermos o gênero em contínuo estado de reconfiguração, especialmente quando tratamos dos gêneros ficcionais no campo audiovisual:

> Entretanto, a transposição dos gêneros da literatura para o cinema e para a televisão deve salvaguardar especificidades que fazem parte da dinâmica dos campos em questão. Ainda que os gêneros, nesse processo de reapropriação, mantenham suas características basicamente universalizantes, algumas alterações podem demandar outras classificações, de maneira a permitir que modelos sejam dinamicamente recriados. Gêneros cômicos e

> melodramáticos, por exemplo, podem se articular a outros, como narrativas policiais, tramas de suspense, musicais, westerns, erótico-pornográficos e de ficção científica (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 246).

Entendido o que é o gênero no campo da televisão, passemos ao estudo da minissérie, apontando seus aspectos formais e o surgimento na televisão brasileira. No entanto, não pode ser deixado de mencionar: para alguns pesquisadores, a noção de gênero também está ligada ao conceito de ideologia[43].

2.2 Minissérie

Retomando os conceitos de narrativa, de serialização, consideramos que a minissérie caracteriza-se pelos elementos constitutivos das narrativas seriadas e trilha um caminho específico para produções televisivas, intencionando o alcance de determinado público, garantindo entendimento e credibilidade do código.

Antes, todavia, é importante tecer um comentário acerca da telenovela, já que é a produção desse tipo de produto no Brasil que movimenta o mercado da televisão e, para alguns, possui uma estreita ligação com a minissérie, a começar por sua característica básica: a serialização:

> A telenovela é um gênero ficcional constituído a partir da característica básica das séries – a tensão entre novidade e repetição –, contando com telespectadores que desejam desfrutar da novidade da história, ao mesmo tempo em que se distraem seguindo um esquema narrativo constante, satisfazendo-se com o encontro de personagens, aventuras e soluções de problemas já conhecidos (SOUZA, 2004, p. 78).

[43] Segundo Lopes; Borelli; Resende (2002, p. 249), "Em abordagens como a de Rick Altman (1984) [A semantic/syntatic approach to film genres. In Cinema Journal 23, n. 3], conceituam-se gêneros como 'construções ideológicas', possíveis introdutoras de 'pré-leitura' e, consequentemente, limitadoras no processo de livre atribuição de significados por parte da 'comunidade interpretante'. Similarmente a esta visão, os gêneros manifestam-se, também, como instrumentos de regulamentação das instituições culturais e têm função ideológica. Na perspectiva de Steve Neale (1980) [Genre. Londres: British Film Institute], são considerados 'sistemas', que orientam expectativas do público receptor e respondem pela função de articular as relações entre produção cultural industrializada, texto e sujeitos receptores. No limite, gênero, nesta perspectiva, apresenta-se como mais um mecanismo da indústria cultural no processo de reprodução da ideologia dominante".

Caracterizada pela serialização, a telenovela é composta também de elementos que produzem a estrutura dessa serialização. A forma de apresentação do enredo, a forma de entrelaçamento dos conflitos, a construção das personagens, a constituição do espaço e a definição do tempo, os mecanismos de suspensão de sentido para que possa enredar cada capítulo, a composição da trilha sonora, enfim, são alguns artifícios para os quais o roteirista deve, com a parceria do diretor e de inúmeros outros especialistas, estar atento. Além disso, o núcleo central da telenovela precisará ter sustentação suficiente para receber as tramas secundárias e para que produza o enredamento e a ligação dos conflitos. Enfim, o preenchimento de cada minuto visto pelo telespectador deverá ter a força e a energia para despertar o interesse, criar o suspense.

Na televisão brasileira, a Rede Globo possui a maior fatia de produção de telenovela. Até a última década, as demais emissoras optavam por importá-las do mercado latino-americano. A produção fora da Globo era pequena. Na discussão acerca da origem da telenovela, Borelli (2001, p. 7) nos esclarece que

> A telenovela emerge como um entre outros objetos da cultura de massa que dialogam com as referidas matrizes da cultura popular. Originária das tradições do folhetim francês, da radionovela latino-americana e da *soap opera* norte-americana, a telenovela preenche, entre outros, três requisitos privilegiados, para o contexto das manifestações culturais emergentes, no Brasil, a partir de final dos anos 60, quando se dá a efetiva expansão e consolidação de um mercado de bens simbólicos. 1) baixo custo de produção: é, sem dúvida, o produto mais rentável da história da TV; 2) altíssimo grau de apelo popular; 3) fidelidade de audiência indiscutível, durante as últimas cinco décadas (BORELLI, 2001, p. 7).

Sobre a característica desse tipo de narrativa, Luiz Carlos Rondini (2007) apresenta uma reflexão pertinente acerca dos elementos que a estruturam, enquanto aponta os momentos de aproximação entre telenovela e minissérie:

> As novelas contêm uma narrativa mais lenta e um alto grau de redundância, as chamadas barrigas, momentos em que a história parece não avançar. Nesse sentido, se o espectador perder um ou mais capítulos é possível retomar o entendimento da história em poucas assistências. A minissérie, por ser mais rápida em sua narrativa, exige que o espectador esteja atento ao desenvolvimento da trama. Um capítulo perdido, dependendo do tamanho da minissérie, pode implicar em perder o fio da história, podendo gerar desinteresse em novas assistências. Essa questão, juntamente com a exibição

> em um horário mais tardio, são dificuldades naturais das minisséries diante do público. A mudança ocorrida em 1990 aumentou o intervalo de exibição de dois para três dias, de sexta até terça-feira, ampliando a possibilidade de dispersão do público (p. 4-5).

Uma questão pertinente, quando o assunto é a diferença entre a telenovela e a minissérie, refere-se à extensão: a telenovela, nos últimos vinte anos no Brasil, tem sido construída de maneira alongada, tendo, em média, cento e oitenta capítulos, elaborados com muitas subtramas (vinte ou trinta) unificadas na história central. A minissérie, por sua vez, exige menos conteúdo ficcional, já que tem um número menor de capítulos[44]. Andrea Fioravanti (2002) apresenta o seguinte conceito para minissérie:

> La miniserie è una fiction televisiva suddivisa in puntate, per l'esattezza un piccolo numero di puntate: da due, che rappresenta la norma, a sei che è già un'eccezione (oltre le sei puntate si parla di miniserial), ciascuna nella pezzatura cinematografica dei 90 minuti. Sono miniserie le diverse edizioni de "La Piovra" e quasi tutti i capitoli de "La Bibbia". In termini di formula narrativa la moderna miniserie discende dallo *sceneggiato* e, sebbene sia presente nella produzione di tutti i paesi, Stati Uniti inclusi, va considerata una peculiare espressione della tradizione televisiva italiana. Ancor oggi l'Italia produce più miniserie degli altri paesi europei. Sul piano di quelli che si chiamano "i valori di produzione" — il cast, le scenografie, i costumi, le riprese in esterni, e nell'insieme i costi — la miniserie è il genere di fiction televisiva che maggiormente si ispira ai modelli cinematografici. Molte miniserie sono concepite, promosse e fruite come veri e propri "eventi televisivi" (p. 321)[45].

---

[44] As minisséries brasileiras mais extensas foram: Riacho Doce (de Aguinaldo Silva e Ana Maria Moretzshon), 1990, com 40 capítulos; O sorriso do lagarto (de Walther Negrão e Geraldo Carneiro), de 1991, com 52 capítulos; A Muralha (de Maria Adelaide do Amaral), 2000, com 49 capítulos; Aquarela do Brasil (de Lauro César Muniz), 2000, com 60 capítulos; Os Maias (de Maria Adelaide do Amaral), 2001, com 44 capítulos; A Casa das Sete Mulheres (de Maria Adelaide do Amaral e Alcides Nogueira), 2003, com 53 capítulos; JK (de Maria Adelaide do Amaral e Alcides Nogueira), 2006, com 46 capítulos; Amazônia: de Galvez a Chico Mendes (de Glória Perez), 2007, com 55 capítulos.

[45] A minissérie é uma ficção televisiva dividida em um pequeno número de episódios: desde dois episódios (o que representa a norma) até seis episódios (o que já representa uma exceção). Quando a produção tiver mais de seis episódios, não é chamada mais de minissérie, mas de "miniserial", tendo cada produção cinematográfica uma duração de 90 minutos. São minisséries as diversas edições de "La Piovra" ("O Polvo") e quase todos os capítulos de "La Bibbia" ("A Bíblia"). Em termos de fórmula ou estratégia narrativa, a minissérie origina-se do "sceneggiato" (programação televisiva em episódios que adapta uma obra literária), que, apesar de estar presente na produção cinematográfica de todos os países, inclusive nos Estados Unidos, pode ser considerada uma peculiaridade expressiva da tradição televisiva italiana. Até hoje, com efeito, a Itália produz mais minisséries do que os outros países europeus. Do ponto de vista dos "valores de produção" - cast, cenografias, costumes, tomadas externas e custos de produção - a minissérie é o gênero ficcional televisivo que mais se aproxima dos modelos cinematográficos. Muitas minisséries são concebidas, promovidas e fruídas como verdadeiros "eventos televisivos". Tradução de Domenico Sturiale.

Renata Pallottini (1998), em seu texto sobre dramaturgia de televisão, diz que a minissérie é uma obra definida, fechada, não há modificações em sua trama que gira sempre em torno de apenas um núcleo. A minissérie é uma espécie de telenovela curta, totalmente escrita, quando começam as gravações. É uma obra fechada, definida em sua história, peripécias e final, no momento em que se vai para a gravação. A tendência é que esteja pronta para o momento das gravações. No entanto, há exceções; raras, mas há, como a minissérie **A Casa das Sete Mulheres** (2003).

A principal produtora de narrativas seriadas na televisão brasileira é a Rede Globo. Na Globo, a primeira minissérie data de 1980: **Lampião e Maria Bonita**. Essa nova proposta de linguagem da teledramaturgia da emissora possuiu três núcleos de produção, comandados por diferentes diretores: Daniel Filho, Paulo Afonso Grisolli e Walter Avancini. Com esse produto, a TV Globo inaugurou mais um formato em sua programação. Aguinaldo Silva e Doc Comparato realizaram uma pesquisa minuciosa para a produção do texto, inspirado na história do pernambucano Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Autores, diretores e produtores percorreram a região do cangaço, onde foram feitas investigações e inúmeras entrevistas sobre os protagonistas da história e suas origens. No entanto, os autores optaram por ter liberdade ficcional.

Ao falar sobre o surgimento da minissérie na televisão brasileira, Arthur da Távola (1988, pp. 170-1) traz elementos curiosos:

> Chegamos às minisséries por uma inquietação, além de uma necessidade comercial, de mercado mesmo, da própria Globo. Primeiro, chegamos ao chamado seriado, com **Plantão de Polícia**, com **Malu Mulher**, que repercutiu no mundo todo, e com **Carga Pesada**. Foi a primeira experiência saindo da novela propriamente dita. A Globo comprava seriados americanos demais e, de repente, pensou-se: "Por que não fazer os seriados aqui? Em vez de comprar os **Dallas**, o **Casal 20**, porque não realizar os nossos próprios seriados?" E foram feitos com muito sucesso na época. Numa segunda fase, depois desse tempo em que o seriado deixou de ser importante para a programação, tentamos levantar a bandeira da minissérie. [...] A minissérie, com uma média de vinte episódios e numa outra faixa de horário, possibilita o exercício e uma melhor discussão de temas, com um texto mais conciso, mais sintético, com a ação se desenvolvendo num ritmo que a história peça, sem tantas concessões.

Desde a primeira minissérie, já se pode verificar alguns pontos importantes na produção desse formato, segundo Anna Maria Balogh (2006, p. 91):

> Trata-se de um formato mais autoral, mais fechado que as demais séries de TV; só é veiculado quando inteiramente pronto para exibição. A minissérie é em geral feita com grande esmero dramatúrgico e técnico-expressivo e no caso das de época com muita fidelidade ao tempo representado na micronarrativa encarecendo custos. A posição que ocupa no mosaico pressupõe um público mais seleto, com maiores opções de lazer que o das novelas.

Machado (2005), ao discutir a narrativa seriada, fundamentado na "estética da repetição" de Calabrese[46], considera, para efeito de estudo, três grandes categorias de tendências das narrativas seriadas: as que são estruturadas na variação do eixo temático, as que modificam os elementos narrativos e as que são organizadas em forma de entrelaçamento de diversas situações. As minisséries pertencem ao último grupo, uma vez que há um

> [...] *entrelaçamento* de um enorme número de situações paralelas ou divergentes, gerando como resultado uma complexa trama de acontecimentos não necessariamente integrados. Embora esse modo de engendramento narrativo possa ser encontrado também na literatura e no cinema, foi sem dúvida a televisão que lhe deu maior consequência, em razão principalmente da longa duração dos programas [...] e das características do processo produtivo (MACHADO, 2005, p. 94-5).

Além dessa característica formal da minissérie brasileira, há que se considerar que elas são baseadas em temas históricos, do cotidiano ou adaptadas da literatura.

> [...] a minissérie constitui o formato mais fechado de todos os demais formatos de ficção que a tradição televisiva consagrou: séries, seriados, unitários e telenovelas. A minissérie só vai ao ar quando inteiramente terminada. A novela, pelo contrário, mais parece um grande gerúndio em processo de gestação enquanto é exibida, passível de mudanças e modulações, caracterizada por uma cotidianeidade próxima àquela da vida do espectador. Todas estas características tornam a novela um texto bem mais poroso e vulnerável às inserções de merchandising, tanto político quanto social, além do comercial propriamente dito. O texto da minissérie

[46] Omar Calabrese em **A idade Neobarroca** afirma que a televisão cria uma nova estética, a da repetição (ou neobarroca). No entanto, essas mudanças começaram com a reprodutibilidade na imprensa, na fotografia, na gravura, e invadem a imagem videográfica, a partir das possibilidades de reprodução do vídeo doméstico.

> devido à sua clausura poética é o que mais se aproxima do universo literário, até mesmo em termos de extensão, que no Brasil é muito mais longa que no estrangeiro, se presta admiravelmente para a transposição de romances. A mesma clausura do texto torna o formato bem mais impermeável do que os demais a qualquer tipo de inserção estranha ao texto, sobretudo de merchandising. A posição das minisséries no mosaico de programação, em geral após as dez horas da noite, dirige os processos de recepção para um público mais seleto e mais exigente do que o das novelas prévias do mosaico. Todos estes fatores acentuam o esmero das minisséries em relação aos demais formatos, tanto é assim que elas constituem *la crème de la crème* da programação das emissoras e, em consequência, os formatos mais disputados pelos profissionais da área (BALOGH, 2005, p.193-194).

Conforme afirmação de Balogh, no caso da Rede Globo, embora haja um horário em que há predominância na exibição das minisséries, eventualmente são exibidas em outros horários. Prática que vem sendo seguida por outras emissoras que têm se dedicado à produção de minisséries, como é o caso da Rede Record, que recentemente exibiu **Rei Davi** (2012), antecedida por **Sansão e Dalila** (2011). O horário para a exibição de minisséries na programação das emissoras parece já estar definido a partir da prática das emissoras que mais produzem este tipo de programa.

Ainda no esteio de Balogh (2005), é preciso comentar que há recorrência de textos adaptados da literatura ou textos bíblicos para minisséries. O contexto de adaptação, os elementos considerados na tradução[47] do texto literário para o texto audiovisual pertencem ao estudo da tradução intersemiótica ou transmutação. Esse estudo discute o processamento da linguagem literária para o sistema cinematográfico, desenvolvendo uma espécie de intermédio para o espectador. Essa intermediação é o resultado da leitura de quem traduz o romance (ou conto, ou novela, ou crônica, ou poema) para o audiovisual. É, assim, uma reescrita, uma interpretação, que permite várias outras leituras.

Outro ponto importante no que se refere ao estudo da minissérie é o fato de que há maior liberdade em relação à temática e aos índices de audiência. Na rede Globo, o horário a partir das vinte horas, no qual são transmitidos o Jornal Nacional e, em seguida, a novela das oito, é considerado *prime time* e "tem os segundos de intervalos comerciais mais caros da

[47] "[…] a reescritura do texto literário é vista nos estudos atuais de tradução como uma instância do fenômeno tradutório. É um tipo de tradução que legitima as variadas formas pelas quais os textos são difundidos nos sistemas literários" (SILVA, 2006, p. 9).

televisão brasileira e, consequentemente, as cobranças da empresa por maiores índices de audiência nesse horário são também maiores" (RONDINI, 2007, p. 2). A forma de produção da minissérie está relacionada à estética e à estrutura do texto literário:

> Dos anos 1980 para cá, parece que as minisséries, produtos de maior prestígio e sofisticação no conjunto da produção televisiva ficcional seriada, é que passam então, a ser o espaço da adaptação de romances de autores nacionais com ênfase para este fato. Nas minisséries, o recurso a tramas e personagens advindos de romances de escritores brasileiros parece ter duas funções básicas: a primeira delas seria fornecer personagens e enredos mais sólidos que os da média das telenovelas, muitos deles com traços de 'época' ou regionalismos que se destacam em uma produção que se propõe ser mais cinematográfica que televisiva. Uma segunda função que as minisséries parecem ter, especialmente as oriundas de adaptações literárias, é a de atuarem como forma de legitimação do veículo TV no conjunto das produções culturais nacionais, no sistema cultural brasileiro como um todo, um sistema que, cada vez mais, gravita em torno desse meio (REIMÃO, 2004, p. 29-30).

A partir da observação das minisséries apresentadas tanto pela Rede Globo quanto por outras emissoras, é possível afirmar que, na maioria delas, estão presentes características do folhetim como elemento estruturador, por meio da história de um casal central (muitas vezes triângulos amorosos), ao qual se liga uma série de outras tramas paralelas ou subtramas. E isso é importante para que possamos refletir sobre o seguinte fato: analisar os "bens audiovisuais pressupõe a tentativa de reelaborar a complexa articulação entre matrizes populares, manifestações da cultura de massa e elementos da cultura erudita" (ANDRADE, 2000, p. 61).

Nos Estados Unidos, a minissérie surge em 1966 com uma emissão da ABC de uma adaptação de **The Rise and Fall of the Third Reich**, produzida por David L. Wolper. O termo tornou-se comum em meados dos anos 70, especialmente com o sucesso de **Rich Man, Poor Man**, baseado no romance de Irwin Shaw, em 1976. **Roots (Raízes)**, em 1977, de Alex Haley, é considerado o primeiro sucesso desse tipo de produção. O seu sucesso nos Estados Unidos deveu-se, em parte, ao seu horário: as doze horas foram divididas em oito episódios

emitidos em noites consecutivas. O último episódio obteve 71% de audiência e 130 milhões de telespectadores[48].

Na televisão britânica, o termo minissérie (*miniseries*) quase nunca é utilizado, exceto em referência a importações americanas. Para dramas televisivos britânicos de curta duração, é usado o termo *serial* (folhetim). Têm sido um dos elementos principais da programação televisiva britânica, desde o início dos anos 50, quando serials como **The Quatermass Experiment (**1953) estabeleceram a popularidade desse tipo de narrativa. A série **The Prisoner** de Patrick McGoohan, originalmente com sete episódios, foi expandida para dezessete, devido a preocupações do estúdio de que uma série tão pequena seria difícil de vender.

2.3 Modo Ficcional ou Narrativo?

As narrativas no mundo são muitas. Como já se discutiu, na literatura, no cinema, na televisão, entre outros, há uma grande variedade de gêneros, contemplando substâncias diferentes e sugerindo que todo assunto é matéria para construção de narrativas ficcionais. Essas narrativas ficcionais podem utilizar a linguagem oral ou escrita. Podem recorrer, também, à imagem fixa ou móvel, ao gesto, ou à mistura dessas substâncias.

O mito, a lenda, a fábula, o conto, a novela, a epopeia, a história, a tragédia, o drama, a comédia são narrativas. Na pintura há narrativa, assim como no vitral, no cinema, na televisão e nas histórias em quadrinhos. Em nossa conversação diária, construímos narrativas. A narrativa faz parte de nossa vida cotidiana. Está tão visceralmente ligada a ela que, às vezes, nem percebemos.

A narrativa, espinha dorsal da literatura de ficção, é constituída por todo discurso que apresenta uma história imaginária como se fosse real[49]. Por isso, o conceito de narrativa não

---

[48] Informação disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Minisserie> acesso em 30 de maio de 2012.
[49] Hayden White (1995 *apud* VICENTE, 2002, p. 18) chama a atenção para o fato de que no discurso da História é a narrativa que lhe permite transformar-se num conjunto coerente, com o auxílio de elementos literários. Isso é possível devido ao uso de elementos simbólicos para que, ao lado de elementos retóricos, consiga convencer o leitor da verdade do fato narrado, além de aproximar o fato da realidade vivenciada em determinado tempo.

se restringe ao romance, ao conto ou à novela, mas contempla o poema épico, o poema alegórico e outras formas de literatura consideradas menores.

A palavra ficção vem do latim *fictionem* (*fingere, fictum*): ato ou efeito de fingir, inventar, simular; coisa imaginária, criação da imaginação. De acordo com Afrânio Coutinho,

> A literatura de imaginação ou de criação é a interpretação da vida por um artista através da palavra. No caso da ficção (romance, conto, novela), e da epopeia, essa interpretação é expressa por uma estória, que encorpa a referida interpretação. É, portanto, literatura narrativa. (1978, p. 30)

A ficção, como aludido, produto da imaginação criadora, tem, como toda arte, suas raízes mergulhadas na experiência humana. A transfiguração da realidade, produzida pelo espírito do artista, é o fator que a distingue das outras formas narrativas, uma vez que ela não pretende oferecer um retrato da realidade, mas criar uma imagem, uma interpretação ou uma revisão dela[50]. Trata-se do espetáculo da vida através do olhar do artista, da interpretação artística da realidade. De acordo com Cândida Vilares Gancho (2003, p. 6),

> Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem. As gravações em pedra nos tempos da caverna, por exemplo, são narrações. Os mitos – histórias das origens (de um povo, de objetos, de lugares) –, transmitidos pelos povos através das gerações, são narrativas; a Bíblia – livro que condensa história, filosofia e dogmas do povo cristão – compreende muitas narrativas: da origem do homem e da mulher, dos milagres de Jesus etc. Modernamente, poderíamos citar um sem-número de narrativas: novela de TV, filme de cinema, peça de teatro, notícia de jornal, gibi, desenho animado... Muitas são as possibilidades de narrar, oralmente ou por escrito, em prosa ou verso, usando imagens ou não.

A narrativa é, portanto, a enunciação de acontecimentos ou ações. Sua definição passa pela consideração da história que ela conta e o discurso narrativo que a enuncia. A história será, então, o conteúdo do ato narrativo.

---

[50] "[...] entende-se que o factor primeiro da ficcionalidade é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de fingimento. A esta perspectiva de abordagem pode associar-se outra, de tipo contratualista [...] orientado no sentido de se encarar como culturalmente pertinente e socialmente aceitável o jogo da ficção" (REIS; LOPES, 2002, p. 160).

Trata-se de um conceito amplo. Por isso, não se restringe apenas ao romance, conto ou novela. Abrange o poema épico, alegórico e outras formas de literatura. Apesar das variadas formas de narrar, é possível identificar os elementos constitutivos e os sistemas de regras que regem a narratividade[51]. Essa distinção permite que encontremos os elementos invariáveis, comuns a qualquer tipo de narrativa: plano da enunciação, do discurso e da narração; e os elementos variáveis, específicos de cada tipo particular de narrativa: plano do enunciado, da fábula ou da diegese. Entre o plano da enunciação (plano do discurso) e o plano do enunciado (plano da história), há uma relação muito estreita: o que foi enunciado, apresentado pelo discurso, pertence ao campo da experiência, da vivência do sujeito da enunciação[52].

Enfim, a narrativa é, para Samira Nahid de Mesquita, o "[...] o produto das relações de interdependência entre a sucessão e a transformação de situações e fatos narrados e a maneira como são dispostos para o ouvinte ou o leitor pelo discurso que narra" (1994, p.21). As narrativas literárias, geralmente, se estruturam sobre cinco elementos principais: o enredo (o que aconteceu); as personagens (quem viveu os fatos); o tempo (quando os fatos aconteceram); o espaço (onde os fatos aconteceram) e o narrador (quem conta os fatos que estruturam o enredo). Sem esses elementos, a narrativa não pode existir (GANCHO, 2003).

Os elementos estruturais da narrativa podem sofrer transformações pela ação do narrador e pelas convenções literárias. Ainda assim, continuam sendo seus elementos básicos. O modo de usar esses elementos pode variar: alguns artistas enfatizam este ou aquele elemento, ou todos igualmente, resultando disso formas diversas de narrativas: romance de personagem (predomínio da personagem sobre os outros elementos), romance de ação ou

---

[51] Narratividade é a transformação de estado presente em qualquer tipo de texto. É um dos níveis de estruturação do texto, estando relacionada com as qualidades específicas da narrativa. A narratividade está numa relação direta com o receptor, pois é nele que se irá realizar o fenômeno estético da arte em geral, donde se pode considerar que a narratividade ocupa uma posição funcional na narrativa e é o processo pelo qual o receptor constrói ativamente a história, a partir da matéria narrativa fornecida pelo meio narrativo. A narratividade é um fenómeno da aprendizagem e difere de acordo com o horizonte cultural em que se insere, pois o receptor sabe que a narrativa não é real, mas, culturalmente, aprendeu a suprimir o desiderato de verdade, a fim de poder apreender a ficção como se da realidade se tratasse. Este fenómeno tem sido observado em todas as eras e não se limita aos textos narrativos literários, podemos verificá-lo no cinema e em todas as outras formas de expressão artística às quais o conceito de narrativa pode ser aplicado. O termo foi consultado também no E-Dicionário de Termos Literários: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes>, sob a coordenação de Carlos Ceia, professor e investigador da Universidade Nova de Lisboa, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

[52] Bakhtin discute a enunciação em **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, numa dimensão discursiva, implicada em um caráter interativo, social, histórico e cultural; em **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance, relacionada ao romance; e em **Estética da Criação Verbal** envolvendo o conceito de gêneros do discurso.

aventura (predomínio do enredo), romance de ambiente, atmosfera ou cor local (predomínio do espaço).

Quando lemos, assistimos a um filme, vemos televisão ou ouvimos histórias contadas por alguém, estamos diante do desenrolar de um enredo: além da busca do prazer, entramos em contato com tensão, competição, simulação, etc. Pode aparecer também na música, na condição de espinha dorsal de um desfile de escola de samba, o samba-enredo. A relação enredo/narrativa é indissolúvel. Por mais imaginada que seja uma história ficcional, ela apresentará, sempre, uma vinculação com empírico, o vivido, o real da história. Por isso, mesmo um enredo dos mais delirantes e metafóricos não foge aos vínculos com a realidade empírica: partirá dela, mesmo quando pretende negá-la, distanciar-se dela ou fingir que ela não existe: "Será sempre a expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível" (MESQUITA, 1994, p. 14).

O enredo pode ser classificado de acordo com o assunto básico em torno do qual giram as personagens, passando por diferentes situações. Há, portanto, enredo de amor, de viagens, de aventuras, de ficção científica, de angústias existenciais, psicológico, psicanalítico, onírico, entre tantos outros[53].

[53] A propósito do conceito de enredo, intriga e fábula, Massaud Moisés (1995, pp. 174-5), no **Dicionário de Termos Literários**, afirma que "O vocábulo 'intriga' [...] deve ser entendido como sinônimo de 'enredo', talvez com uma sutil diferença: enquanto o enredo denota a totalidade das causas e efeitos que se organizam no curso de narrativa, a intriga semelha a redução, ao essencial, dessa totalidade. A intriga constituiria o relato sucinto, abreviado, mas atento à noção de causalidade, dos eventos que se entrelaçam na direção de um fim. Seria, portanto, sinônimo de 'trama'." É importante acrescentar aqui a noção de fábula, entendida pelos teóricos da literatura como elemento próximo ao enredo. Assim, "O termo fábula, tomado como equivalente do grego 'mito', designava, no interior do pensamento de Aristóteles [...], a 'imitação de ações', 'a composição dos atos', ou seja, a intriga, e era 'o primeiro e o mais importante' elemento da tragédia. Segundo a doutrina literária dos formalistas russos, o vocábulo 'fábula' ostenta conotação específica, vizinha de 'história', 'enredo', etc.: a seu ver, a fábula consiste no 'conjunto de acontecimentos ligados entre si e que nos são comunicados ao longo da obra', ou ainda, 'conjunto de motivos em sua sequência cronológica e de causa e efeito'" (MOISÉS, 1995, pp. 226-7).

2.4 Ficção seriada

A narrativa é um ato verbal[54]. Esse ato apresenta uma situação inicial que passa por diversas transformações e chega a uma situação final. As transformações pelas quais passa a situação inicial decorrem de acontecimentos, fatos, vivências e episódios diversos, ou dos diferentes estados psicológicos de uma personagem, como acontece na narrativa contemporânea. A elaboração dessas transformações da situação inicial parte da intencionalidade que se quer produzir no leitor ou telespectador.

A história da literatura universal nos mostra que a serialidade é um recurso recorrente na narrativa: as narrativas míticas no Oriente (Sherazade utiliza-se da serialidade para manter-se viva por [**As**] **Mil e uma noites**); os romancistas folhetinescos ocidentais fizeram da narrativa seriada um meio de conquistar o seu público a partir do século XIX (divulgada nos jornais impressos); depois, o rádio (com a radionovela) e o cinema[55] também viram na serialização uma artimanha para a conquista do público.

A televisão introduz a serialidade como um recurso principal para contar histórias, como uma estratégica comunicativa. E assim são estruturadas as teleficções como modo de prolongar a cadeia de sucessivos atos narrativos. Marlyse Meyer, pesquisadora do folhetim, nos diz:

> Não seria a telenovela a "tradução" atualizada de um velho gênero que jornais, revistas (a Fon-Fon), fascículos prolongaram pelo século XX, recontado através de novos veículos? Um produto novo, de refinada tecnologia, nem mais teatro, nem mais romance, nem mais cinema, no qual reencontramos o de sempre: a série, o fragmento, o tempo suspenso que

[54] "[...] a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. Esta mesma história poderia ter-nos sido relatada por outros meios; por um filme, por exemplo; ou poder-se-ia tê-la ouvido pela narrativa oral de uma testemunha, em que fosse expressa em um livro. Mas a obra é, ao mesmo tempo, discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. As noções de história e de discurso foram definitivamente introduzidas nos estudos da linguagem após sua formulação categórica por E. Benveniste" (TODOROV, 2008, p. 220-1).

[55] Por volta de 1913, "a maioria das salas de cinema era os antigos *nickelodeons*, que só passavam filmes curtos, inclusive porque o público ficava em pé ou sentado em incômodos bancos de madeira sem encosto. Os longas-metragens, que começavam a surgir nessa época, só podiam ser exibidos nos *salões de cinema*, mais confortáveis e mais caros, embora numericamente ainda pouco expressivos. O filme em série permitia atender às duas demandas simultaneamente. Eram filmes de duração mais longa, que podiam ser exibidos nos salões de cinema destinados à classe média, mas podiam também ser exibidos em partes nos *nickelodeons*, que concentravam o público mais pobre da periferia" (MACHADO, 2005, p. 86).

> reengata o tempo linear de uma narrativa estilhaçada em tramas múltiplas, enganchadas no tronco principal, compondo uma "urdidura aliciante", aberta às mudanças segundo o gosto do "freguês", tão aberta que o próprio intérprete, tal como na vida, nada sabe do destino de seu personagem (MEYER, 2005, p. 387).

A serialização, a fragmentação, o suspense e os núcleos narrativos que se ligam a um só núcleo parecem mesmo vir do folhetim. É uma característica da literatura, a metamorfose. Durante muitos séculos, a forma de contar histórias foi sendo moldada, atentando-se para a adição de recursos narrativos que prendem a atenção do leitor. Elementos que não foram desperdiçados pela ficção seriada.

Balzac e Zola, na produção romanesca do século XIX, também se utilizaram de um conjunto sucessivo de romances ligados entre si por laços de diversa natureza, como personagens, espaços, tempo histórico, reforçados por um título. **A Comédia Humana** é um título sugestivo a um projeto de trabalho que o escritor expôs no prefácio e desenvolveu pelos romances. Esse tipo de serialização requeria uma relação entre o tema, a ideologia e as estratégias narrativas: caracterização das personagens, tempo, espaço, ação, intriga, foco narrativo. Escritores contemporâneos também apostam na serialização: assim surgem trilogias e tetralogias motivadas à apresentação das peripécias de personagens, tempo ou espaço.

A pesquisadora Anna Tous Rovirosa (2008), ao analisar os seriados **Lost**, **Desperate Housewives**, **West Wing**, **CSI-Las Vegas** e **House**, apresenta uma reflexão acerca da narrativa seriada. Para tal, ela buscará em Omar Calabrese (1988) elementos para estabelecer diferenças entre o texto televisivo e o texto seriado. Apresentando relações com a série romanesca, a série televisiva implica um tratamento próprio às categorias narrativas. O herói, elemento que, normalmente, estabelecerá a ligação entre os episódios da série, firma sua força a partir de sua caracterização; o espaço também recebe atenção especial, marcando a movimentação das personagens e produzindo o reconhecimento que confirma as características das personagens (pois trabalha com um número restrito de espaços). Ao ser exibida com esmerada periodicidade, a série televisiva solicita recursos de recapitulação, apresentando coordenadas do problema central que a motiva (CALABRESE, 1988). Outra característica desse tipo de narrativa está no ritmo veloz de apresentação do conflito de cada episódio. Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 380) acrescentam que

> [...] importa assinalar uma certa diversificação das séries, susceptíveis de corresponderem a duas fórmulas de repetição dos elementos que as integram: a repetição por acumulação, consubstanciada naquelas cujos episódios não articulam uma acção global; a repetição por continuação, entendida de tal modo que a redundância de certos componentes não impede a orientação das acções para um momento final.

Com isso, a série pode ser entendida tanto como uma sucessão de um conjunto de romances ligados entre si por laços de variada ordem, personagens, tempos históricos, áreas temáticas ou como um conjunto de episódios autônomos, mas relacionados entre si. A série televisiva obedece a uma regularidade de apresentação, justificada pelo encadeamento que lhe é inerente. Esse encadeamento é reforçado pela presença de um herói, que, embora viva intrigas diferentes, está sempre presente. O fato de que cada episódio tenha, muitas vezes, um tamanho pequeno, é necessário que se recorra a artifícios como a elipse, a analepse[56] e a voz *over*.

No cinema, ao sistematizar um quadro teórico para a narrativa cinematográfica, Bordwell (1985, p. 49) recupera os conceitos de fábula e enredo para elaborar a análise fílmica e dá um passo além: estabelece o estilo como elemento de análise do filme. Para ele, esse elemento relaciona-se com os recursos cinematográficos, a partir dos princípios de organização da narrativa, pela interação com o enredo. Assim, ao analisar um filme, pode-se ter como procedimento o enredo (a análise das ações, das cenas, do tempo, do espaço) ou o estilo (a iluminação, o som, a edição). Para Bordwell, esses dois sistemas coexistem na narrativa fílmica e formam o processo dramatúrgico (enredo) e o técnico (estilo).

Na perspectiva da análise fílmica, o pesquisador Wilson Gomes (2004a) retorna a Aristóteles e examina seus princípios metodológicos e, ao lado das contribuições de Valéry, Pareyson e Eco, sistematiza um método aplicado à análise fílmica, chamado **Poética do Filme**. Gomes parte da noção (advinda de Aristóteles) de que cada gênero engendra efeitos específicos nos apreciadores: a tragédia, por exemplo, produziria os sentimentos do terror e da piedade, causados pelo infortúnio do semelhante e pela infelicidade não-merecida.

---

[56] Genericamente entendida como *flash-back*, a analepse é todo movimento temporal retrospectivo com o objetivo de relatar eventos anteriores ao presente da ação. Esse recurso está ligado a outros domínios da construção discursiva: a velocidade imprimida à analepse, com perspectivas narrativas que comandam a focalização, são orientadas pela narração. A voz narrativa e o foco narrativo podem comandar a analepse.

Assim, em uma poesia bem-sucedida, o poeta orientaria a composição dos elementos expressivos para a produção dos seus efeitos próprios. Esta percepção aristotélica prenunciaria, segundo Gomes (2004a), o argumento da estética moderna do produtor como construtor da recepção da sua obra, e que, na poética do filme, é formulada como teoria da apreciação fílmica: ao apreciar filmes experimentamos os efeitos que neles estão inscritos. O analista de filmes, cuja tarefa é decompor a obra, observará três dimensões para a análise: recursos, estratégias e efeitos.

Os *Recursos*, meios ou dispositivos, são os materiais que, ao serem combinados e dispostos no filme, causam efeitos no espectador: a cenografia, a fotografia (enquadramentos, planos), a montagem, a música e a sonorização, a linha narrativa (argumento, peripécias, desenlaces), as cores, a disposição do elenco, as interpretações dos atores, figurinos e muitos outros. Os *Efeitos* são os resultados no espectador da articulação dos recursos expressivos. A materialidade do filme desencadeia a percepção do espectador, que resulta em três espécies de efeitos: os *cognitivos* (as significações, os apelos à cognição); os *sensoriais* (são as sensações motoras); e os *emocionais* (os estados de ânimo, sentimentos e emoções). As *Estratégias*, ou programas, referem-se aos modos de organizar e sistematizar os recursos expressivos para a produção de um efeito no espectador. As obras pretendem levar o espectador a pensar, a conhecer determinadas coisas ou situações e, por vezes, esconde para revelações posteriores.

Gomes (2004a) também salienta a importância da narrativa para a efetuação desses programas poéticos, o que sugere que determinados efeitos, como a construção da narrativa pela cognição, podem funcionar como recursos para outros efeitos, como a empatia. O filme como um todo é considerado uma composição particular que sintetiza ao seu modo as estratégias nele inclusos: é ele próprio um programa composto por outros programas e pelos dispositivos por eles agenciados.

A **Poética do Filme** compreende as obras cinematográficas como composições, nas quais os elementos são dispostos e combinados, de acordo com normas intersubjetivas, de forma a produzir efeitos nos seus apreciadores. Tais normas configuram os variados elementos composicionais (como enquadramento, enredo, iluminação, cores, música, atuação, movimento de câmera e montagem), de modo a nos afetar enquanto espectadores. E isso pode ocorrer de diversas maneiras: apelando à nossa cognição, aos nossos sentidos ou às nossas

emoções. Para entender uma obra singular, é necessária a identificação da medida do emprego de cada programa, a interação entre eles, além do estabelecimento das regras de pertinência do produto em análise, a partir da recomposição das estratégias de produção de efeitos e pelo exame dos efeitos prescritos a um espectador-modelo.

Convém ressaltar um dos aspectos relacionados ao enredo, a *sequência*[57]. *É um elem*ento resultante da organização das unidades narrativas mínimas observadas quando lemos um romance ou assistimos a um filme, ou seja, quando intuitivamente sentimos que as ações obedecem a uma lógica. Ao explicar essa técnica narrativa, Todorov (2008, p. 223) afirma que "em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição". Esse recurso de apresentação cíclica da história fortalece o recurso da serialização, elemento a ser discutido no próximo tópico.

Em suma, estabelecemos uma relação entre o modo ficcional e o modo narrativo. Isso porque a ficção, elemento da esfera literária, nasce, especialmente, a partir de um modo narrativo. Neste trabalho, optaremos pelo termo narrativo para designar a forma como o texto (literário ou audiovisual) está sendo contado e o termo fictício para as narrativas que se contrapõem à verdade histórica ou historiográfica.

Nosso intuito, ao fazer remissão à Teoria da Literatura para entender os estudos audiovisuais, é demonstrar que as discussões acerca das categorias na televisão podem ser classificadas a partir das pesquisas em literatura. A característica da narrativa televisiva obedece ao encadeamento dos textos literários. A serialização ou serialidade, na narrativa televisiva, alimenta-se, portanto, da narrativa seriada literária.

[57] Para Todorov (2008), o modo como as sequências são estruturadas ao longo do texto resultará no tipo de combinação sequencial: encadeadas (sucessão de sequências), alternadas (efabulação intermitente e alternada) e encaixadas (quando ocorre uma sequência dentro de outra sequência). Essas modalidades estão mais bem explicadas no texto **As categorias da narrativa literária**.

2.5 As implicações da noção de gênero para a análise da minissérie

O ponto de partida para a compreensão dos gêneros e formatos televisivos é a tipologia clássica, de origem literária. No entanto, é pertinente considerar que, relacionada ao produto televisivo, essa tipologia requer reflexões: no decorrer deste texto, os gêneros, subgêneros e formatos da televisão sofrem, sempre, mutações, adequações, supressões e inovações. Esse constante processo de alteração dos produtos televisivos obedece aos agenciamentos das condições de produção do desenvolvimento dos meios técnicos e dos princípios, lógicas, possibilidades e restrições que regem o funcionamento do meio televisivo.

> [...] os gêneros ficcionais estão presentes desde os gregos, reencontram-se – reciclados e transmutados – no campo literário e transformam-se, fundamentalmente, em base de sustentação para a produção da ficcionalidade nos meios audiovisuais (LOPES; BORELLI; RESENDE, 2002, p. 245).

Essa base faz produzir gêneros híbridos, já que os novos gêneros vão surgindo a partir da transformação de um ou de vários gêneros antigos. Essa transformação é possível por inversão, por deslocamento ou por combinação. Isso nos leva a crer que cada novo texto hoje possui raízes na **Poética**, no romance do século XIX, na tradição erudita e na popular. Para caminharmos para uma reflexão final acerca do que se propõe neste texto, retomemos a discussão de Duarte:

> O gênero funcionaria, então, [...] como uma substância de uma forma que sobre ele se projeta, decorrente da articulação entre subgênero(s) e formato(s), e não teria outra existência possível além dessa de ser substância "em-formada". [...] a noção de gênero em televisão deve ser compreendida [...] como um feixe de traços de conteúdo da comunicação televisiva que só se utiliza e realiza quando sobre ele se projeta uma forma de conteúdo e de expressão – representada pela articulação entre subgêneros e formatos, esses sim procedimentos de construção discursiva que obedecem a uma série de regras de seleção e combinação. [...] responsáveis pelas diversas e distintas configurações genéricas dos produtos televisuais: o subgênero seria da ordem da atualização, o formato da realização. [...] se a noção de subgênero subsume uma pluralidade de programas, o formato, em contrapartida, os diferencia enquanto produto serializado: dimensão, fragmentação, cenários, atores, funções e papéis, estratégias e configurações (2006, pp. 22-3).

Na esteira de entendimento acerca de gênero, subgênero e formato, conceitos discutidos por teóricos da Literatura, Comunicação, Filosofia, enfim, dos mais variados

campos do conhecimento, entendemos que essa questão se constitui campo para, ainda, muitas discussões. E isso ocorre porque são inúmeros os fatores que devem ser considerados em tal análise.

Alguns teóricos optam pela classificação formal do produto, observando-se sua gramática de funcionamento. Outros, por sua vez, entendem que, além dos aspectos formais, os aspectos conteudísticos são imprescindíveis para a compreensão dos produtos. E ainda há os que consideram os fatores de produção e recepção do produto como aspecto fundamental para o entendimento deste tema.

A partir do caminho exposto neste texto, que partiu da teoria aristotélica para perceber o percurso das teorias que somaram, discordaram e promoveram a elaboração de novas teorias para novos produtos, é possível apontar alguns elementos que se mostraram pertinentes ao entendimento da minissérie televisiva produzida no Brasil. A reflexão que agora propomos parte, também, da orientação dos estudos da Teoria da Literatura. No entanto, não se pretende ignorar outras teorias, mas eleger a que tem lugar nesta reflexão por entender que contribuem de forma fundamental para a elaboração de pontos de vista elaborados na atualidade.

Ao se discutir as feições de produto audiovisual, de expressão artística, observamos que este poderá assumir uma forma em prosa ou uma forma em verso; esta poderá ser composta por exposição, representação ou poderá ser, ao mesmo tempo, representativa e expositiva; poderá ter um conteúdo psicológico, físico ou aglutinar os dois aspectos: físico e psicológico. E, em se tratando de um texto literário, poderá pertencer ao gênero dramático, ao lírico ou ao narrativo. Ainda para a identificação de um gênero, é importante considerar a atualização contínua da memória cultural.

> [...] um artefato cultural que possui um conjunto de regras para a produção de sentido; regras determinantes de combinações de signos em configurações específicas que regulam o modo como os autores produzem os textos e a maneira como a audiência os lê. As apropriações dependem dessa competência do leitor que pressupõe entendimentos por parte da audiência do gênero e de suas regras ou convenções (ANDRADE, 2003, p. 45).

Ao pensamento de Andrade vincula-se o nosso, pois entende-se que os produtos exibidos na televisão submetem-se a determinados preceitos. Diversos teóricos apontam a

presença de formatos, gêneros e subgêneros que povoam a televisão. No caso da minissérie, acredita-se, assim como outros (Tesche, Souza, Machado), que pertence à categoria de entretenimento. Mesmo nos casos em que a temática abordada pela minissérie seja de vertente histórica ou social, entende-se que seja uma obra de ficção, uma obra narrativa de ficção. E, como o romance, objetiva entreter o telespectador.

O gênero a que pertence a minissérie é o gênero teledramaturgia. O discurso da teledramaturgia revela importantes conexões homológicas com a narrativa literária: o tempo do discurso é isócrono[58]. Devido à propensão à cena dialogada, há usos recorrentes de analepses que auxiliam na recapitulação de eventos pretéritos importantes para a compreensão da cena. Há, ainda, a utilização da elipse para avançar a narrativa.

Além disso, o produto televisivo inclina-se à presença constante de diálogos coloquiais, cujo objetivo é a espontaneidade. Enfim, as estratégias narrativas acionadas pelo sujeito da enunciação (o narrador) estão presentes na teledramaturgia: o cuidado com o efeito que irá provocar no telespectador é, também, uma estratégia textual e de produção.

Aristóteles chama de drama o processo de imitação da ação. A imitação da ação (arte dramática) ou dramaturgia passa, hoje, a ter outro palco: a televisão. Daí, teledramaturgia. Nesse caso, consideramos a teledramaturgia um gênero da televisão.

Examinando a recorrência de características gerais da teledramaturgia (serialização, episódios entrelaçados, construção de personagens, definição de tempo e espaço, ponto de vista, etc.), observamos que as telenovelas, as séries e minisséries pertencem ao gênero teledramaturgia. No entanto, esses gêneros possuem algumas particularidades que lhes são pertinentes. Essas particularidades é que vão estabelecer a presença de subgêneros ou espécies. No caso nosso específico, a minissérie é tida como um subgênero ou espécie do gênero teledramaturgia. Esse subgênero segue o formato do seriado: os capítulos procuram prender a audiência com histórias que pressupõe a continuidade.

---

[58] A isocronia está diretamente relacionada ao domínio da velocidade narrativa e é constituída por todo procedimento que procure incutir ao discurso narrativo uma duração idêntica à da história narrada. Está presente na modalidade dramatizada da narrativa. Está relacionada à técnica do *showing* em detrimento do *telling*. A primeira inspira a adoção de um ponto de vista inserido na ação. A segunda técnica está relacionada ao distanciamento do narrador, para ver de fora (REIS; LOPES, 2002).

Como procuramos expor do decorrer do texto, a literatura é uma porta para variados mundos. Esses mundos nascem das várias leituras que dela se fazem. Os mundos que a literatura cria não se desfazem na última página do livro, nem na última frase da canção ou na última fala da apresentação, muito menos na última tela do hipertexto: incorporados como vivências, eles permanecem nos leitores, constituindo-se marcos da história de leitura de cada um. Esses marcos são provocados cada vez que uma nova narrativa possibilita sua atualização.

A televisão, por sua vez, instiga o telespectador à retomada das inúmeras narrativas que constituem a experiência de leitura de cada ser humano. Com isso, permanecem constantemente no imaginário de um povo. Essa recapitulação não pertence apenas ao contexto dos assuntos, mas também sua estrutura possui uma função importante. E, quando se refere à estrutura, fala-se em gêneros, subgêneros e formatos que são consumidos diariamente. No entanto, essa estrutura deve ser encarada como um palco de possibilidades narrativas.

A noção de gênero, subgênero e formato deverá, portanto, obedecer a certas estratégias enunciativas, certos modos de enunciação, de determinados contratos e competências textuais (pertencentes ao campo da Semiótica), e também ao modo como a linguagem desses tipos se apropriam de certas matrizes formais (pertencentes ao campo histórico-cultural).

Enfim, a noção de gênero é entendida como um conjunto de estratégias de representação, como um dos elementos da análise da poética de obras, já que os estilos dos realizadores das obras referem-se ao modo de fazer uso dos gêneros na formulação de suas obras, o que torna o entendimento de gênero e estilos como categorias de análise da obra adaptada.

Capítulo 3 – Estilo e autoria em Eça de Queirós

A compreensão do papel social, da poética das obras e do estilo de determinado autor é possível a partir da reconstituição do percurso biográfico, intelectual e profissional do objeto em estudo (em nosso caso, o percurso de Eça de Queirós, Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho), mapeando as relações com outros agentes do "campo" e seus investimentos ao longo da vida. É o estudo da trajetória que, conforme Bourdieu (1996), ao contrário das simples biografias, descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo autor examinado em estados sucessivos do campo. Segundo Bourdieu, a obra guarda traços de determinismos sociais que exerce por meio do *habitus* do autor (família, escola, contatos profissionais) e de demandas e constrangimentos sociais inscritos na posição ocupada por ele no campo de produção das suas obras. Mas por que é importante a pesquisa sobre a trajetória do autor? É Bourdieu (1996, p.244) quem irá nos dizer:

> É preciso perguntar não como tal produtor cultural chegou a ser o que foi, é preciso examinar: a sua origem social, as propriedades socialmente constituídas no campo, as posições que o produtor cultural pôde ocupar ou produzir num estado determinado do campo, para dar uma expressão mais coerente das tomadas de posição inscritas em estado potencial nas posições.

O produtor cultural é reconhecido como autor ou detentor de autoridade específica, fato que ocorre em determinadas circunstâncias. Autoridade que é conquistada a partir dos processos de reconhecimento e consagração de certo autor em campos específicos de produção de "obras". E, quando o assunto é autoridade, há que se considerar a conquista dessa autoridade: a relação do autor com seu público, com a sociedade que a rodeia é responsável pela gestação do reconhecimento. Pierre Bourdieu (1968, p. 107), no texto **Campo intelectual e projeto criador**, esclarece esse aspecto ao afirmar que:

> [...] à medida que se multiplicam e se diferenciam as instâncias de consagração intelectual e artística tais como as academias e os salões (onde, sobretudo, no século XVIII, com a dissolução da corte e de sua arte, a aristocracia se mistura à intelligentsia burguesa, adotando seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e também as instâncias de consagração e de difusão cultural tais como as editoras, os teatros, as associações culturais e científicas; à medida, também, que o público se expande e se diversifica, o campo intelectual se constitui como sistema

> sempre mais complexo e mais independente das influências externas (daí por diante mediatizadas pela estrutura do campo), como campo de relações dominadas por uma lógica específica, que é a da concorrência pela legitimidade cultural.

Nessa perspectiva, a noção de trajetória formulada por Bourdieu (1996, p. 292) encaminha uma reflexão que leva seu leitor a perceber a "série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações". É assim que as "vicissitudes biográficas" de uma personagem/personalidade considerada autora permitem apreender e interpretar sua trajetória a partir de um contexto que as torne possíveis e normais.

As lutas em busca da hegemonia, caracterizadas pelo reconhecimento e pela manutenção e aquisição de bens simbólicos como a distinção, o prestígio, o poder de ditar as regras, de consagração e legitimidade, constituem o motor dos campos da produção simbólica. No caso do campo literário, Bourdieu sinaliza:

> [...] a oposição entre os paladinos e os pretendentes institui no interior mesmo do campo a tensão entre aqueles que, como em uma corrida, se esforçam por ultrapassar seus concorrentes e aqueles que querem evitar ser ultrapassados. [...] realizar por antecipação o projeto de seus concorrentes. [...] Se as lutas permanentes entre os detentores de capital específico e aqueles que estão desprovidos dele constituem o motor de uma transformação incessante da oferta de produtos simbólicos, não é menos verdade que apenas podem levar a essas transformações profundas das relações de força simbólicas que são as alterações da hierarquia dos gêneros, das escolas ou dos autores quando podem apoiar-se em mudanças externas de mesmo sentido (BOURDIEU, 1996, pp. 147-148).

A cada sobreposição de gêneros, construção de estilos, adoção de temáticas e comportamentos e surgimento de novos escritores, a luta se **renovaria** no campo literário. Essas são pistas para refletir sobre as posições que os autores detiveram em suas trajetórias nos campos de produção artística em geral. Perspectiva a ser considerada para examinar os autores, seja no campo literário, seja no campo cinematográfico ou no campo da ficção televisiva. Em todos esses casos, existiria os que estreiam buscando ser reconhecidos e os que já são consagrados buscando manter as prerrogativas que contribuíram para sua aceitação. Nesse último caso, observa-se que eles procuram a conservação de sua posição frente às investidas dos recém-chegados. E no caso dos recém-chegados observar-se-ia que, após a

inserção no campo, eles necessitam continuar lutando pela permanência e pela distinção, superando as "provas" definidas pelos anteriormente legitimados na busca pelo reconhecimento das produções.

Para Bourdieu (2007), os fatos biográficos aparecem como colocações e deslocamentos ocorridos em espaço social, o que possibilita a observação dos diversos capitais em jogo. A mudança e a tomada de posição são conduzidas pela relação objetiva entre sentido e valor, estabelecida em um espaço orientado. De acordo com Bourdieu (1996), num mesmo campo *habitus* se chocam. As composições sociais dos indivíduos se interagem e, através da avaliação dos diferentes *habitus*, podemos perceber tanto elementos individuais quanto sociais que condicionaram os agentes.

A reconstituição da origem social ao lado do capital social herdado, por exemplo, numa situação em que o autor buscava a sua inserção no campo promove, de acordo com Ênio Passiani (2003, p. 109), a explicitação de "todo seu capital social e simbólico acumulado ao longo desse percurso para, assim, coligir mais informações que contribuam para depreender a posição" ou posições que configuram a sua trajetória. A trajetória social de um autor:

> [...] não dá todas as respostas que procuramos ou responde a todas as questões sociologicamente relevantes, mas, desde que cotejada com os estados correspondentes da estrutura do campo que se determinam em cada momento histórico, oferece elementos que permitem analisar as tomadas de posição e as disposições do agente social em razão da posição ocupada no campo, que, por sua vez, torna-se inteligível se vislumbrarmos a trajetória (social) percorrida pelo agente; trajetória e posição constituem uma relação dialética, na qual não é possível entender uma sem nos ocuparmos necessariamente da outra (PASSIANI, 2003, p. 109-110).

O entendimento remete a um sistema objetivo com mecanismos e conceitos específicos, formador da crença na autoria que suporta relações. É essa crença que sustenta o campo "do jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram" realizando um encontro entre "uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere" (BOURDIEU, 2007, pp. 69-70). Essas orientações sobre a influência do contexto social e o conjunto das relações objetivas que condicionam o agente reconhecido e consagrado como autor, constituíram o fio condutor do estabelecimento da trajetória de inserção de Eça de Queirós no campo literário e o desenvolvimento de sua distinção e

consagração como autor. Com este propósito, foi brevemente reconstituído o ponto de vista do escritor e autor português, entendido como o ponto representativo do espaço social no qual sua visão de mundo foi formada, desvendando "princípios esquecidos ou renegados, da liberdade intelectual" (BOURDIEU, 1996, p. 64).

A partir da dialética da distinção, Bourdieu salienta que "não há ação de um agente que não seja reação para todos os outros, ou para algum deles" (1996, p. 147). Desta forma, o reconhecimento só seria possível em uma conjuntura favorável por meio de uma "indiferença inflexível às injunções tácitas" do campo literário aliadas, entretanto, à repercussão crítica favorável e ao processo de invenção do intelectual.

O "projeto criador" de Eça de Queirós e a estratégia de denunciar a sociedade portuguesa do século XIX configuram-se para "realizar essa obra e para defendê-la contra toda a lógica do campo" (BOURDIEU, 1996, p. 149). O êxito simbólico e econômico da produção depende da ação de alguns "descobridores". Estes agentes "produziriam" a definição social em "relação à qual se determinam os críticos, os leitores e também os autores mais jovens" (p. 180) e contribuiriam para que a obra "marque época". As estratégias relativas a estilo e temáticas e a relação com escritores de sua época, foram importantes para a realização de suas estratégias estilísticas e temáticas em busca da distinção neste espaço de possíveis.

Bourdieu entende que os recém-chegados no campo devem construir sua posição, inventar, contra as posições dos já estabelecidos, uma personagem social que é o escritor ou artista moderno. O ato de "marcar época" consiste em "fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo" (BOURDIEU, 1996, p. 181).

Respaldando-nos em Bourdieu (1996), realizamos uma reflexão sobre a trajetória de Eça de Queirós dando destaque a posição que ocupava no momento em que escrevia **Os Maias** e os outros romances que serviram de referência para a minissérie aqui examinada. O mesmo cuidado teórico-metodológico orientou a análise das trajetórias da roteirista autora da minissérie, Maria Adelaide Amaral, e do diretor responsável pela realização do roteiro, Luiz Fernando Carvalho. Ao investigar a trajetória social de Amaral e de Carvalho, foi possível verificar o capital simbólico acumulado e as confluências que contribuíram para as escolhas

que demarcariam seus estilos: Eça de Queirós no campo literário e Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho no campo da ficção televisiva.

O estudo de determinadas circunstâncias das trajetórias de Eça de Queirós, de Maria Adelaide Amaral e de Luiz Fernando Carvalho foram sendo identificadas as histórias de distinção e reconhecimento autoral que foram estabelecendo as circunstâncias de um processo de construção de seus estilos que foi sendo objeto de análise e de apreciações críticas. Essa perspectiva favorece a compreensão das singularidades do projeto criador de cada um deles.

Desse modo, o campo literário e o campo da ficção televisiva seriam um campo de forças a agir sobre todos aqueles que nele entram, mas de modo diferenciado, dependendo da posição ocupada: "cada tomada de posição (temática, estilística, etc.) define-se (objetivamente e, por vezes, intencionalmente) com relação ao universo das tomadas de posição e com relação à problemática como espaço dos possíveis que aí se acham indicados ou sugeridos" (BOURDIEU, 1996, p. 263). É por isso que a luta pela distinção é contínua, já que as obras e seus produtores necessitam de uma constante legitimação pelos integrantes do campo. Nesse processo, a avaliação dos especialistas - juntamente com a dos leitores, escritores e demais agentes - é um dos meios para construir a crença na autoria e no estilo singular.

3.1 O estilo de Eça de Queirós e a sua difusão

Eça de Queirós é conhecido pelos críticos, teóricos e estudiosos da literatura portuguesa como um dos maiores nomes da literatura de língua portuguesa. Sua prosa ofuscou, durante anos, a produção literária em Portugal, não só pelo número de obras publicadas, mas especialmente pela elaboração artística.

Para apresentar as marcas estilísticas de Eça de Queirós, partiu-se dos ambientes que formaram seu estilo, do contexto histórico e social da formação da literatura deste prosador português. O primeiro passo é mostrar o contexto histórico de Portugal e da Europa no século XIX e depois os elementos pertencentes ao seu contexto que foram inseridos em seus romances, enfatizando sua trajetória, consagração e reconhecimento. Depois, o foco é um estudo mais detalhado do romance **Os Maias**, apresentando seus temas norteadores e dando

uma atenção maior à composição da narrativa, especialmente no que se refere ao narrador e à focalização adotada nesta narrativa.

O contexto de criação da obra de Eça de Queirós é o do Realismo em Portugal. Este momento tem início com a polêmica que ficou conhecida como Questão Coimbrã (1865), quando Castilho, sobrevivente do Romantismo em Portugal, escreveu uma carta posfácio ao livro **Poema da Mocidade** de Pinheiro Chagas. Nessa "Carta ao editor Antônio Maria Pereira", Castilho refere-se a três jovens estudantes da Universidade de Coimbra: Antero de Quental, Teófilo Braga e Vieira de Castro, acusando-os de falta de "bom senso e bom gosto". Antero de Quental reage. Em um folhetim intitulado **Bom Senso e Bom Gosto**, ele rebate as acusações de Castilho. Está armada a Questão Coimbrã ou Questão do Bom Senso e do Bom Gosto, longa e acirrada polêmica entre duas gerações do campo literário português que se confrontavam: a do Romantismo decadente e a do Realismo-Naturalismo emergente.

Interessava à pequena burguesia da segunda metade do século XIX uma arte comprometida com a solução dos problemas sociais, arte engajada, de compromisso. A alta burguesia, por sua vez, estava interessada no jogo das formas artísticas, na arte pela arte, já que as questões sociais estavam começando a ser discutidas. O movimento realista-naturalista, que tinha por objetivo criticar a sociedade para transformá-la, está ligado à ascensão da pequena burguesia, posicionando-se contra o tradicionalismo romântico e procurando incorporar os descobrimentos científicos daquele momento histórico.

O Realismo evolui, portanto, gradativamente, para o Naturalismo, uma vez que a realidade passa a ser apresentada a partir da observação empírica, o que significa que todos os detalhes devem ser vistos, e o artista, neutro, impassível e objetivo. O sentido ideológico da literatura realista-naturalista em Portugal pode ser resumido em crítica ao tradicionalismo vazio da sociedade portuguesa – produto da educação romântica, convencional e afastada da realidade.

Ao escritor realista-naturalista, cabe o compromisso de representar a realidade com toda a veracidade. Seu papel é o mesmo que de um profeta: uma missão a cumprir; crítica ao conservadorismo da Igreja – instituição voltada para o passado e responsável pelo atraso da sociedade; visão objetiva e natural da realidade – o escritor deveria construir suas personagens, tendo como referência tipos concretos existentes na vida social e observados em

suas relações com o meio. Esses tipos teriam sua personalidade definida particularmente pelos caracteres psicossociais (influência do meio ambiente). Em menor escala, figurariam os componentes psicofisiológicos (influência dos órgãos e glândulas do corpo humano em sua conduta); preocupação com a reforma da sociedade (não com a revolução).

Com isso, objetivavam democratizar o poder político e instituir amplas reformas sociais (na perspectiva republicana). Procuravam, também, diagnosticar os problemas sociais e apontar soluções de caráter reformista (às vezes socialista, mas mantendo a estrutura do capitalismo); representação da vida contemporânea – o objetivo era mostrar todos os detalhes significativos da vida contemporânea aos escritores, estabelecendo uma rigorosa relação de causa e efeito entre os fenômenos observados (seguindo o exemplo das leis naturais nos campos da física, química e biologia).

Pela força de sua presença reformadora e pela obra literária que legou à posteridade, a geração realista-naturalista é uma das mais importantes gerações de escritores de Portugal. As obras literárias que essa geração realizou, seja na poesia, no romance, no conto, na literatura de combate e de ideias, na literatura de viagens, na historiografia, na crítica e na historiografia literária, constituem respeitável contribuição para a literatura em Portugal.

De uma maneira geral, pode-se dizer que a prosa de ficção se dividiu entre o ataque à burguesia, à monarquia, ao clero e às instituições sociais. Os falsos valores e o compromisso com a doutrinação moral, social e filosófica também estiveram na pauta dos ficcionistas deste momento, tendo em Eça de Queirós o maior expoente. Quanto ao teatro, apesar de ter sido cultivado por alguns escritores realistas-naturalistas, destacando-se, entre eles, Abel Botelho, Antônio Enes, D. João da Câmara e Marcelino Mesquita, tornou-se uma modalidade literária pouco relevante e não conseguiu concretizar os ideais defendidos pelo Realismo-Naturalismo.

3.2 O percurso de Eça de Queirós

José Maria Eça de Queirós nasceu em 1845, em Póvoa de Varzim. Estudou Direito em Coimbra, onde se ligou à geração acadêmica e entusiasmada com o pensamento de Proudhon e Comte. Inicia sua carreira literária com a publicação de folhetins reunidos sob o título de

Prosas Bárbaras (1905). Não participou diretamente da Questão Coimbrã, da qual foi um simples espectador.

Quando terminou o curso de Direito, Eça mudou-se para Lisboa. Seu objetivo era tentar a advocacia. Nessa cidade, liga-se ao grupo do Cenáculo (1868), tendo, antes, dirigido o Distrito de Évora (1867), jornal da província de Évora. Em 1869, para fazer a cobertura da inauguração do Canal de Suez, viaja ao Egito. Dessa tarefa resulta o livro **O Egito**, publicado, postumamente, em 1926[59]. Quando regressa da viagem ao Egito, participa das Conferências do Cassino Lisbonense (1871). Em seguida, transfere-se para Leiria, na condição de administrador do Conselho, pré-requisito para que ele pudesse ingressar na carreira diplomática, desejo que acalentava. **O Crime do Padre Amaro** (1875) foi-lhe inspirado pela estada de seis meses em Leiria.

Eça foi aprovado em concurso e nomeado cônsul de Havana, em 1873. Já no ano seguinte (1874), é transferido para Bristol, Inglaterra, onde permanece até 1878. Transferiu-se depois para Paris, concretizado, assim, um antigo desejo: viver na capital francesa, espécie de capital do mundo na época. Casa-se em 1886 e entrega-se, inteiramente, à criação literária. Os últimos dias de sua vida, Eça os passa em Paris e, em 1900, falece cercado de familiares e amigos. Na fase derradeira de sua vida, sua irreverência e crítica à moral burguesa são atenuadas pelas atividades de diplomacia e por uma vida burguesa. Como Almeida Garrett, foi uma espécie de divisor de águas entre a tradição e a modernidade, do ponto de vista linguístico. Sua influência se faz sentir até hoje, tanto em Portugal quanto no Brasil.

O romance, o conto, o jornalismo, a literatura de viagens e a hagiografia foram cultivados pelo autor. Eça escreveu os romances **O Mistério da Estrada de Sintra** (em parceria com Ramalho Ortigão, 1871), **O Crime do Padre Amaro** (1875), **O Primo Basílio** (1878), **O Mandarim** (1879), **A Relíquia** (1887), **Os Maias** (1888), **A Ilustre Casa de Ramires** (1900), **A Correspondência de Fradique Mendes** (1900), **A Cidade e As Serras** (1901), **A Capital** (1925), **O Conde d'Abranhos** (1925) e **Alves & Cia.** (1925). Os contos: **Contos** (1902). Jornalismo, literatura de viagens e hagiografia: **Uma Campanha Alegre** (1890-91), **Cartas de Inglaterra** (1903), **Prosas Bárbaras** (1905), **Ecos de Paris** (1905),

[59] Em **História da Literatura Portuguesa**, Óscar Lopes e António José Saraiva atribuem a esta viagem de Eça ao Oriente a publicação de uma reportagem no Diário de Notícias (**De Porto Said a Suez**) e as publicações: **Notas de Viagem** e **Folhas Soltas**.

Cartas Familiares e Bilhetes de Paris (1907), **Notas Contemporâneas** (1909), **O Egito** (1926) e **Últimas Páginas** (1912).

A obra de Eça de Queirós pode ser dividida em três fases. Na primeira, encontramos um narrador ainda jovem à procura de seu caminho; na segunda, um escritor amadurecido e crítico em relação aos principais problemas da sociedade portuguesa sua contemporânea e, na terceira fase, temos um Eça voltado para os fundamentos de sua educação de português oitocentista e cristão, reafirmando os valores da tradição (religião, ética e moral). Para Massaud Moisés (1999),

> [...] toda essa produção literária pode ser arrumada em três fases fundamentais, conforme o eixo em torno do qual girava a curiosidade de Eça. A primeira fase da carreira queirosiana começa com artigos e crônicas publicados entre 1866 e 1867 na **Gazeta de Portugal** e postumamente coligidos no volume **Prosas Bárbaras**, e termina em 1875 com a publicação d**O Crime do Padre Amaro**. Fase de indecisão, preparação e procura, dum escritor ainda jovem e romântico, à mercê de uma heterogênea influência, [...] Pertencem ainda a essa fase preparatória: **O Mistério da Estrada de Sintra** [...], **As Farpas** [...], **Uma Campanha Alegre**. [...] Com a publicação da versão definitiva d**O Crime do Padre Amaro** (1875) [...], inicia-se a segunda fase de sua carreira, que se estende mais ou menos até 1888, com a publicação d**Os Maias**. [...] Eça coloca-se sob a bandeira da República e da Revolução, e passa a escrever, em coerência com as ideias aceitas, obras de combate às instituições vigentes (Monarquia, Igreja, Burguesia) e de ação e reforma social. A terceira e última fase da carreira de Eça de Queirós corresponde aos anos seguintes à publicação d**Os Maias** (1888) até a morte do escritor (1900). Alcançando a maturidade, o escritor resolve erguer uma obra de sentido construtivo, fruto da consciência de ter investido inutilmente contra o burguês e a família. (...) **A Ilustre Casa de Ramires** (1900), **A Correspondência de Fradique Mendes** (1900) e **A Cidade e as Serras** (1901) contém a viragem operada em sua carreira, dirigida agora no sentido da superação da ironia, [...], e da sátira dissolvente (p. 194-5).

A obra de Eça de Queirós é indissociável de qualquer referência sobre o Realismo-Naturalismo em Portugal e extrapola seus limites cronológicos e ideológicos: "[...] Eça, embora aceitando e difundindo novas ideias, é um espírito criador, transparecendo por isso, na sua obra literária, não só as marcas, como os desvios do Realismo-Naturalismo" (RIBEIRO, p. 181).

Um relevo, tão variado quanto possível, da sociedade portuguesa sua contemporânea pode ser observado na leitura dos textos queirosianos. Por isso, se **O Crime do Padre Amaro**

é uma análise impiedosa de um clero deteriorado como toda a estreita sociedade provinciana, erguida sobre falsos preconceitos e uma moral de ocasião, **O Primo Basílio** apresenta uma sondagem das moléstias que comprometem Lisboa, centro nevrálgico da Nação. O objeto de observação do ficcionista neste romance é um lar burguês, pretensamente sólido e feliz, mas que dissimula uma verdadeira podridão moral e física, uma vez que um matrimônio de conveniência de uma adolescente, Luisa, revela-se frágil com o afastamento de Jorge, o marido, e a aproximação de Basílio, o ex-namorado: "[...] o núcleo da organização burguesa, o casamento, deixava-se atingir mortalmente pelo adultério" (MOISÉS, 1999, p. 195).

Eça apoia sua visão da sociedade portuguesa do último quartel do século XIX num pressuposto: a burguesia caminhava a passos largos para a derrocada final. Para ratificar esse pressuposto, elege um casal típico, Jorge e Luísa, cercado por variados tipos humanos, por sua vez igualmente contaminados pelo vírus da decadência, e submete-o ao contato com Basílio, "[...] como se submetesse um preparo químico ao teste reagente" (MOISÉS, 2002, p. 63-4).

A dissolução dos costumes burgueses é a doença sobre a qual **O Primo Basílio** se debruça. O sintoma mais característico desse mal é a falsa educação. A educação burguesa mantém na mulher uma fragilidade: no fundo mais íntimo e mais secreto de sua existência, a burguesa sente-se mesquinha e reles, patologia social sobre a qual Eça se dedica ao escrever este romance.

Com a intenção de apresentar, como afirmam António José Saraiva e Óscar Lopes (1996, p. 873), um recorte moral e irônico sobre um "fundo entre exótico e mítico", **A Relíquia**, romance publicado em 1887, apresenta uma tendência queirosiana à ironia e ao cômico, substituindo a literatura predominantemente de observação. É um romance de crítica à beatice e à hipocrisia. O romance pode ser entendido a partir de três partes. A parte principal é apresentada como reminiscências de viagens e as outras duas mostram a vivência beata da personagem D. Maria Patrocínio das Neves; e um apanhado psicológico da hipocrisia, representada pelo sobrinho de D. Patrocínio, Teodorico Raposo, homem de tendências liberais e libertinas.

Narrado em primeira pessoa, o romance traz Teodorico Raposo, apelidado Raposão das Espanholas, recordando-se de uma visita que fizera à Terra Santa. Teodorico é órfão desde a infância e criado por uma endinheirada tia materna, D. Patrocínio, que ele chama Titi.

Entra para o curso de Direito em Coimbra e frequenta com assiduidade as rodas boêmias, sem deixar de adular a tia, na esperança de conseguir se tornar seu herdeiro universal. O herdeiro mantém, portanto, duas faces: a libertina e a "beata". Por causa dessa beatitude, consegue uma viagem financiada pela tia para a Palestina. Surgem personagens interessantes como o alemão Tópsius e o português Alpedrinha. No Egito, é apresentado à inglesa Mary, com quem tem um intenso relacionamento amoroso. Ao partir para Jerusalém, Mary o presenteia com uma camisola.

No intuito de levar para a tia uma relíquia da Terra Santa, e garantir sua herança, Teodorico compra uma imitação da coroa de Cristo. Ao retornar a Portugal, o rapaz entrega o pacote em que supõe estar a camisola de Mary a uma mendiga e, ao chegar em Lisboa, vê-se diante da Titi e sua corte eclesiástica, presenteando-as com uma série de relíquias e relatando detalhadamente a viagem. No momento de maior expectativa, entrega o pacote com a suposta relíquia da tia, é desmascarado e deserdado. Consegue um emprego, casa- se, mas aparentemente continua um oportunista, como relata em páginas finais: "E tudo isto perdera! Por quê? Porque houve um momento em que me faltou esse descarado heroísmo de afirmar..." que a camisola de Mary era a camisa de dormir de Santa Maria Madalena. Se isso ocorresse, não teria ele herdado a fortuna de Titi?

Em **A Capital**, romance que Eça deixou inacabado, em parte por recear que fosse demasiado escandaloso para a sensibilidade dos seus contemporâneos, só viria a ser publicado após a sua morte, numa edição com cortes e acréscimos da autoria do filho do escritor. Neste romance, Arthur Curvelo, filho de um escrivão de direito, de origem burguesa e natural de Ovar, é um jovem débil e sensível. Estudante provinciano, quando vai estudar para Coimbra entrega-se a uma vida de boêmia. Após a morte dos pais, vê-se na contingência de ter de vender todos os seus bens para poder continuar os seus estudos. Arruinado é recolhido na casa das tias paternas e passa a trabalhar como praticante de botica. Desanimado, decide partir à conquista de Lisboa, onde pretende atingir a tão desejada celebridade no campo literário. A experiência na capital não lhe traz, porém, o resultado esperado e acaba por regressar cansado e conformado.

O romance **Os Maias** narra a história da família Maia ao longo de três gerações, centrando-se na última e ressaltando o amor incestuoso de Carlos Eduardo da Maia e Maria

Eduarda. Mas a narrativa também traz 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 d' **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 Ramalhete (o casarão que ficava na Rua de São Francisco de Paula). 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 filha de um negreiro, Maria Monforte, de quem tem dois filhos, um menino e uma menina.

Maria Monforte, no entanto, abandona o marido para fugir com o napolitano Tancredo, levando a filha (Maria Eduarda), de quem nunca mais se soube o paradeiro. Em um ato de desespero, Pedro comete suicídio e deixa o filho, Carlos Eduardo da Maia, aos cuidados do avô. O menino é formado pelo avô, segundo uma educação à inglesa. Cursa Medicina, em Coimbra, e regressa ao Ramalhete após a formatura, onde se rodeia de amigos, como João da Ega, o poeta romântico Alencar, o jornalista Dâmaso Salcede, Euzebiozinho, o maestro Cruges, entre outros. Em Lisboa, Carlos Eduardo fica deslumbrado ao conhecer Maria Eduarda, suposta esposa do brasileiro Castro Gomes. Maria Eduarda era "divinamente bela" – como dizia Carlos. Ele a segue algum tempo sem êxito, mas consegue uma aproximação quando é chamado por Maria Eduarda para visitar – como médico – a governanta, Miss Sarah (na minissérie, Carlos visitará, como médico, a filha de Maria Eduarda). Começam então seus encontros.

O envolvimento dos jovens está prestes a tornar-se matrimônio quando chega de Paris o 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 revela esse fato a Maria Eduarda e mantém o incesto. Afonso da Maia, o velho avô, ao receber a notícia morre. Assim que toma conhecimento de sua história, Maria Eduarda, agora rica, parte para o estrangeiro, e Carlos, para tentar superar o ocorrido, viaja pelo mundo. O romance termina com o regresso de Carlos a Lisboa, passados dez anos, e seu reencontro com seu amigo João da Ega.

O romance foi publicado pela primeira vez em 1888, onde não faltam fatalismo, catástrofes e análise social. A ironia atribuída ao romance provém de personagens que concretizam certos tipos sociais, representantes de ideias, mentalidades, costumes, políticas, concepções de mundo.

3.3 Características da literatura de Eça de Queirós

Logo após ter completado **O Primo Basílio**, quando seu "processo criador" parecia ter atingido uma invejável maturidade, surge em Eça de Queirós a "crise de 1878". Nesse momento, o escritor português, mesmo deleitando-se com os elogios dos críticos de Portugal e do Brasil, com as propostas que lhe são feitas de traduzir para inglês **O Primo Basílio**, vê seu romance como uma obra "falsa, ridícula, afectada [...] idiota", em que "a vida não vive", com personagens que se "espapam, derretem". Isso é dito por Eça a Ramalho nas várias cartas se referindo à depreciação d'**O Primo Basílio** (SARAIVA; LOPES, s/d). O autor de **Os Maias** diagnosticou em si mesmo a crise de 1878, classificando-a de crise intelectual. A análise que ele dá dessa crise, em carta a Ramalho, de Abril de 1878, é arguta, mas de modo algum exaustiva:

> Convenci-me que um artista não pode trabalhar longe do meio em que está a sua matéria artística: Balzac não poderia escrever a Comédia Humana em Manchester, e Zola não lograria fazer uma linha dos Rougon em Cardiff. Eu não posso pintar Portugal em Newcastle... Longe do grande solo de observação, em lugar de passar para os livros, pelos meios experimentais, um perfeito resumo social, vou descrevendo por processos puramente literários e a priori, uma sociedade de convenção, talhada de memória. De modo que estou nesta crise intelectual: ou tenho que me recolher ao meio onde posso produzir – isto é, ir para Portugal – ou tenho de me entregar à literatura puramente fantástica e humorística [...] (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 857).

A modificação no estilo de Eça de Queirós, que seguiu à crise de 1878, é considerada indiscutível[60]. Eça vai abandonar, em larga medida, a atitude panfletária e de crítica social

[60] De acordo com Beatriz Berrini e Isabel de Faria e Albuquerque (1992*)*, entre 1877 e 1884, José Maria Eça de Queirós foi assíduo na região de Angers, onde escreve obras como **O Mandarim** (1880), **O Conde de Abranhos** (1879). Passava pelo menos três meses nessa região da Bretanha, nada dizendo (ao contrário do habitual) sobre ele próprio, sobre o seu quotidiano, na correspondência (mesmo a Ramalho). Beatriz Berrini, numa nota à edição d'**O Mandarim**, sublinha a influência que o jovem Ramalho deve ter tido sobre a obra de

(visível, por exemplo, na caricatura dos padres em **O Crime do Padre Amaro**, na caracterização satírica do Conselheiro Acácio e de outros personagens de **O Primo Basílio**). A descrição científica das influências do meio na formação de caráter, a ênfase sociológica e pedagógica (embora temperada pela sátira e pela ironia), que dominavam seus dois primeiros romances, desaparecem. Esses aspectos dariam lugar a uma literatura mais fantástica (já presente nas **Prosas Bárbaras***)* e humorística, mais original em relação a modelos europeus, com grande liberdade de temas[61], emancipando-se, em larga medida, dos cânones do Realismo (que se tinha proposto reutilizar nas **Cenas da vida portuguesa**)[62].

Enfim, com o romance **Os Maias,** Eça não quer apenas contar a história trágica de uma família portuguesa, mas também falar de Portugal inteiro, sucumbido pelo Romantismo (a tensão entre a determinação de Afonso e a fragilidade romântica de Pedro assim como a falta de projeto e determinação de Carlos ou sua "vida falhada"). Assim, ao subintitular o romance de **Episódios da vida romântica**, entende-se que não há reflexão sobre a sociedade portuguesa do século XIX que não passe pela reflexão acerca do Romantismo. O Romantismo condicionou a vida pública, social e cultural do século XIX em Portugal (Carlos Reis em entrevista à RTP[63]). O mesmo Romantismo a que a Geração de 70, a que Eça de Queirós pertencia, opunha-se.

Em sua obra, Eça de Queirós procurou produzir um painel crítico sobre a sociedade portuguesa, cujo início foi em sua Conferência no Cassino Lisbonense, reafirmado nas Farpas

---

Eça de Queirós num período extremamente fecundo. É nesse momento em que o romance **Os Maias** é concebido, podendo olhar Lisboa e a burguesia lisboeta com os olhos do realista, tal como a personagem Carlos da Maia, com a educação à inglesa.

[61] Tal característica pode ser observada em **O Mandarim** (1880), **A Relíquia** (1887), **Os Maias** (1888), **A Ilustre Casa de Ramires** (1900) e **A Cidade e as Serras** (1900).

[62] Nas obras de Eça de Queirós, usualmente encontramos determinados subtítulos que, certamente, indicarão ao leitor e ao analista o tema sobre o qual será aquele texto: Cenas da vida devota - para **O crime do Padre Amaro**; Episódio doméstico - para **O Primo Basílio**; Episódios da vida romântica - para **Os Maias**; Cenas da vida portuguesa e Começo de uma carreira - para **A capital**. Izabel Margato (2007) afirma que: "A esses subtítulos acrescentam-se variadas notas ou comentários explicativos progressivamente elaborados pelo Autor. Se num âmbito restrito essas "orientações" podem funcionar como indicadores dos assuntos tratados nos romances, numa esfera mais ampla, o escritor sugere um certo tipo de leitura quando claramente define a sua proposta, ou melhor, o seu propósito de escritor sintonizado com os preceitos estéticos da nova corrente literária. É impossível esquecer o trecho em que Eça define os objetivos de sua ação enquanto escritor e intelectual português, representante de uma geração que coloca em causa a sociedade portuguesa, para "regenerá-la", para "ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada".

[63] A entrevista a qual nos referimos pode ser vista no sítio <http://vimeo.com/channels/grandeslivros/page:3> em que a RTP2 apresenta o programa Grandes Livros, sobre **Os Maias** e Eça de Queirós.

e depois explicitado ao seu editor em 1878, quando apresenta a proposta de escrever um conjunto de contos e romances sob o título Cenas da Vida Portuguesa. Desse projeto, teremos a concretização quando Eça publica **Os Maias**, em 1888.

Quando João da Ega, em discussão com Carlos Eduardo, Craft e Alencar, menciona que "o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, de um vício, de uma paixão, tal qual como se se tratasse de um caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!...", a reação de Carlos Eduardo é dizer que "Isso é absurdo, os caracteres só se podem manifestar pela ação...", Craft assegura: "E a obra de arte, vive apenas pela forma [...]" (QUEIRÓS, 2001, p. 131). Ao mencionar que a obra de arte só vive pela forma, Eça de Queirós defende que a garantia de permanência da criação literária está no estilo. Cabe acrescentar aqui que Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho defendem, assim como Eça, um estilo próprio. Isso parece resguardar a poética de Eça, como se estivessem defendendo também o princípio, em sua época, da defesa da forma e do estilo.

Preocupado com a afirmação de um estilo, Eça dedica-se a realizar em sua obra a "mais perfeita prosa artística" (GUERRA DA CAL, 1981, p. 71), inaugurando uma forma de elaboração literária em língua portuguesa em que insere recursos da poesia, da música, da pintura e torna-se o precursor da prosa poética em Portugal (GUERRA DA CAL, 1981). O efeito resultará em características dominantes em seu estilo, o que acentua e define sua literatura na história da literatura portuguesa. A minissérie procurou intensificar a prosa poética a partir dos textos que foram citados na narração *over* de Raul Cortez. Com isso, percebemos a preocupação dos adaptadores em manter a poética de Eça de Queirós, já que o autor preocupou-se com as dificuldades do trabalho estilístico quando, ao longo da sua vida de escritor, sentiu de forma aguda o problema das fontes literárias, da relação entre a obra criada e essas fontes, e o rigor dos cenários históricos que enquadram a ficção (REIS; MILHEIRO, 1989, p. 109). Tudo isso torna a obra de Eça propícia para ser traduzida para meios audiovisuais.

Ao apresentar, em meados do século XX, um estudo sobre a língua e o estilo de Eça de Queirós, o espanhol Ernesto Guerra da Cal (1981, p. 75) trata das coordenadas externas e internas da prosa queirosiana, apresentando traços estilísticos que advém de elementos

exteriores ao “eu” artístico do escritor (que ele definirá como traços de índole exógena) e traços que advém de elementos inerentes à sua natureza (endógenos). Os traços exógenos podem advir de influência direta de outros autores, do clima literário da época, de motivos estéticos presentes na época. Os elementos estilísticos vieram da França do século XIX; a literatura britânica, especialmente do período vitoriano, o escritor tratará de mesclar e ajustar à cultura portuguesa e à língua portuguesa. Sua prosa foi desenvolvida em um clima de arte cosmopolita, ligada à cultura artística europeia da segunda metade do século XIX, cujo centro está em Paris. O resultado foi a interpenetração, na literatura, da música, da pintura, da escultura e também da gravura. O esteticismo, então, transbordará na literatura de Eça, que olhará para a realidade com a retina impregnada de imagens evocadas de lembranças: procurará estimular visões artísticas anteriores de natureza semelhante (GUERRA DA CAL, 1981).

Os traços endógenos se mostrarão a partir da tendência do autor de aproximar-se demasiadamente do humano (seus aspectos desagradáveis, feios, maus, ridículos) e comprazendo-se de suas tristezas. O estilo de Eça de Queirós

> [...] nos revela a estranha convivência de uma sensibilidade delicadamente lírica, aristocrática, seletiva do mundo circundante, e uma outra grossamente concreta, fortemente sensual, abeirando-se do torpe, que parece ser atraída gostosamente pelo feio e até pelo repelente da vida do homem (GUERRA DA CAL, 1981, p. 80).

Isso aparece como uma maneira de pintar a realidade a partir da razão e da imaginação. O contraste é o eixo do estilo queirosiano. Essa dualidade é transformada por Eça no elemento fundamental de sua estética estilística. Dualidade que é sustentada por constantes oposições e antíteses que buscam equilibrar-se. Este equilíbrio permitiu que o prosador pudesse absorver e resolver coerentemente o realismo concreto e positivista, o naturalismo experimental e o simbolismo nebuloso (GUERRA DA CAL, 1981).

A aproximação do demasiadamente humano, uma predominância do belo, com o equilíbrio na “convivência entre os elementos”, na ideia do “contraste”. As sensações físicas (que fazem surgir as emocionais) estão constantemente na literatura de Eça de Queirós. Ocorre no tratamento temático (o amor carnal é um assunto recorrente em sua prosa) e no uso das imagens que surgem pelo tratamento vocabular. A representação das sensações causadas

por determinados objetos, ambientes, situações, está entre as preocupações do prosador e é transposto para o audiovisual. As associações táteis, olfativas, gustativas, auditivas se enriquecem com um vocabulário que tende à sensualização das palavras que, em sua expressão comum, são inocentes.

O discurso narrativo em Eça de Queirós consegue fugir dos preciosismos parnasianos e do tecnicismo de Zola. Além do mais, aboliu de seu discurso o arcaísmo e trouxe para sua literatura termos considerados inconvenientes ou vulgares[64]. O adjetivo é usado para comunicar, com dose qualitativa e quantitativa, cor, matiz e tonalidade à expressão. O adjetivo traduz-se em efeitos de significação, com o objetivo de comunicar e em efeitos sensoriais, cujo objetivo é causar, especialmente, ritmo.

A ironia está em sua obra para, aparentemente, produzir um sentido cômico da percepção que ele tem da realidade. Os aspectos grotescos, risíveis, contraditórios do ser humano e de sua condição, das coisas e dos fatos são apresentados ora com discretíssima ironia verbal, ora com exageros próximos à caricatura. A finalidade da ironia também segue a mesma ordem: ora para causar um furor polêmico, ora uma fina ironia à sociedade, à vida, ao ser humano.

A fina ironia, mais comum na literatura inglesa, está pouco presente na literatura ibérica, mas marca o estilo queirosiano. Todos esses elementos combinam-se e formam as matizes da forma de narrar desse autor. Há, segundo Guerra da Cal (1981, p. 84), uma inclinação do narrador para adotar uma posição egocêntrica na narração, cujo objetivo é comunicar o seu "eu", para que o leitor sinta a sua presença quase física, ao lê-lo, invadindo tudo. Para autores como Eça, o conteúdo é apenas um dos elementos, já que a forma de comunicar a mensagem sobrepõe-se a esta. Situando-se entre a mensagem e o leitor, o narrador de Eça de Queirós oferece uma visão "interferida pela sua personalidade", indissociando-se do relato, integrando-se à história, tornando-se "autor e objeto de ficção".

Os temas e a forma de dizer sobre esses temas revelam elementos românticos (o lirismo convulsivo e a exaltação sonhadora de Pedro), realistas (o imaginoso materialismo de

[64] Palavras que inspiram sensualismo e que são frequentes: carne, nudeza, seio, virgem, beijo, sensual, nu, ardente, tépido, lascivo, etc. As que eram consideradas vulgar: barriga, nádega, arrotar, saliva, vomitar, cuspir, etc.

João da Ega), parnasianos (o relevo marmóreo e a plasticidade), naturalistas, simbolistas (a musicalidade macia e nebulosa), pré-rafaélicos (a estilização miniaturista), impressionistas (a percepção hiperestética e dissociadora), além do humor humanitário do romance vitoriano. É como se o estilo de Eça compartilhasse todas essas correntes, impedindo-o de pertencer a uma só. Sua capacidade de assimilação revela-se em componente essencial da personalidade estilística deste autor.

3.4 A recepção crítica ao romance Os Maias

A primeira edição de **Os Maias** foi publicada em 1888, quando Eça se muda para Paris. Ao contrário de outros romances, resulta, em primeiro momento, em um insucesso. Foi o romance que demorou a ser incorporado pelos leitores, já que, quando o autor morre, em 1900, a primeira edição ainda não estava esgotada. A segunda edição sai pouco depois, em 1903[65]. Quando o assunto é o romance **Os Maias**, há, entre os leitores, divisões de opinião, mesmo tendo o autor dispensado a este romance mais tempo, mais elaboração e mais cuidado.

Alguns críticos[66] dirão que Eça de Queirós deixou um legado tão grande e importante para a sociedade portuguesa que, ironicamente, nem sempre corresponde à realidade do final do século XIX. A feroz sátira de Eça poderia ter sido injusta, uma vez que sua ânsia em criticar o provincianismo português em face do progresso europeu, a banalidade poderia tê-lo deixado insensível aos avanços pelos quais Portugal passava no final do século XIX, período de liberdades civis e públicas, no qual a instituição do parlamentarismo resulta em momento melhor do que antes Portugal vivera no período liberal.

No entanto, Eça buscava caricaturar os ambientes sociais, intelectuais e políticos da época, e não somente mostrar a realidade. Os movimentos antibritânicos, em moda na época, são caricaturados por Eça. Não podemos perder de vista que Eça não acreditava que Portugal conseguisse se tornar próspero como outros países europeus, e isso está ligado ao fato de que

[65] As obras de Eça de Queirós foram traduzidas em cerca de vinte línguas. O romance **Os Maias** foi publicado em: catalão, inglês, castelhano, alemão, sueco, polaco, eslovaco, japonês e russo. No Brasil, o romance já foi publicado pelas mais diversas editoras, desde o texto integral, em mais de um volume, até edições destinadas ao público juvenil.

[66] Trata-se de, por exemplo, António Costa Pinto, cientista social, em entrevista à RTP2, anteriormente citada.

o escritor deixou Portugal quando o período de consideráveis alterações aconteciam a partir da chegada de Fontes Pereira de Melo[67].

Em entrevista[68], Carlos Reis assegura que não há um momento preciso em que **Os Maias** passaram a ser uma obra-prima, mas que no início do século XX, no Brasil, um jornal no Rio de Janeiro fez uma pesquisa para descobrir as obras-primas da literatura universal, e **Os Maias** apareceram em primeiro lugar. Em Portugal, o administrador da Editora Livros do Brasil, António de Souza Pinto, afirma que esse é um livro lido fora dos meios escolares e acadêmicos, mas que as vendas não passam de vinte e cinco ou trinta mil exemplares por ano.

Quando o romance foi publicado, o primeiro estranhamento adveio do tamanho do romance. Eram dois volumes contabilizando quase mil páginas. E, ao mesmo tempo, do silêncio dos críticos que se achavam mais propensos a comentar o romance. O primeiro a se manifestar acerca da publicação de **Os Maias** foi Carlos Lobo de Ávila[69], em 7 de julho de 1888. O artigo foi publicado no jornal **Repórter**, e afirmava que o romance teria sido escrito à francesa, o que deixou Eça exaltado. O autor do romance iria explicar sua insatisfação com o artigo de Valbom em uma carta a Fialho:

> O Carlos Valbom acusa-me de escrever à francesa, e com *galicismos* que o *arrepiam:* e diz isto em períodos absolutamente construídos à francesa, e metendo em cada dez palavras cinco galicismos! V., por outro lado, nunca tomou a pena que não fosse para cair sobre os homens e as coisas do seu tempo, com um vigor, uma veia, um espírito, um *éclat* que fazem sempre a minha delícia. E quando eu faço o mesmo, com mais moderação, infinitas cautelas, *et une touche três juste* – você aparece-me, e grita? "Aqui d`el-rei patriotas!" é escandaloso. Para vocês tudo é permitido: galicismos à farta,

[67] António Maria de Fontes Pereira de Melo (1819 - 1887) foi um dos principais políticos portugueses da segunda metade do século XIX. Era filho de João de Fontes Pereira de Melo que foi governador de Cabo Verde por duas vezes. António Maria nunca foi governador de Cabo Verde, mas foi eleito deputado pelas ilhas, o que foi o primeiro passo para uma brilhante carreira política. Depois de um período de agitação política que marcou a primeira metade do século XIX, teve início em 1851 uma nova etapa da monarquia constitucional portuguesa. Esse período foi chamado de Regeneração, pois os governos tentaram recuperar o atraso em que Portugal vivia em relação a outros países da Europa, através da modernização da administração e do desenvolvimento económico do país. No primeiro governo da Regeneração, foi criado um novo ministério, o das Obras Públicas, do qual Fontes Pereira Melo se encarregou. Fontes Pereira de Melo aumentou o número de estradas, construiu o primeiro troço dos caminhos-de-ferro, que ligava Lisboa ao Carregado, iniciou a construção de outros dois caminhos-de-ferro (Vendas Novas e Sintra) e montou a primeira linha telegráfica. Além dessas obras, iniciou a revolução dos transportes e das comunicações, inaugurando carreiras regulares de barcos a vapor, os serviços postais e as redes telefónicas. Também foram registradas modificações importantes no sistema eleitoral em 1878. A sua promoção das obras públicas ficou conhecida como o fontismo (OLIVEIRA MARQUES, 1998).

[68] Em entrevista já referendada neste capítulo.

[69] Carlos Lobo de Ávila, intitulado Carlos Valbom por Eça de Queirós, era pertencente ao grupo Vencidos da Vida.

> pilhérias à Pátria, à *bouche que veux-tu*? A mim, nada me é permitido! Ora sebo! Positivamente, basta de cavaqueira (QUEIRÓS, 2001, p. 547).

Esta carta, intitulada **A crítica a Os Maias**, traz a reação de Eça à crítica à maneira francesa da escrita do romance. Para surpresa, a crítica de Fialho de Almeida ao livro de Eça é a mais contundente. Fialho publica seu artigo no jornal dirigido por Oliveira Martins, outro amigo de Eça. Os ataques de Fialho ao romance são à extensão do romance, aos desequilíbrios e incoerências da composição, à repetição de personagens de outros romances[70], o ponto de vista maldizente, o desconhecimento de Lisboa (LOURENÇO, 2000). Para ele, **Os Maias**

> [...] são o trabalho torturante, desconexo e difícil dum homem de génio que se perdeu num assunto, e leva 900 páginas a encontrar-lhe a saída, correndo e percorrendo muitas vezes o mesmo carreiro, na persuasão de que vai triunfante, por uma grande e bela estrada real. [...] É uma obra remodelada, imbricada de remendos, sobreposições trabalhosas, entrelinhas, que por isso mesmo perdeu a sua bela serenidade de composição, a sua nitidez de factura, e cujos episódios divergindo da ação principal, em longas e inúteis explanações, fazem empalidecer o brilho de muitas cenas, e substituem por vezes a fadiga ao interesse, mau grado o profuso, o luminoso, o admirável talento espalhado por todas aquelas páginas (ALMEIDA, 2000, p. 35-6).

O que Fialho de Almeida considera bom no livro são o episódio em que Castro Gomes comunica a Carlos Eduardo acerca de sua verdadeira relação com Maria Eduarda e o episódio em que é narrada a reconciliação entre os amantes. E, ironicamente, dirá que se trata de tão pouco para um livro de novecentas páginas.

---

[70] Para Fialho de Almeida (2000, p. 42), "O conselheiro Acácio, que por exemplo era o conde de Ribamar do **Padre Amaro**, aperfeiçoado, alastra agora pelo **Os Maias** uma ninhada de descendentes seus, dos mais completos, desde o Gouvarinho, do Sousa Neto, do orador Rufino, e do Prata, até ao Taveira ao Melchior, noticiarista da **Tarde**, vegetando nos planos secundários. O inglês Craft, que o romancista escolhe para encarnação do seu homem prático, elegante e útil, que leva às questões a última palavra do bom senso, e vive simples, uma vida de força e de conforta, repartida pelo trabalho e por algumas predileções de *bric-à-brac*, esse bom Craft, conhecem-no? Pouco mudou. É aquele inglês vestido de azul, loiro e viril, que estava dizendo *yes* junto de Teresa, na sala dos Ribamar, quando o padre Amaro lá foi solicitar colação para a paróquia de Leiria. [...] Este inglês é de resto um velho fetichismo de Eça de Queirós, uma entidade que ele já poetizava no **Mistério da Estrada de Sintra**, antes de fazer vida em Inglaterra, dando-lhe o nome de *captain Rythmel* [...]".

Datado do mesmo dia do artigo de Fialho de Almeida, o de Guiomar Torresão[71] também não trará elogios ao romance. No artigo **O Naturalismo. Os Maias**, a jornalista apontará elementos qualitativos acerca da literatura de Eça, mas, depois, igualmente falará sobre os galicismos e vulgarismos linguísticos, o artificialismo em retratar Lisboa e sobre o incesto de Carlos. Segundo Lourenço (2000), os artigos de Fialho de Almeida e Carlos Lobo de Ávila condicionaram as opiniões seguintes, quase todas assinadas por amigos de Eça.

Para defender o autor de **Os Maias**, as resenhas de Luís de Magalhães[72] e Mariano Pina[73] rebateram todos os pontos da crítica de Fialho de Almeida. Por sua vez, Pinheiro Chagas[74] preferiu atacar o romance a partir da caricatura feita por Eça a Bulhão Pato[75]. Chagas opta por uma abordagem mais geral acerca do Naturalismo e exime-se de entrar no romance. Elogia Eça, mas não elogia o romance. O referido Bulhão Pato viu-se caricaturado no romance **Os Maias** na personagem Tomás de Alencar. Em resposta à caricatura, publicou sua insatisfação em verso, que não é considerada uma crítica ao romance, mas um *fait divers*. (LOURENÇO, 2000). Eça de Queirós, entretanto, negou a referência a Bulhão Pato em seu romance.

---

[71] Guiomar Delfina de Noronha Torresão (1845-1898) foi professora, escritora e jornalista nascida em Lisboa. Autora dos romances **Uma alma de mulher** e **A família Albergaria**. Foi colaboradora do **Diário de Notícias**, **Repórter** e **Ilustração Portuguesa** e dirigiu o **Almanaque das Senhoras**. Silva Pinto publicou o artigo **Controvérsias e estudos literários** em que expressa a pouca estima de seus pares masculinos em relação ao seu trabalho e crítica (LOURENÇO, 2000).

[72] Luís Cipriano Coelho de Magalhães (1859-1935), bacharel em Direito pela Universidade de Coimbra, publicou O brasileiro Soares (em que adota posições positivistas em relação a um realismo moderado) e D. Sebastião (em que adota um nacionalismo messiânico). Amigo íntimo de Eça, Magalhães participou da tentativa da restauração da monarquia em 1912. Era colaborador na imprensa portuguesa nos jornais: Comércio Português, Província, Diário Ilustrado e Correio da Manhã. Foi secretário na Revista de Portugal (LOURENÇO, 2000).

[73] Mariano Pina (1860-1899), admirador e amigo de Eça, foi um dos mais influentes jornalistas portugueses no final do século XIX, especialmente nos jornais: Diário do Comércio, Diário da Manhã, Diário Popular, Jornal do Comércio. Foi correspondente, em Paris, da Gazeta de Notícias, jornal do Rio de Janeiro. Pina foi o fundador da revista cultural **Ilustração**, cujo objetivo era a divulgação da literatura realista-naturalista. Em Paris, promoveu o encontro em Émile Zola e Eça de Queirós, em 1885. Também realizou o maior protesto em relação ao júri do Prêmio D. Luís, que premiou Duque de Viseu, de Henrique Lopes de Mendonça, em detrimento de **A Relíquia** (LOURENÇO, 2000).

[74] Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895) foi ministro, deputado, acadêmico, jornalista e escritor. De acordo com Lourenço (2000), foi uma espécie de sombra negra na vida de Eça de Queirós, com quem travaria polêmicas históricas. O seu **Poema da Mocidade** esteve na origem da Questão Coimbrã.

[75] Raimundo António de Bulhão Pato (1829-1912), poeta ultrarromântico autor de **Paquita**, sentiu-se caricaturado por Eça de Queirós na personagem Tomás de Alencar. Hoje é mais lembrado por suas incursões culinárias do que por seus versos. No entanto, é considerável sua obra memorialística, importante para a história e a literatura nacionais (LOURENÇO, 2000).

Dos artigos vindos a público, na época da publicação de **Os Maias**, caberá a Silva Gaio[76] o reconhecimento da relevância deste romance no conjunto da obra de Eça de Queirós. Nas quase quarenta páginas em que divide sua análise em **I – O Poeta e o Criador**, **II – O Artista e o Escritor**, **III – Os Maias**, Silva Gaio relata, depois da publicação dos outros críticos, os acertos do prosador português nos mesmos pontos em que antes os analistas viam defeitos: elogia a reconstituição histórica de Lisboa, a singularidade da personagem Afonso da Maia, a sensualidade das personagens femininas e dá uma atenção especial à forma como vê a queda de Carlos Eduardo, mesmo com uma educação que dela o protegeria.

A crítica ao romance atravessou fronteiras. A romancista e condessa galega Emilia Pardo Bazán publicou, em 1889, o artigo **Un novelista ibérico (Eça de Queirós)**. Nesse texto, publicado no jornal madrileno **El Imparcial** e em seu livro **Por Francia y por Alemania**, a condessa relata um encontro entre ela e o escritor, comenta a obra do romancista português, elogiando-o, e recorre a este romance para reafirmar suas teses sobre a inutilidade da generalização da instrução pública[77].

O **Repórter** também publica um artigo de Oliveira Martins, intitulado **Os Maias Pessimismo**, em que procura defender o amigo romancista acerca do pessimismo no romance em questão: para Oliveira Martins, trata-se de uma caricatura da sociedade portuguesa daquele momento, em consonância com as tendências da literatura europeia. Com pontos convergentes à opinião de Oliveira Martins, Maria Amália Vaz de Carvalho, expõe sua opinião sobre **Os Maias**, em **Homens que conheci**, em 1902.

A ausência percebida será a de Teófilo Braga, que se distancia da obra de Eça a partir da publicação de **O Mandarim**. A razão do distanciamento será revelada em 1892, quando Braga, no segundo volume de **As modernas ideias na literatura portuguesa,** retoma textos em que elogiou outrora o romancista e lamenta que Eça não tenha seguido seus conselhos e que acaba sucumbindo esteticamente.

---

[76] Manuel da Silva Gaio (1860-1934) foi poeta, ensaísta e ficcionista. Era discípulo da Geração de 70 e integrou, nos anos 90, o movimento neolusitanista, sendo codiretor da revista Arte (LOURENÇO, 2000).

[77] As teses às quais nos referimos estão descritas no romance **La madre naturaleza** em que são alvo os kausistas espanhóis (Giner de los Ríos) que propunham a reforma da Espanha a partir da democratização do acesso ao ensino.

Não podemos deixar de citar Guilherme Joaquim Moniz Barreto (1863-1896) que foi descendente da Geração de 70. Muito influenciado por Taine, um dos críticos mais influentes e promissores de sua geração, Moniz Barreto não conseguiu desenvolver seu projeto crítico, já que faleceu precocemente. Em seus textos publicados em 1888, no **Repórter**, conseguiu evitar preconceitos ideológicos, encontrados em outros críticos, acerca da obra de Eça. Em 1889, publicou um estudo sobre a Literatura Portuguesa Contemporânea, na **Revista de Portugal**, em que considerava Eça um discípulo de Flaubert.

O que se pode notar na leitura dos textos publicados sobre o romance, na época de sua publicação, é que leitores e críticos não conseguiram prever a dimensão que iria tomar o romance. Não poderiam adivinhar que o romance **Os Maias** se tornaria um dos livros mais admirados da história da literatura portuguesa. Alguns desses críticos são hoje lembrados apenas por suas referências a este romance: é o caso de Bulhão Pato e Pinheiro Chagas.

Há, nos textos publicados, uma significativa pluralidade de opiniões: alguns comentadores ainda estavam vinculados ao Romantismo; outros eram discípulos da Geração de 70. Acresça-se a isso, a circunstância de o final da década de oitenta estar marcado pela contestação ao projeto naturalista, configurando, assim, um período de indefinição. É importante ressaltar que, mesmo com opiniões várias, os críticos detêm-se em pontos comuns: o retrato da sociedade lisboeta, o ajustamento da linguagem das personagens ou do uso da gramática no discurso de Eça e a violação do cânone romanesco.

Capítulo 4 – Autoria e estilo na adaptação da minissérie

A adaptação dos romances de Eça de Queirós por Maria Adelaide Amaral (e sua equipe) e Luiz Fernando Carvalho (e sua equipe) obedeceu aos estilos dos dois profissionais da teledramaturgia. Assim, neste capítulo, nosso objetivo é mostrar que marcas de estilo de Amaral e Carvalho conduziram essa adaptação. Nessa perspectiva foi necessário indagar e investigar a relação entre o ponto de vista de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho e a posição deles no campo da ficção televisiva, para compreender as escolhas poéticas, as dimensões autorais e de estilo que podem ser reconhecidas na minissérie. O ponto de vista constitui escolhas ou tomadas de posição para se compreender a função, a autonomia e a responsabilidade do autor. Para o analista, compreender o conjunto dos pontos de vista significa compreender a representação desses autores em seus campos de disputa e nas lutas por reconhecimento (BOURDIEU, 1996). Para, por fim, ter elementos de análise: a avaliação da poética da minissérie **Os Maias**, levando em consideração o projeto dos produtores da minissérie para uma aproximação vigorosa da poética queirosiana.

O conceito de autor vem sendo discutido desde antes do século XIX: a noção de "autor" medieval, "autor" construtor de glórias do Renascimento, a noção de gênio no Romantismo. No entanto, o problema da noção de autor, conforme o conhecemos na contemporaneidade, é de natureza relativamente recente, e pode configurar-se em torno das alterações epistemológicas que ocorrem no século XVIII.

Nos estudos literários e a partir de paradigmas históricos, biográficos e psicológicos, o autor é denominado autor empírico: portador de uma identidade biográfica e psicológica que pode ser identificada extratextualmente. Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1992, p. 227) apresenta um estudo sobre o conceito de autor e salienta que:

> [...] preferimos as designações de autor empírico e de autor textual, de modo a ficar bem clara a ideia de que o primeiro possui existência como ser biológico e jurídico-social e de que o segundo existe no âmbito de um determinado texto literário, como uma entidade ficcional que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto.

Assim, segundo Aguiar e Silva (1992, p. 228), este autor textual será entendido como o escritor. E mais: as relações de origem, anterioridade e responsabilidade direta com a obra são entendidas como fundadoras:

> O autor textual [...] é o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e a função de um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, isto é, no próprio texto literário.

Entidade de ampla projeção, o termo autor está envolvido com problemas exteriores à teoria narrativa e ligados à problemática da criação literária e das funções sociais da literatura. Reis e Lopes (2002), ao apresentarem o conceito de autor no **Dicionário de Narratologia**, vão buscar em Barthes as considerações iniciais acerca do termo. De acordo com os autores, Barthes apresentará a distinção entre escritor e escrevente: o primeiro seria aquele que trabalha a palavra; o segundo seria o que utiliza a palavra como meio.

O mesmo Roland Barthes, no texto **Introdução à análise estrutural da narrativa**, apresenta uma discussão acerca do autor com um questionamento:

> Quem é o doador da narrativa? Três concepções parecem até aqui ter sido anunciadas. A primeira considera que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido plenamente psicológico do termo); esta pessoa tem um nome, é o autor, em que trocam sem interrupção a "personalidade" e a arte de um indivíduo perfeitamente identificado, que toma periodicamente a pena para escrever uma história: a narrativa (notadamente um romance) não é então mais que a expressão de um eu que lhe é exterior. A segunda concepção faz do narrador uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história do ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior a seus personagens (pois sabe tudo o que neles se passa) e exterior (pois não se identifica mais com um que com outro). A terceira concepção, a mais recente (Henry James, Sartre), preconiza que o narrador de limitar sua narrativa aos que podem observar ou saber os personagens: tudo se passa como se cada personagem fosse um de cada vez o emissor da narrativa (BARTHES et. al., 2008, p. 49-50).

Essas três dimensões parecem, para Barthes, constrangedoras porque atribuem ao narrador e às personagens o papel de autor. Para ele, o autor de uma narrativa é um ser material e não pode ser confundido com o seu narrador. No entanto, é importante salientar que:

> [...] os signos do narrador são imanentes à narrativa e, por conseguinte, perfeitamente acessíveis a uma análise semiológica; mas para decidir que o próprio autor (que se mostre, se esconda ou se apague) disponha de 'signos' com os quais salpicaria sua obra, é necessário supor entre a 'pessoa' e sua linguagem uma relação signalética que faz do autor um sujeito pleno e da narrativa a expressão instrumental desta plenitude: a isto a análise estrutural não pode resolver a si mesma: quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) [...] (BARTHES *et. al*., 2008, p. 50).

Assim, autor é, para Reis e Lopes, a entidade materialmente responsável pelo texto narrativo, é o "sujeito de uma actividade literária a partir do qual se configura um universo diegético[78] com suas personagens, acções coordenadas, temporais, etc." (2002, p. 39).

Mikhail Bakhtin também desenvolveu uma discussão acerca da autoria. Em seu texto intitulado **O autor e o herói na atividade estética**[79], Bakhtin apresenta a distinção entre o que ele chama autor-pessoa e autor-criador. O primeiro é definido como o escritor, o artista. O segundo é aquele que desenvolve a "função estético-formal engendradora da obra". Assim, o autor-criador é o que constitui o objeto estético, o que dá forma ao objeto estético, o que sustenta a unidade do texto consumado.

Essa posição estético-formal tem como característica principal a capacidade de tornar material a relação entre herói e seu mundo. Carlos Alberto Faraco (2005, p. 39), ao apresentar um estudo sobre autor e autoria em Bakhtin afirma que:

> O autor-criativo é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente.
> O ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o

---

[78] O termo **diegese** foi primeiramente utilizado por Gerard Genette em sua obra **Figures III**. Posteriormente, em **Nouveau discours du récit**, o autor considera que o termo é melhor utilizado para designar o universo espácio-temporal no qual se desenrola a história. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 107-108), "o termo diegese fora já utilizado por E. Souriau no âmbito de pesquisas sobre a narrativa cinematográfica: neste contexto, opunha-se o universo diegético, local do significado, ao universo do écran, local do significado fílmico. É exactamente nesta acepção que Genette julga pertinente a transposição do termo diegese para o domínio verbal: **diegese** é então o universo do significado, o 'mundo possível' que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história".

[79] O texto **O autor e o herói na atividade estética** foi publicado no livro **Estética da Criação Verbal** sob o título de **O problema do herói na atividade estética**.

> autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa); e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador).

Michel Foucault, ao discutir o conceito de autor, retoma a ideia de Barthes para completá-la. Com a acepção ligada ao papel do discurso na construção do autor, Foucault propõe o conceito de "função autor", caracterizado pelo modo de circulação, funcionamento de certos discursos no interior de certa sociedade. Para ele, o que deve ser levado em consideração são os modos e as condições de existência social do discurso.

A ideia de que o autor tem uma função no texto remete ao contexto discursivo e também ao contexto do reconhecimento. Ao discursivo por sua relação com o texto produzido, o discurso elaborado. Ao contexto do reconhecimento por ligar-se ao mercado, ao reconhecimento de sua obra, de aspectos estilísticos que marcam a sua obra e que permitem a análise. Antoine Compagnon, ao apresentar o curso **Qu'est-ce qu'un auteur?** Afirma que o autor é também uma autoridade. Autoridade que é conquistada a partir dos processos de reconhecimento e consagração de certo autor. E, quando o assunto é autoridade, há que se considerar a conquista dessa autoridade: a relação do autor com seu público, com a sociedade que a rodeia é responsável pela gestação do reconhecimento. Pierre Bourdieu (1968, p. 107), no texto **Campo intelectual e projeto criador**, fala sobre esse assunto quando salienta que:

> [...] à medida que se multiplicam e se diferenciam as instâncias de consagração intelectual e artística tais como as academias e os salões (onde, sobretudo, no século XVIII, com a dissolução da corte e de sua arte, a aristocracia se mistura à *intelligentsia* burguesa, adotando seus modelos de pensamento e suas concepções artísticas e morais), e também as instâncias de consagração e de difusão cultural tais como as editoras, os teatros, as associações culturais e científicas; à medida, também, que o público se expande e se diversifica, o campo intelectual se constitui como sistema sempre mais complexo e mais independente das influências externas (daí por diante mediatizadas pela estrutura do campo), como campo de relações dominadas por uma lógica específica, que é a da concorrência pela legitimidade cultural.

Buscombe (2004, p.284-285), ao discutir a autoria no cinema[80], afirma que "A personalidade do autor [...] confere à sua obra uma unidade orgânica." E acrescenta uma citação publicada em **Cahiers** n.° 172[81]: "[...] l'être doué du moindre talent esthétique, si as personnalité "éclate" dans l'ouevre, l'emporter sur Le technicien Le plus avise. Nous découvrons qu'il n'y a pás de règles. L'intuitin, La sensibilité, triomphent de toutess théories." Depois, Buscombe traz a discussão de Andrew Sarris para afirmar que o desenvolvimento de uma teoria do autor serviria como uma forma para medir o valor, uma vez que os filmes se tornam valiosos quando revelam a personalidade para a direção. Assim, a individualidade é uma tida como valor cultural. Sarris, de acordo com Buscombe, considera que a história do cinema se confunde com a história dos autores.

Sobre o texto de Buscombe, Stephen Heath escreve **Comentário sobre "Ideias de autoria"**. Neste texto[82], Heath afirma que "a ideia de autoria supõe o autor como criador do discurso: é como fonte deste que o autor é apresentado como uma unidade de discurso". No entanto, este autor fará considerações acerca da limitação do discurso para, mais tarde questionar:

> O que significa, no entanto, falarmos do autor como uma fonte de discurso? O autor só se constitui na linguagem, e esta, por definição, é social, está além de qualquer individualidade, e, como afirma Saussure acerca da linguagem natural, 'deve ser aceita tal qual é' (HEATH, 2004, p. 296).

Bem, acerca dessa reflexão, é importante entendermos o autor como pertencente a um meio social. Nesse aspecto, autor deixa refletido em sua obra sua experiência social, política, histórica. Reis e Lopes (2002, p. 40) discutem essa questão quando afirmam que:

> Inserido num específico contexto estético-periodológico e histórico-cultural, o autor dificilmente pode eximir-se às suas solicitações e injunções; a criação literária que elabora responde, de forma mais ou menos explícita, às

---

[80] O texto **Ideias de autoria**, de Edward Buscombe, foi publicado em 1973 com o título **Ideas of Autorship**, em Screen, 14 (3).

[81] Texto publicado em **Cahiers du Cinéma**, n.° 172, novembro de 1965, p. 3: Politique des auteurs? Vingt ans aprés: Le cinema américain et La politique des auteurs.

[82] O título original do texto é **Comment on 'The Idea of Autorship'**. Foi publicado em Screen, 14 (3), em 1973.

> dominantes desse contexto, transparecendo nela, de forma mediata, as suas coordenadas históricas, sociais e ideológicas. É em obediência a tais solicitações, mas operando em princípio pela via de transposições e de procedimentos de codificação especificamente técnico-literários que o autor adopta estratégias narrativas consequentes: opções de gênero, instituição de narradores e situações narrativas adequadas, configuração compositiva, economia actancial, etc. Atentar na especificidade destes procedimentos é, desde logo, uma condição fundamental para se evitar que a relação do autor com a narrativa seja dimensionada em termos de rudimentar projecção biografista.

Entre o conteúdo de uma obra literária e a realidade, não há uma relação de igualdade, mas, inquestionavelmente, de equivalência: a supra-realidade - produto da arte de ver e dizer do escritor - atua com mais profundidade em nosso psiquismo do que a própria realidade. Isso porque, para captar a realidade, não dispomos de duas ferramentas importantes: a sensibilidade e a intuição artística. Numa conferência famosa[83] sobre literatura que Lima Barreto deveria proferir numa cidade do interior de São Paulo, mas não chegou a fazer, ele afirma, entre outras coisas, que a Literatura é a forma de conhecimento que o ser humano absorve com mais propriedade do que a História, a Filosofia etc., porque ela trabalha mais com a sensibilidade, enquanto as outras disciplinas recorrem mais à racionalidade. Pierre Bourdieu (1968, p. 105) abre o texto **Campo intelectual e projeto criador** com a discussão de que:

> Para dar à Sociologia da criação intelectual e artística seu objeto próprio e, ao mesmo tempo, seus limites, é preciso perceber e considerar a relação que um criador mantém com sua obra e, por isso mesmo, a própria obra são afetadas pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual (ela própria função, ao menos por um lado, de sua obra anterior e da aceitação obtida por ela).

No campo da teledramaturgia não é diferente. A discussão de autoria está relacionada às "lutas internas pelo reconhecimento e pela consagração, tanto dos realizadores, quanto

---

[83] A conferência que Lima Barreto não pronunciou intitula-se **O destino da literatura**. Revista Souza Cruz, Rio de Janeiro, n. 58-59, outubro e novembro de 1921.

pelas empresas envolvidas na comercialização e difusão dos produtos massivos, assim como daqueles que a eles estão associados" (SOUZA, 2002, p.63).

Nesse aspecto, é importante considerar que uma telenovela ou uma minissérie (assim como o cinema) é construída a partir de uma equipe de profissionais com as mais diversas especialidades. Equipe essa ligada à direção geral e à direção de produção. Além disso, antes de o texto ser apreciado por essa equipe, há um autor escritor, que também é acercado por uma equipe.

Neste aspecto, Souza (2004, p. 29) salienta que "a primazia dada ao escritor não permite inferir que se deve desconsiderar o papel daquele que transforma um roteiro em texto audiovisual. Atualmente, é evidente o peso na criação da parceria que o autor constrói com a direção geral e as implicações dela no modo de contar a história".

Quando falamos em produção textual, de narrativa, é importante não perdermos de vista o que na prosa de ficção vamos chamar de narrador. O autor, escritor, ao assumir a máscara de um terceiro que narra, delega a direção da narrativa para alguém (o narrador ou o sujeito da enunciação). Na criação poética, ocorre fenômeno semelhante: quando o escritor-poeta pretende traduzir em palavras os conteúdos de sua imaginação, está cedendo à outra voz a direção do ato criador. Logo, é o "eu" poético e não o autor, o autor-civil ou o autor-poeta que é o narrador ou sujeito da enunciação. Enfim, o "eu" poético é criado pelo autor-poeta para expressar seus sentimentos, pensamentos e emoções. A teoria da narrativa fala em elementos fundamentais do texto narrativo, ela se refere aos personagens, tempo, espaço, enredo e foco narrativo.

Muitas vezes, o foco narrativo é entendido como sendo o mesmo que narrador, um elemento ficcional como os demais elementos essenciais da narrativa, criado pelo autor, para conduzir a apresentação dos fatos que constroem o enredo, sucessos e ações vivenciados pelas personagens. Isso significa que narrador não é sinônimo de autor. Este é o elemento civil que assina o texto. O narrador, por sua vez, é o elemento ficcional, criado pelo autor, para narrar os acontecimentos que compõem a história apresentada por uma novela, conto ou romance. Reis e Lopes (2002, p. 257) consideram que "Se o **autor** corresponde a uma entidade real e empírica, o **narrador** será entendido fundamentalmente como o **autor textual**, entidade

fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o **discurso**, como protagonista da **comunicação narrativa** (grifos dos autores)".

A entidade que toma a palavra numa narrativa, conforme já se afirmou anteriormente, é tão fictícia quanto a personagem de quem narra as peripécias. Trata-se, portanto, de um sujeito com existência textual, assim como o é a personagem de quem ou sobre quem fala e o narratário, a pessoa a quem o narrador se dirige.

Confundir o narrador com o autor seria ignorar que aquele é uma invenção deste, que pode projetar sobre aquele atitudes ideológicas, éticas, culturais, etc. que defende, mas isso não significa que o faça de forma direta e linear. Ao contrário, recorre, para isso, a estratégias ajustadas à representação artística dessa atitude, como, por exemplo, a ironia.

As funções do narrador não se limitam ao ato de enunciação que lhe é atribuído: protagonista da narração, ele é detentor de uma voz. Essa voz pode ser observada em nível do enunciado, por meio de vestígios mais ou menos discretos de sua subjetividade, articuladores de uma ideologia ou de uma simples apreciação particular acerca dos eventos relatados e das personagens consideradas.

Oscar Tacca (1983, p. 36) assinala: "Toda a obra pertence, em princípio, a um autor. É ele, em primeiro lugar, quem dá a cara. Assume a palavra, a autoria, o relato. Identifica-se com o narrador, mas é mais do que isso". Assim as funções e lugares do autor e do narrador devem estar claros ao se propor a análise de um texto narrativo, seja ele literário ou audiovisual, já que, muitas vezes, o autor pode assumir graus diversos de subjetividade ou objetividade. Isso será definido pela sua intenção.

4.1 O lugar da adaptação de "Os Maias" na trajetória de consagração de Maria Adelaide Amaral

Este texto encaminha algumas discussões advindas da pesquisa sobre a trajetória de Maria Adelaide Amaral em que será observada a formação da escritora, a importância de seu trabalho no teatro, na literatura e na televisão, e a função da crítica jornalística e acadêmica para a formação de sua trajetória.

É por isso que é importante saber que Maria Adelaide Almeida Santos do Amaral nasceu em Portugal, na cidade do Porto, no dia 1º de julho de 1945. Aos 12 anos, veio com a família para o Brasil e foi morar na cidade de São Paulo. Nessa época, para ajudar nas despesas de casa, trabalhou numa fábrica de roupas. Exerceu também as profissões de escriturária e bancária, antes de seguir a carreira de jornalista e escritora. Em 1970, conseguiu uma vaga na Editora Abril, onde trabalhou como redatora até 1986. Estreou como autora de teatro em 1974.

A família da escritora pertencia ao ramo da ourivesaria. Isso permitiu que a filha caçula, ainda em Portugal, pudesse ter contato com livros, assistir a espetáculos circenses e ter uma infância sem preocupações. No entanto, quando seu pai tem um revés financeiro, a família vê-se obrigada a vir para o Brasil em busca de outras oportunidades. Essas oportunidades também podem ser consideradas de formação da escritora, uma vez que, ao entrar para o Colégio Sagrada Família, no Ipiranga, em São Paulo, iniciou seu "trabalho" como escritora no jornal do colégio. Mais tarde, ainda nos tempos de colégio, agora do Estadual de São Paulo, a formação da escritora teve um ganho importante com a amizade de Décio Bar, leitor de Heidegger, Kant, Hegel e Sartre. A ela foram apresentados Erich Fromm, Simone Beauvoir e Fernando Pessoa.

Quando o nome de Maria Adelaide Amaral é ouvido, rapidamente a memória remete a uma série de trabalhos realizados por ela na televisão brasileira. A telenovela **Ti-ti-ti** e a minissérie **Dercy de Verdade**, seus últimos trabalhos podem ser a recordação mais recente. Entretanto, na obra de Maria Adelaide Amaral, as minisséries parecem ser mais marcantes: **A Muralha** (2000), **Os Maias** (2001), **A Casa das Sete Mulheres** (2003), **Um só coração** (2004), **JK** (2006), **Queridos Amigos** (2008), **Dalva e Herivelto** (2010). Um fato, no entanto, chama muito a atenção no instante em que se começa a conhecer a autora: antes de escrever para a televisão, Maria Adelaide Amaral levou aos palcos brasileiros (especialmente entre Rio de Janeiro e São Paulo) inúmeras peças, recebeu muitos prêmios importantes pelo teatro e pela literatura.

A escritora também recebeu prêmios da crítica especializada de TV. Essa experiência acumulada pela autora demonstra tanto a sua habilidade na criação de estórias que atendem às expectativas da audiência das emissoras de TV, quanto o seu projeto de criar estórias que

sejam positivamente avaliadas por seus pares da literatura, do tetro e da teledramaturgia. Essa disposição, desejo de criar obras que possam ser reconhecidas pela sua qualidade artística, nos leva a refletir sobre seu possível projeto de criação, diante da oportunidade de adaptar o romance **Os Maias** para a televisão.

Com isso, em que medida "esse projeto criador" de Maria Adelaide Amaral pode nos ajudar a compreender as escolhas narrativas que permitiram aos telespectadores reconhecer as marcas estilísticas de Eça de Queirós, marcas estas já consagradas por críticos e leitores (de ontem e de hoje) no campo da literatura? O que observamos, principalmente a partir das leituras de Bazin (1999, p. 93), é que existe, no campo artístico, um critério de valorização das adaptações de obras literárias para o audiovisual vinculado à aproximação, da convergência estética existente entre esses meios de expressão.

Sendo assim, adaptar uma obra literária consagrada pode significar a ampliação da sua importância no campo específico da obra matriz. Neste caso, teledramaturgia/minissérie. Pode, então, nos ajudar a entender o movimento da aproximação com a obra de Eça que se observam na análise da minissérie **Os Maias**.

4.1.1 As Leituras de Formação[84]

Quando criança, Maria Adelaide chegou a participar de teleteatro e de encenação de textos de Tatiana Belinky. Desistiu de ser atriz quando se viu na TV. Algo parecido aconteceu com sua carreira de poetiza: o amigo Décio Bar, que ela muito admirava, disse que seus poemas eram péssimos.

A escritora menciona, nas entrevistas ao Memória Globo, que suas "universidades" foram obras de Picasso, Man, Ray, Jean Cocteau, Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller, e as peças que leu ou assistiu no teatro e na televisão. Essas são as responsáveis por sua formação e por suas criações. Na juventude, iniciou o curso de Ciências Sociais, mas não o terminou:

[84] A composição da trajetória de Maria Adelaide Amaral fez-se, aqui, pelo estudo das entrevistas, dos textos publicados em sítios da escritora e da Globo, dos artigos, dos estudos acadêmicos e da opinião de fãs para que pudéssemos entender as disputas envolvidas na definição das categorias e classificações internas aos campos, explicitando a posição de onde fala cada um desses agentes.

por sorte ou azar, a gravidez de seu primeiro filho a afastou do movimento estudantil em 1968. Depois de pensar em fazer Letras, formou-se em Jornalismo na Faculdade Cásper Libero, em 1978, para cumprir a exigência do cargo que exercia na Editora Abril, onde dedicava-se a ler textos para selecionar os que comporiam as coleções da editora (teatro, romance, conto, novela):

> Uma das coisas mais prazerosas da minha vida era escolher um tema, época ou autor e mergulhar fundo. E algumas vezes dividir com um amigo, ou vários, a mesma e simultânea paixão por um escritor. Nos anos 70, li quase todos os autores da geração perdida, a famosa lost generation, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, John dos Passos, Sherwood Anderson. Com o Pascoal Forte, li Katherine Mansfield, com a Bel Raposo descobri Vita Sackville-West, com o Caio F., nos anos 80, li os diários de Virginia Woolf e com Fernando Carneiro da Silva, as memórias de Leonard Woolf e passeei por alguns autores do grupo de Bloomsbury. Foi aí que me apaixonei pelo Lytton Strachey e toda aquela turma, a Ottoline, a Dora Carrington, a Rebecca West. Há inclusive um filme muito sensível, Carrington (95), do Christopher Hampton, com Emma Thompson e Jonathan Pryce, que retrata bem esses personagens. Meu interesse por John dos Passos e pelos escritores americanos, em geral, se deu através de Sartre e das memórias de Simone de Beauvoir, e também de um livro que todos nós da Abril Cultural lemos nos anos 70, Viver Bem É a Melhor Vingança, sobre Sarah e Gerald Murphy. Este casal me levou a Gertrude Stein, e esta a Sylvia Beach, fechando um ciclo, e uma época quando Paris era realmente uma festa. Muitos anos depois, eu reencontrei grande parte dessa fauna nas biografias de Chanel. Afinal todos eram amigos, todos se frequentavam, Picasso, Man Ray, Jean Cocteau, Hemingway, Fitzgerald, estavam todos lá, conhecidos, familiares, em suas rivalidades, em sua loucura e sua genialidade. Nos anos 80, mergulhei em Henry Miller, que na verdade pertencia à geração seguinte. Para mim, é um dos melhores autores do Século XX (DWEK, 2005, pp. 297).

Entre renúncias e trabalhos, períodos de formação, atividades domésticas e engajamento político, Maria Adelaide pode se orgulhar do fato de ter tido disposições e posições favoráveis para que pudesse conquistar a consagração e o reconhecimento. A experiência da escritora como jornalista foi determinante para a dedicação aos seus trabalhos, como a própria autora afirma, no prefácio da publicação de **Mademoiselle Chanel**:

> Esclareci que tinha sido mordida pelo vício da pesquisa na Abril Cultural, onde havia trabalhado por quase vinte anos. E era de tal maneira apaixonada pela investigação e descoberta, que mesmo a competente Vitalina me subsidiando – como de fato me subsidiou – eu não iria abrir mão de uma intensa e extensa pesquisa pessoal (AMARAL, 2004b, p. 8).

Os trabalhos teledramatúrgicos de Maria Adelaide, que datam de 2000, são minisséries de época. Isto é reflexo também de que as produções televisivas, deste período, intentaram levar para as telas um retrato do país e sua construção como nação (MERY, 2007, p. 9).

4.1.2 A Produção Teatral

A produção teatral no Brasil, na primeira metade do século XX, é caracterizada por um teatro comercial. Os atores eram os responsáveis pelas companhias e a principal atração nas peças apresentadas. Oduvaldo Vianna surgiu para romper com essa prática: alia-se a grandes intérpretes, como Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes, e introduz a prosódia brasileira no teatro, até então ainda muito ligado a um tipo de linguagem aportuguesada.

Nesse contexto de mudanças no teatro brasileiro, Maria Adelaide começa a escrever peças teatrais na década de 1970, chegando, assim, a mais de catorze obras para o teatro, entre elas: **Chiquinha Gonzaga**, **De braços abertos** e **Querida mamãe**, todas vencedoras do Prêmio Moliére de melhor autor nacional. Em meados de 1980, lançou seu primeiro romance: **Luísa – Quase uma história de amor**, vencedor do prêmio Jabuti de 1986. Outros títulos da escritora são **Aos meus amigos**, **Dercy de cabo a rabo**, **O bruxo** e o livro infanto-juvenil **Coração solitário**. Ela também é autora das peças de sucesso **Tarsila** e **Querido estranho**, encenadas nas principais cidades do país. Ainda no teatro, adaptou o livro **Evangelho segundo Jesus Cristo**, do escritor português José Saramago. Em 2005, seu espetáculo **Mademoiselle Chanel**, com Marília Pêra, foi encenado com grande sucesso no teatro da FAAP – Fundação Álvaro Penteado –, em São Paulo.

4.1.3 A Produção Televisiva

O percurso de Maria Adelaide Amaral na televisão começou em 1990, como colaboradora de Cassiano Gabus Mendes na telenovela **Meu bem, meu mal** (Rede Globo,

19h), dirigida por Paulo Ubiratan, Reynaldo Boury e Ricardo Waddington. Três anos depois, voltaria a trabalhar com o autor em **Mapa da Mina** (Rede Globo, 19h), dirigida por Denise Saraceni, Gonzaga Blota e Flávio Colatrello. Esse foi o último trabalho de Cassiano, que morreu dias antes do final da novela. Contratada como autora da TV Globo, Maria Adelaide Amaral trabalhou ainda com Silvio de Abreu e Alcides Nogueira, em **Deus nos acuda** (1992, 19h) e **A próxima vítima** (1995, 20h). Como autora ou roteirista principal, seu primeiro trabalho foi o *remake* da novela **Anjo Mau** (1997-1998, 19h), de Cassiano Gabus Mendes.

Em 2000, ao lado de João Emanuel Carneiro e Vincent Villari, escreveu a minissérie **A Muralha**, inspirada no livro homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, com direção geral de Denise Saraceni. Em 2001, Maria Adelaide Amaral assinou **Os Maias**[85] e dois anos depois, adaptou **A Casa das Sete Mulheres** (2003), a partir da obra homônima de Letícia Wierzchowski, que conta a história da Revolução da Farroupilha, um dos mais longos movimentos separatistas da primeira metade do século XIX. A minissérie teve direção de Jayme Monjardim e Marcos Schechtman. Em 2004, escreveu com Alcides Nogueira **Um só coração**, minissérie que homenageou os 450 anos da cidade de São Paulo, e que contextualizou a Semana de Arte Moderna de 1922, a crise financeira de 1929, a era Vargas, o nazismo e o fascismo. Com direção de Carlos Araújo e Ulisses Cruz. **JK** (2006), baseada na biografia do ex-presidente Juscelino Kubitschek, foi sua quinta minissérie na TV Globo. Escrita em parceria com Alcides Nogueira, JK foi dirigida por Dennis Carvalho, Amora Mautner, Vinícius Coimbra, Maria de Médicis e Cristiano Marques. Em 2010, foi responsável pela minissérie **Dalva e Herivelto: uma canção de amor** com Geraldo Carneiro e Letícia Mey, com direção de Denis Carvalho e Cristiano Marques[86]. Em 2012, assinou a minissérie **Dercy de Verdade**, com a direção de Jorge Fernando, e reeditou a biografia **Dercy de cabo a rabo**.

---

[85] O projeto de adaptação de **Os Maias** será detalhado a seguir.

[86] Informação disponível em <www.memoriaglobo.com.br> acesso em 31 de maio de 2010.

4.1.4 A Relação com a Crítica

O que se pode verificar, ao ler as entrevistas desta autora, é que ela se preocupa com a recepção de suas obras. Isso se reflete na relação que ela tem com os críticos de teatro que falaram sobre suas peças:

> Eu tive a sorte... Meu Deus, quantas vezes já disse isso, tive sorte ou tive a sorte? Mas é isso mesmo, eu tive a sorte de estrear numa época em que a crítica de teatro era tão respeitada quanto respeitadora do trabalho da gente. Eram pessoas de imensa cultura, que amavam o teatro e torciam por nós. Mesmo quando assinalavam as falhas de um espetáculo, texto, interpretação ou direção, não deixavam de ressaltar as qualidades. Assim eram Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Yan Michalski, Paulo Mendonça e tantos outros. A essa geração sucedeu a de Maksen Luiz, Mariângela Alves de Lima, Alberto Guzik, Ilka Marinho Zanotto, Fausto Fuser, Aimar Labaki e outros que respeitávamos e respeitamos, porém alguns deles saíram de cena quando a imprensa passou a dedicar cada vez menos espaço ao teatro, ou para se dedicar a outras atividades. Foi o caso de Aimar, que se tornou autor, e de Guzik que abraçou a literatura com a mesma competência com que fazia crítica teatral (DWEK, 2005, p. 169).

Aqui destacamos a presença de críticos que contribuíram decisivamente para a construção do teatro brasileiro. A recepção das peças de Maria Adelaide por tais nomes permitiu que seu texto pudesse ser mais bem recebido pelo público, pela crítica que representa seus pares e pelas novas parcerias com a televisão.

A opinião pública é uma preocupação de Maria Adelaide Amaral. Seja ela acadêmica, jornalística, de fãs ou críticos especializados:

> [...] para um autor é só o que interessa, a opinião do público. Como serei acolhida, como entenderão o texto, como reagirão, no todo e nas partes? E lá estamos nós para receber os aplausos, cada um dos espectadores que bate palmas é uma carícia na nossa alma. E dizemos intimamente obrigada, meu Deus, obrigada, meu senhor, minha senhora, muito obrigada por gostar de mim e das minhas criaturas. É por isso que desejamos o aplauso, é só para isso que estamos preparados. Por mais que digamos a nós mesmos estamos preparados para o pior, não é verdade, não no fundo do coração, pelo menos no que me diz respeito. Jamais estive preparada para o fracasso. Pude administrá-lo quando ele veio. Mas não gostei. (DWEK, 2005, p. 82).

A maior parte da crítica acadêmica sobre Maria Adelaide Amaral está relacionada ao seu teatro. Ainda poucos pesquisadores na academia têm se dedicado ao estudo da sua contribuição para a TV brasileira. De acordo com Bourdieu (2007), a posição ocupada por um autor em seu tempo está ligada à relação que mantém com as instâncias de divulgação.

> A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantém com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração (BOURDIEU, 2007b, p. 154).

Por isso, a posição que um determinado agente ocupa na hierarquia da legitimidade cultural, posição que depende dos signos de reconhecimento ou de exclusão emitidos pelas instâncias de consagração não pode ser ignorada. Desta forma, passaremos a apresentar como a repercussão [***positiva***] da crítica fortaleceu o projeto criador de Maria Adelaide Amaral em circunstâncias em que o peso da audiência possibilitou maior grau de autonomia para sua criação.

4.1.5 Sucesso e Reconhecimento

O primeiro texto de Maria Adelaide foi **A Resistência**. Ela relata que o escreveu muito rápido, movida pelos problemas vividos pelos funcionários da Editora Abril, na década de 1970. Em seu relato, após escrever, envia o texto para um consultor de teatro da editora: Sábato Magaldi[87]. Ao ler, Magaldi respondeu que aquilo era teatro dos bons. Assim nasceu a dramaturga.

---

[87] Sábato Antônio Magaldi nasceu em Belo Horizonte (MG), em 9 de maio de 1927. Bacharel em Direito pela Universidade de Minas Gerais, em 1949, obteve o certificado de Estética da Sorbonne, em 1953, com bolsa de estudos concedida pelo Governo francês. Quinto ocupante da Cadeira nº 24, eleito membro da Academia Brasileira de Letras, em 8 de dezembro de 1994, na sucessão de Ciro dos Anjos, e recebido em 25 de julho de 1995 pelo Acadêmico Lêdo Ivo. Foi crítico teatral do **Diário Carioca** de 1950 a 1953. Transferindo-se para São Paulo, nesse ano, a convite de Alfredo Mesquita, passou a lecionar História do Teatro na Escola de Arte Dramática, onde criou, em 1962, a disciplina de História do Teatro Brasileiro. Redator do jornal **O Estado de S. Paulo**, de 1953 a 1972, tornou-se, em 1956, titular da coluna de Teatro de seu Suplemento Literário. Redator-chefe e crítico teatral da revista **Teatro Brasileiro**, que se publicou em São Paulo (nove números, de novembro

Na televisão, o caso da minissérie **A Muralha** é bem conhecido entre os produtores e diretores da Rede Globo. Daniel Filho (2001) comenta a "astúcia" de Maria Adelaide Amaral em propor a minissérie para representar o século XVI do Brasil. Quando lemos o texto de Dwek (2005), podemos visualizar o que Daniel Filho dizia: segundo Amaral, no final de 1999, Daniel Filho convocou uma reunião em que estavam presentes cinco diretores e cinco autores para pensarem cinco minisséries que comemorariam os 500 anos do Brasil, em 2000. Além da autora (que trabalharia com Denise Saraceni), estavam presentes: Dias Gomes (que morreria semanas depois), Lauro César Muniz, Sérgio Marques e Ferreira Gullar. As minisséries teriam de oito a vinte e quatro capítulos e o que se sucedeu foi que:

> Imediatamente, o Dias anunciou que a dele já estava escrita, era sobre Getúlio Vargas, ou seja, sobre o século XX. O Lauro, em seguida, disse que já tinha uma sinopse aprovada: faria Castro Alves, portanto o século XIX seria dele. Sérgio Marques lembrou seu antigo projeto de escrever sobre Chico Rei e a mineração no século XVIII. Quando Ferreira Gullar manifestou o desejo de falar sobre as Invasões Holandesas, fiquei em pânico. Era o período histórico que eu queria abordar. Tinha levado comigo inclusive um livro sobre o assunto, que no final da reunião acabei dando a ele. Então quando chegou a minha vez, o Daniel me disse: "Bom, sobrou o século XVI e o que é que você vai fazer?" Eu disse: "São Paulo" - assim, sem nem muito pensar. Ele me perguntou o que seria São Paulo do século XVI, e respondi sem pensar: "A Muralha". A Denise Sarraceni, com quem eu faria parceria, disse que era boa ideia. [...] Porém, A Muralha foi um romance que eu tinha lido logo que chegara ao Brasil, e tinha sido escrito em 1954 para homenagear o Quarto Centenário de São Paulo. Ainda nos anos 50, fora transformado em rádio-novela na Rádio Bandeirantes e, nos anos 60, numa telenovela da TV Excelsior. Acontece que A Muralha não se passava no século XVI, e sim no início do século XVIII, na época da Guerra dos Emboabas, quando os bandeirantes, já tendo descoberto as Minas Gerais, entraram em conflito com os portugueses e com brasileiros de outras regiões, que com eles disputavam a exploração de ouro e de pedras preciosas. Quando cheguei a São Paulo e descobri que a ação se desenrolava em 1708 e não no século XVI, meu primeiro pensamento foi: Me ferrei! Porém, logo em seguida concluí que o equívoco poderia ser contornado. Conservaria os personagens e a ideia central das tramas e mudaria o pano de fundo

---

de 1955 a setembro de 1956). Crítico teatral do **Jornal da Tarde**, desde sua fundação, em 1966, aposentando-se do cargo em fins de 1988. Professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, desde 1970, doutorou-se na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, em 1972, com uma tese sobre o Teatro de Oswald de Andrade. Em 1983, fez livre-docência na ECA, defendendo a tese **Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações**. Prestou, em 1985, concurso para professor adjunto, tornando-se, em março de 1988, professor titular de Teatro Brasileiro. Nos anos letivos de 1985-86 e 1986-87, lecionou, como professor associado, no Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle), e, nos anos letivos de 1989-90 e 1990-91, também como professor associado, no Instituto de Estudos Portugueses e Brasileiros da Universidade de Provence, em Aix-en-Provence. Proferiu conferências e deu cursos, em épocas diversas, no Chile, na França, na Alemanha, na Itália, em Portugal e na Áustria, além de numerosas cidades brasileiras. Texto disponível em < www.academia.org.br> acesso em 5 de agosto de 2010.

> histórico. Ao invés de falar sobre as Minas Gerais e sobre a Guerra dos Emboabas, iria falar sobre o início do Movimento Bandeirantista, ou seja, sobre aqueles homens que primeiro avançaram para o interior em busca de mão-de-obra indígena, quando o ouro ainda não era o objetivo principal. Era isso que iria fazer. Falar sobre os avós de Raposo Tavares e de Fernão Dias Paes (DWEK, 2005, p. 223).

Depois de algum tempo pesquisando para a minissérie, Maria Adelaide foi informada de que somente **A Muralha** seria produzida e que deveria ter quarenta e oito capítulos e não mais vinte e quatro. Foi quando foram inseridos os núcleos narrativos dos cristãos novos (e marranos) e a Inquisição (Dona Ana e Dom Jerônimo) e o tema da evangelização dos índios pelos jesuítas (Padre Simão e Padre Miguel).

Esta expressão de "astúcia" foi repetida na produção de **A Casa das Sete Mulheres**. Ao ser consultada por Jaime Monjardim sobre o projeto para uma minissérie sobre o Capitão Mouro, Maria Adelaide declinou do convite porque achava que o projeto era mais de Denise Saraceni do que dela mesma. Assim, como descreve em suas entrevistas, tinha recebido um livro da editora da Record com a recomendação de que daria uma minissérie (como comumente recebe). Assim, ao receber o telefonema da produção da Globo sobre o assunto, a escritora, olhando para a estante viu o tal livro recomendado e sugeriu que a adaptação deveria ser a próxima minissérie: A casa das sete mulheres. A sinopse empolgou e o tema também. Walter Negrão, que estava pesquisando sobre o Rio Grande do Sul, também foi convidado para escrever junto o que se tornou um sucesso de audiência em 2003. Em entrevista, a autora fala sobre seu processo de produção, em oposição ao processo de genialidade:

> Nunca me passou pela cabeça ser genial, nem jamais tive a menor aspiração a esse respeito. Fiz coisas de boa qualidade no teatro e na televisão, escrevi um bom romance, Luísa, Quase uma História de Amor, mas devo admitir que muitas vezes me surpreendi com as reações do público e da crítica, pois o ato de escrever sempre foi mais importante em si mesmo do que o produto que ele gerou. Acima de tudo, sempre estará a absoluta, imperiosa e vital necessidade de escrever. E sei que não sou a única escritora a pensar dessa maneira. Mais que a paixão, os seus motivos, é uma frase das Novas Cartas Portuguesas que traduz perfeitamente o que estou querendo dizer. Mais que o livro e a peça, a razão que me levaram a escrevê-los.
> Escrevo para dizer o que não consigo de outra maneira, para saber como sou e o que penso. Escrevo para ser amada, para não enlouquecer, escrevo para resgatar e transmutar através da ficção o que não foi possível transmutar na vida real. Mas jamais me sentei com a intenção de escrever obras definitivas.

> Talvez por isso tenha escrito tanto, e com tanto despudor, gêneros tão variados (DWEK, 2005, p. 213).

Mais do que simples astúcia, a produção de Maria Adelaide Amaral é reflexo de seu percurso e de sua formação, que em seu discurso parece fluir como consequência e com facilidade. A relação entre a origem social e o espaço das possibilidades (ou dos possíveis) parece ir ficando clara quando olhamos as posições e as disposições assumidas pela autora. Também não se pode deixar de falar acerca da propensão a orientar-se para as posições mais arriscadas (BOURDIEU, 1996, p.295).

Gomes e Araújo (2009), analisando **Tarsila**, apresentam características da obra de Amaral que podem ser possíveis pela facilidade de trânsito entre os meios:

> Em **Tarsila** percebe-se a influência de uma cultura audiovisual que se aproxima muito mais da narrativa seriada da televisão do que propriamente do cinema, como, por exemplo, pela sua divisão em "capítulos" da vida da pintora modernista, com longos saltos temporais, que se inicia na primeira cena, onde rememora sua infância e termina quando vai conceder sua última entrevista, num prenúncio de sua morte. Ao mesmo tempo, estas cenas fragmentadas representam episódios da vida de Tarsila, mas apenas juntas compõem o "todo", ou seja, sua biografia, que a peça se propõe a contar.

A formação da escritora se fortalece a partir de seu trabalho na Editora Abril, durante a juventude. Lá, o contato com os textos da literatura universal proporciona o conhecimento de história e cultura, além da "facilidade" e a engenhosidade para lidar ou adaptar textos para os palcos ou para a televisão:

> Isso do romance gerar uma peça que gera um romance e suas variações só acontece porque sou basicamente uma autora de teatro, que de vez em quando excursiona pela literatura. E, segundo críticos e amigos, o melhor da minha ficção transparece nos meus diálogos, ou seja, a matéria-prima de qualquer obra dramatúrgica. Mas o fato é que as minhas peças também se enriquecem da literatura e, aliás, algumas delas estão cheias de citações. E quando algum jovem me pergunta o que fazer para se tornar um autor eu respondo: Leia muito, e faço uma lista dos escritores que foram fundamentais para a minha formação, na esperança que também seja para a dele. Dostoievski, Machado de Assis, Thomas Mann, Tolstoi, James Joyce, Joseph Conrad, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Stendhal, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Lawrence Durrell são alguns dos nomes que sugiro (DWEK, 2005, p. 296).

As instâncias de reconhecimento e consagração da autora também são elementos importantes de se considerar, como podem ser identificados nos inúmeros prêmios recebidos e na audiência alcançada. Na análise de suas entrevistas, o lugar da audiência parece ter um apreço especial da autora: a preocupação em fazer um produto que seja, ao mesmo tempo, de qualidade e que tivesse grande audiência. Isso aconteceu, segundo ela, na televisão, principalmente com **A Muralha** e **Um só Coração**[88]. Mas podemos ver que há um histórico de premiações que não pode ser ignorado:

Molière:
(1978)- Melhor Autor Nacional: **BODAS DE PAPEL**
(1983)- Melhor Autor Nacional: **CHIQUINHA GONZAGA**
(1984)- Melhor Autor Nacional: **DE BRAÇOS ABERTOS**
(1994)- Melhor Autor Nacional: **QUERIDA MAMÃE** (RJ)
Governador do Estado:
(1978)- Melhor Autor: **BODAS DE PAPEL**.
(1984)- Melhor Autor: **DE BRAÇOS ABERTOS**
Associação dos Críticos de Arte:
(1978)- Melhor Autor: **BODAS DE PAPEL**
(1996)- Melhor Autor: **QUERIDA MAMÃE**
Ziembinski:
(1978)- Melhor Autor: **BODAS DE PAPEL**
APETESP:
(1984)- Melhor Autor: **DE BRAÇOS ABERTOS**
Prêmio Jabuti (Literatura):
(1986)- Melhor Romance Nacional: **LUÍSA**
Mambembe:
(1984)- Melhor Autor: **DE BRAÇOS ABERTOS** (SP)
(1984)- Melhor Autor: **DE BRAÇOS ABERTOS** (RJ)
(1994)- Melhor Autor: **PARA TÃO LONGO AMOR** (SP)
(1994)- Melhor Autor: **QUERIDA MAMÃE** (RJ)
Prêmio Shell:
(1994)- **QUERIDA MAMÃE** (RJ)
(1995)- **QUERIDA MAMÃE** (SP)
Prêmio Sharp:
(1998) Melhor Autor Nacional - **PARA SEMPRE**
Prêmio APCA (TV):
(2001) Grande Prêmio da Crítica - **A MURALHA**
(2003) Grande Prêmio da Crítica - **A CASA DAS SETE MULHERES**
Prêmio Qualidade Brasil:
(2006) Melhor Minissérie: **JK**

[88] Informações disponíveis no sítio da autora < http://www.mariaadelaideamaral.com.br/> acesso em 5 de agosto de 2010.

Troféu Imprensa:
(2010) Melhor novela: **TI-TI-TI**

A análise das premiações da escritora mostra que sua consagração no teatro possibilitou sua entrada na televisão e sua autonomia como escritora de minisséries, advinda tempos depois. O poder de negociação de Maria Adelaide Amaral para desenvolver o projeto Os Maias adveio de seu percurso como autora de teatro e, posteriormente, como autora de televisão.

4.1.6 O Projeto "Os Maias"

A possibilidade de produção do projeto e a realização da minissérie **Os Maias** acontece a partir das estratégias utilizadas para se posicionar no campo televisivo e da consagração de crítica e público advinda com a minissérie **A Muralha**. Quando esta minissérie foi exibida, alcançou elevados índices de audiência, provocando um movimento que permitiu a negociação entre Maria Adelaide Amaral e os dirigentes da emissora para a realização do projeto que envolvia o texto de Eça. A autora tinha acabado de obter reconhecimento e conseguiu, por isso, a concessão dos gestores da emissora para que o trabalho fosse realizado. Em depoimento, Daniel Filho posicionou-se de forma receosa sobre a adaptação de um texto de Eça de Queirós, pois, segundo ele, o público não tinha gostado muito de **O Primo Basílio**. No entanto, Maria Adelaide Amaral podia, naquele momento, negociar uma concessão, já que vinha de um sucesso de público e de crítica. Foi então que suas estratégias possibilitaram que a emissora aprovasse o projeto, a equipe e o diretor, Luiz Fernando Carvalho. O roteiro foi elaborado com a colaboração de Vincent Villari[89] e de João Emanuel Carneiro[90].

---

[89] Vincent Villari é paulistano, fascinado por telenovelas. Aos 16, foi selecionado para a Oficina de Roteiristas da Globo e contratado assim que completou 18. Com Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro colaborou nas minisséries **A Muralha**, **Os Maias** e **A Casa das Sete Mulheres** e nas novelas **Anjo Mau**, **Da Cor do Pecado**, **Cobras e Lagartos** e **A Favorita**. Informação disponível em <http://revistatpm.uol.com.br/48/perfil/01.htm> Acesso em 31 de maio de 2010.

[90] João Emanuel Carneiro é carioca, que desde 15 anos, fã de histórias em quadrinhos, trabalhou com o cartunista Ziraldo, escrevendo roteiros para o **Menino Maluquinho** e **Pererê**. Aos 19 anos roteirizou, dirigiu e produziu **Zero a zero**, que definiu o rumo de sua vida profissional. Em 1992, o trabalho foi premiado na categoria 16mm

A autora assume o risco de realizar **Os Maias** a partir de um desejo de criação, quando seu projeto criador encontrava-se consolidado e ela pôde estabelecer as negociações, pois já estava, naquele momento, com autonomia para isso.

Bourdieu (1996, p. 303) nos leva a refletir sobre a confrontação de toda uma vida (artística) entre as posições e as disposições, entre o esforço para garantir um posto e a necessidade de se habituar a ele, com os ajustes sucessivos que tendem a reconduzir os indivíduos deslocados ao seu lugar "natural". Isso quer explicar a correspondência que se observa regularmente entre as posições e as propriedades dos ocupantes. Com a trajetória de Maria Adelaide Amaral, podemos vislumbrar esse resultado. Sua origem social, sua formação, seus contatos sociais e profissionais, a inserção no teatro (por acaso) e também por acaso na televisão.

4.1.7 Dramas Familiares e Afetivos

As primeiras peças de Maria Adelaide Amaral tiveram temática política e social: **Bodas de Papel**, **A Resistência**, **Ossos d'Ofício** - o contexto político do final de 1960 e início da década de 1970 inspiravam dramaturgos como Lauro César Muniz (**Sinal de Vida**), Consuelo de Castro (**O Grande Amor de Nossas Vidas**), Vianinha (**Papa Highirte** e **Rasga Coração**) e Gianfrancesco Guarnieri (**Um Grito Parado no Ar**). A tradição melodramática

---

do Festival de Gramado, abrindo as portas do cinema para o jovem roteirista. Formou-se em Letras. Em 1994, assinou outro curta-metragem **Pão de açúcar**. Em seguida, passou a colaborar nos roteiros de diversos longas-metragens: **Central do Brasil** (1998), de Walter Salles; com José de Carvalho, o autor escreveu o roteiro de **O primeiro dia** (1998), de Daniela Thomas e Walter Salles. Também estão no currículo **Orfeu** (1999) e **Deus é Brasileiro** (2003), ambos de Cacá Diegues, **Cronicamente inviável** (2000), de Sérgio Bianchi, e **A partilha** (2001) e **A dona da história** (2004), de Daniel Filho. Estreou como autor da TV Globo em 2000, convidado por Daniel Filho para colaborar, ao lado de Vincent Villari, na minissérie **A Muralha** (2000), de Maria Adelaide Amaral. No ano seguinte, voltou a trabalhar com Maria Adelaide Amaral como colaborador na minissérie **Os Maias** (2001). Durante esse período inicial na TV Globo, assinou a transposição de algumas obras da literatura brasileira para os especiais do seriado **Brava gente: Enquanto a noite não chega**, de Josué Guimarães, e **A grã-fina de Copacabana**, de Sérgio Porto. Ainda como colaborador, em 2002, integrou a equipe de autores da novela **Desejos de mulher** (2002), de Euclydes Marinho, ao lado de Ângela Carneiro, Denise Bandeira, Vinícius Vianna e Graça Motta. A novela das sete **Da cor do pecado** (2004) foi a primeira assinada por ele como autor ou roteirista titular, que lhe rendeu o prêmio de revelação da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Em 2006, João Emanuel voltou a assinar uma novela das sete, **Cobras & lagartos**. **A Favorita** (2008) foi a primeira novela das nove de João Emanuel Carneiro. Em 2009/2010, supervisionou o texto de Duca Rachid e Thelma Guedes, **Cama de Gato**, novela exibida no horário das seis. Informações disponíveis em <www.memoriaglobo.com.br> acesso em 31 de maio de 2010.

que conhecemos em seus trabalhos na televisão surge com a peça **De Braços Abertos**, em 1984:

> [...] **De Braços Abertos** foi também a primeira em que mudei o foco do social para mergulhar decisivamente no mundo dos sentimentos. Amor e ódio, admiração e inveja, ciúme e indiferença, impotência e medo de romper o círculo vicioso, mas confortável, da mediocridade. Críticos, psicólogos, psicanalistas escreveram muito sobre **De Braços Abertos** e depois sobre o romance que a originou, **Luisa**, e todos os que o fizeram destacaram o modo impiedoso como tratei os personagens e, ao mesmo tempo, a minha compaixão por eles e pelas suas fraquezas. O que quer que tenha sido, brotou da minha alma e atingiu em cheio o coração das pessoas. Elas se viam, se identificavam, se reconheciam, e muitas mudaram sua vida por causa dessa peça. E me senti recompensada pelas emoções que esse texto mobilizava, e pela força do teatro capaz de interferir de maneira tão contundente na vida das pessoas (DWEK, 2005, pp. 139-140).

Segundo Gomes; Araújo (2009), a temática marcada pelos dramas familiares e afetivos estará presente nos textos do teatro e da televisão como em **Querida mamãe** (1994), **Para tão longo amor** (1994), **Intensa magia** (1995) e **Para sempre** (1997). Depois, sua obra será marcada por peças de caráter biográfico, experiência que a autora tivera na década de 1980, com **Chiquinha Gonzaga**, que se repetiu apenas recentemente, não somente nos palcos (com **Tarsila,** em 2001, e **Mademoiselle Chanel**, em 2004), mas principalmente na TV (com **A casa das sete mulheres**, em 2002, **Um só coração**, em 2004 e **JK**, em 2006). Ao falar de seu processo criador, Amaral diz que:

> Nós somos feitos do que vivemos e das nossas referências literárias, estéticas, sensitivas. O que eu fiz, o que eu li, o que eu vi, o que eu busco, tudo isso é um modo de viver que se reflete num modo de escrever, de me expressar. Existem fatos que me impulsionam a escrever sobre determinados temas, e há os que rejeito sumariamente. São aqueles que não fazem parte do meu repertório, como o mundo das drogas, ou da violência, por exemplo. A minha paisagem favorita continua sendo o ser humano, a sua relação com os outros, e os sentimentos que os movem. Gosto de escrever sobre amor, sobre a minha geração e suas angústias. Gosto, sobretudo, que leitores e público se identifiquem com as minhas criaturas e que, de algum modo, se beneficiem dessa identificação. De modo geral, não sou muito original. Escrevo sobre aquilo que vi e vivi, e sobre alguns temas, como os de reencontro, que retomo frequentemente. Mas a minha experiência, vivida ou observada, é apenas o ponto de partida. A partir daí, é alquimia, recriação, transfiguração. E é dessa forma que o pessoal se torna universal. Desde a minha primeira peça, descobri que era possível transformar a minha miséria, transmutando-a num objeto capaz de tocar a emoção das pessoas, capaz de levá-las a transfigurar a sua própria miséria, operar essa coisa antiquíssima que os

> gregos chamam de catarse. Mágoas, ressentimentos, feridas não cicatrizadas, raivas sufocadas, ódio, culpas, esse chumbo que o autor carrega é a pedra de toque do seu trabalho, e é por meio do seu trabalho que ele se transforma em ouro. É um privilégio poder realizar essa alquimia, e um prazer enorme oferecê-la ao público. Numa edição da Vejinha de maio de 1997, na qual fui matéria de capa, a chamada é **A Pena que Retrata as Grandes Emoções**. Afinal foi isso que me tornei, alguém que fixa as grandes emoções, e também as pequenas, porque elas fazem parte da nossa humana condição (DWEK, 2005, pp. 305-6).

Na produção de Maria Adelaide Amaral, é possível depreender um percurso temático em que há, constantemente, uma tendência clara aos textos sobre dramas familiares e afetivos, perfis biográficos da preferência por adaptação de obras literárias. A disposição para os dramas familiares e afetivos tem início em sua carreira teatral e se configura em sua obra televisiva. Pode-se afirmar que as estratégias da autora para a produção televisiva convergem para o modo melodramático.

O melodrama utiliza estratégias trágicas para chegar mais perto do espectador: a prioridade do enredo sobre as personagens, a estrutura tripartida, o uso do exagero, a preocupação em suscitar sentimentos de terror e compaixão para posteriormente chegar a operar a *kátharsis* e a importância em constituir uma ação complexa, definida por Aristóteles na **Poética**. Quando analisou o gênero trágico, Aristóteles explicou que ação complexa é aquela em que a mudança da fortuna resulta do uso de reconhecimento ou de peripécia ou de ambos os meios. A peripécia é, segundo o filósofo grego, uma reviravolta completa das ações, e o reconhecimento é o que faz passar da ignorância ao conhecimento.

Há muitas comparações entre a tragédia clássica grega e o melodrama (gênero do teatro popular surgido na França em finais do século XVIII). Ivete Huppes (2000) reconhece que este gênero teatral é uma das criações estéticas mais importantes do século XIX. Para ela, o melodrama seria o sucessor da tragédia, a tragédia que a civilização mecanicista emergente ensejou produzir, ou então a composição adequada ao horizonte que a revolução burguesa constitui (HUPPES, 2000, p. 10). Eric Bentley vai além, ao declarar que há um melodrama em cada tragédia, assim como há uma criança em cada adulto [...], que a tragédia não é o melodrama sem a loucura, para ele, o melodrama é mais alguma coisa (BENTLEY, 1981, p.

200). Arnold Hauser, por sua vez, afirma que o melodrama é, nem mais nem menos, a tragédia popularizada (HAUSER, 1982, p. 854). E completa:

> O melodrama é tudo menos uma arte espontânea e ingênua; segue, pelo contrário, os princípios formais, intelectualmente requintados, da tragédia, adquiridos no decorrer de uma evolução longa e consistente, ainda que os reflita num estilo que se tornou rude, sem as sutilezas psicológicas e as poéticas belezas da forma clássica. No plano puramente formal, o melodrama é o gênero mais convencional, esquemático e artificial que se pode imaginar – [...]. Tem uma estrutura estritamente tríplice, um antagonismo forte como situação inicial, uma colisão violenta, e um desenlace em que a virtude triunfa e é punido o vício; numa palavra, um enredo que facilmente se compreende e é economicamente desenvolvido, com a prioridade do enredo sobre os personagens bem definidos: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico; com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos; [...] (HAUSER, 1980, pp. 855-6).

Para mostrar a dinâmica de aproximação da forma de contar a tragédia (por Eça de Queirós) e a forma de contar o melodrama (por Maria Adelaide Amaral), vejamos como em **Édipo Rei**, de Sófocles, a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe são construídos. Nessa peça, a peripécia acontece quando o mensageiro chega e, ao contrário de libertar Édipo de sua inquietação, faz com que ele se desespere ainda mais. No momento do reconhecimento, quando Édipo descobre que é ele o assassino de Laio e filho de Jocasta, há uma reviravolta completa na ação, até chegar à catástrofe final: o suicídio de Jocasta e a cegueira de Édipo.

A peripécia, nesta peça de Sófocles, inicia-se durante um diálogo entre Jocasta e Édipo, quando este começa a se dar conta de que o homem que havia matado podia ser Laio, o rei de Tebas. Posteriormente, quando o Mensageiro chega para esclarecer toda a história, a peripécia se intensifica e acontece o que Aristóteles chama de a mais bela forma de todos os reconhecimentos, aquela que se dá justamente com a peripécia, forma esta que intensifica os sentimentos de terror e compaixão, sentimentos próprios desta forma dramática. O reconhecimento se dá por completo quando o pastor é chamado a esclarecer sobre a criança que havia levado às mãos daquele mensageiro e, posteriormente, a Pôlibo, o pai adotivo de Édipo.

Objetivando suscitar terror e compaixão, os gregos recorriam à peripécia e ao reconhecimento. Como a história era conhecida pela plateia, que já sabia o fatal destino de cada personagem e os infortúnios do herói trágico, tais estratégias eram utilizadas para

despertar, no espectador, um sentimento de angústia junto a um êxtase. Assim, cada frase reveladora da identidade do herói era precisamente escrita para intensificar esse sentimento, aumentando a cumplicidade entre palco e plateia até o final da peça (MAIA, s/d, p. 4).

Essa cumplicidade com o espectador é buscada na construção da minissérie em análise. Segundo análise de Beatriz Berrini, no DVD da minissérie, a ação principal d´**Os Maias** transcorre nos moldes da tragédia clássica – peripécia, reconhecimento e catástrofe. A peripécia, segundo ela, 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 viaja pelo mundo para esquecer-se de Maria Eduarda. Há também um espaço social na minissérie (e no romance) que comporta ambientes (jantares, chás, bailes, espetáculos) em que a sociedade criticada pelo autor é representada, com suas classes dirigentes – a alta aristocracia e a alta burguesia.

No melodrama, o espectador compartilha as lágrimas e a nostalgia das personagens e consola-se com as perdas e as feridas vistas na telinha. As impressões e emoções são desencadeadas pelos recursos visuais e sonoros que mantém a atenção da plateia a partir das estratégias narrativas para sustentar sua atenção. Huppes (2000, p. 29) dirá que é

> No enredo do melodrama o traço principal é a surpresa iminente – marca que se encontra inserida na elasticidade característica da trama. [...] É aqui que o artista aplica o máximo de criatividade. Leva o espectador de sobressalto em sobressalto para um desfecho, que nem sempre concede o repouso do final feliz. A capacidade para surpreender deve certamente ser associada ao caráter do enredo. [...] Para o espectador, a possibilidade de sobrevirem novos episódios permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimentos que, de resto, não o abandonarão até as cortinas se fecharem, e que responde pelo estado de vigília ininterrupto a que fica submetido.

Para suprir o desejo de entretenimento do público, “os movimentos do melodrama têm motivo e endereço precisos. Convergem numa zona de interseção bem nítida, qual seja a intenção central – e jamais negada – de satisfazer a plateia” (HUPPES, 2000, p. 29). O espetáculo promovido pela imagem atende e solicita um espírito performático, já que, “Se o melodrama é a quintessência do teatro, por que sua experiência não haveria de encontrar tais desdobramentos numa sociedade que Guy Debord muito bem definiu como a ‘sociedade do espetáculo’?” (XAVIER, 2003, p. 99). O melodrama segue os padrões e atende às demandas da “sociedade do espetáculo”.

Em seu livro sobre o melodrama, Silvia Oroz (1992) elabora uma discussão acerca da mulher nas narrativas melodramáticas. Para ela, a figura da mulher neste gênero está relacionada com o tipo de amor na qual a personagem está envolvida: o amor homem-mulher e o amor-sacrifício. O primeiro tem como objetivo o matrimônio; e o segundo está relacionado com os laços filiais e fraternais. Para a autora, “O amor-sacrifício filial erige a figura da mãe como síntese de que qualquer sacrifício é justificável em prol do bem-estar de um filho, entendendo-se este bem-estar como ascensão social” (1992, p. 51).

Segundo Oroz (1992, p. 60), são seis os arquétipos de mulher no melodrama: a mãe, a irmã, a namorada, a esposa, a má e/ou prostituta e a amada. A imagem da mãe que se sacrifica pelo filho está ligada à imagem do sofrimento da Virgem Maria por Jesus Cristo. É uma figura mítica da sociedade judaico-cristã, cujos valores são indiscutíveis. Segundo a autora, (p. 60-1), “A mãe resguarda a ordem patriarcal e representa os valores materiais – a locução ‘matéria’ vem de ‘mater’: mãe -; e é ela quem funciona como continente afetivo. [...] A mãe converteu-se na figura que dá continuidade ao grupo familiar, em meios à dispersão de seus membros [...]”. Não podemos ignorar o fato de que o tratamento moral pode sofrer mudanças a partir das convenções sociais. No caso em análise, é importante apontar que Maria Adelaide Amaral escolheu manter o tratamento tradicional e ofereceu a redenção à Maria Monforte e não o esquecimento (como fez Eça de Queirós) ou a punição.

As marcas do melodrama podem ser vistas nas situações claras e fortes, no interesse dramático, na música melodiosa que reforça a intensidade das emoções, na necessidade de “ganhar” o espectador para que ele acredite no inverossímil: com fortes emoções e fortes impressões como recursos para seduzir o espectador, no espetáculo para “encher” os olhos, na

expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia, que demonstra uma intenção da personagem ou seu traço de caráter, fazendo-se traduzir na imagem do herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa, no mundo que espelha a moral cristã que deve fazer valer sua verdade, na exposição de traços de personalidade, de atitudes e desejos de modo exacerbado e claro, na presença de um olhar domesticado, acostumado com as linguagens do modo melodramático. Esses elementos serão retomados com mais cuidado no próximo capítulo desta tese. Antes, porém, faremos uma introdução ao conceito estético da adaptação defendido por Luiz Fernando Carvalho, conceito presente em outros trabalhos do diretor.

4.2 Luiz Fernando Carvalho e o conceito estético da adaptação

A proposta neste momento é apresentar aspectos relevantes da trajetória de Luiz Fernando Carvalho. No entanto, o propósito não será o detalhe, como foi apresentada Maria Adelaide Amaral. O objetivo é demonstrar como o diretor prioriza adaptações de obras literárias e como ele segue um objetivo político e estético distinto ao escolhido por Maria Adelaide Amaral: o diretor, cada vez mais, busca dilacerar a pressão pela audiência e a escritora não pretende abrir mão dela. Duas posições opostas no campo da teledramaturgia que estão juntas na preparação da minissérie em análise.

Cineasta e diretor de televisão, Luiz Fernando Carvalho de Almeida (Rio de Janeiro, 28 de julho de 1960) estudou Arquitetura e Letras. Aos 18 anos, fez seus primeiros trabalhos em cinema, ainda como estagiário para, pouco depois, começar a trabalhar no núcleo Usina de Teledramaturgia da Rede Globo, onde conheceu o diretor de fotografia Walter Carvalho com quem realizou diversos trabalhos. Nesse núcleo, foi diretor assistente das minisséries **O Tempo e o Vento** (1985) e **Grande Sertão: Veredas** (1985).

Durante seu trabalho na Rede Globo, pôde conviver com muitos diretores, com os quais teve conhecimento teórico e prático. Com eles aprendeu o enquadramento de câmera e produção até a direção de grandes atores. Segundo Carvalho (2002, p. 18),

> [...] Avancini foi uma figura importante também na minha formação prática, porque veio nesse momento em que eu buscava fazer essa transfusão entre cinema e televisão, o que eu poderia receber como um ensinamento de uma

> linguagem e de outra, sem ser preconceituoso: Ah, televisão é ruim, cinema é bom... Eu não acredito nisso. No caso específico da dramaturgia, eu percebo que existem coisas boas tanto num veículo quanto no outro, e coisas ruins tanto num como no outro [...].

Durante esta época, Carvalho abandonou definitivamente a faculdade de Arquitetura e foi cursar Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), pois acreditava que essa escolha podia ajudá-lo no seu percurso.

Em 1986, escreveu e dirigiu o curta-metragem **A Espera**, baseado no livro **Fragmentos de um Discurso Amoroso** de Roland Barthes. Esse filme recebeu os prêmios de Melhor Filme, melhor atriz (Marieta Severo) e melhor fotografia (Walter Carvalho) no Festival de Gramado, melhor curta metragem (Concha de Oro) no Festival de San Sebastian, Espanha e o Prêmio Especial do Júri no Festival de Ste Therèse, Canadá.

Seguindo uma tendência de levar obras literárias às telas, dirige, em 1987, ao lado de Denise Saraceni, a telenovela **Helena**, na Rede Manchete, adaptação assinada por Mário Prata, Dagomir Marquezi e Reinaldo Moraes. Também dirigiu a telenovela **Carmen (1987)**, **Vida Nova (1988)**, e esteve na equipe de direção da telenovela **Tieta (1989)**. Depois disso, teve uma fase produtiva na televisão em que trabalhou na equipe da minissérie **Riacho Doce** (1990), das novelas **Pedra sobre Pedra** (1992), **Renascer** (1993) e **O Rei do Gado** (1996) e os especiais **Os Homens Querem paz** (1991), **Uma Mulher Vestida de Sol** (1994) e **A Farsa da Boa Preguiça** (1995).

Com **Lavoura Arcaica** (2001), baseado no romance homônimo de Raduan Nassar publicado em 1975[91], recebeu muitos prêmios[92]. Em uma entrevista concedida à jornalista

---

[91] O livro **Lavoura arcaica** foi publicado pela José Olympio em 1975 e no ano seguinte recebe o prêmio Coelho Neto para romance, da Academia Brasileira de Letras, cuja comissão julgadora tinha como relator o crítico e ensaísta Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde). Recebeu, ainda, o prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (na categoria de Revelação de Autor) e Menção Honrosa e também Revelação de Autor da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA. Em 1982, o livro é publicado na Espanha pela editora Alfaguara, de Madri. No Brasil, a segunda edição saiu pela Nova Fronteira, do Rio de Janeiro. A Editora Gallimard, da França, lançou **Lavoura arcaica** e **Um copo de cólera** em um só volume, em 1984. Em 1989, saiu a terceira edição de **Lavoura arcaica** pela Companhia das Letras, de São Paulo, chegando a sua quarta reimpressão. Em 2005, a Companhia das Letras publicou a edição comemorativa 30 anos (1975-2005) do texto de Raduan Nassar. Informações disponíveis em <http://www.releituras.com/rnassar_bio.asp> e no site da editora: <http://www.companhiadasletras.com.br>

[92] Melhor atriz (Juliana Carneiro da Cunha) e melhor fotografia, no Grande Prêmio BR de Cinema, em 2002; Melhor Contribuição Artística, no Festival de Montréal, em 2001; Melhor Filme, Melhor Ator (Selton Mello),

Natália Paiva do Jornal, de **O povo**, a linguagem no filme **Lavoura Arcaica** é questionada, e a explicação do diretor é a que segue:

> **OP -** Em Nosso Diário (documentário de Raquel Couto sobre o filme que faz parte dos extras do DVD), você fala da "passionalidade e da reflexão da lente", se referindo ao cinema como "uma aventura da linguagem". O que isso significa?
> **L.F.C -** Significa dizer que acredito na estrutura dramática dos melodramas, assim como Visconti (Luchino Visconti, cineasta italiano) e tantos outros realizadores do neo-realismo italiano, mas essa passionalidade está sendo observada pela lente, que é, em si, um objeto reflexivo, analítico, dialético, e essa combinação do grande drama humano filtrado pelo poder de um olho potencializado pela montagem cria como resultado o que chamamos de linguagem. Ou seja, não se trata de um mero registro de um fato, uma transmissão, mas, sim, a reflexão cinematográfica sobre o acontecimento, o que poderíamos também chamar de o nascimento da forma (<http://www.opovo.com.br/opovo/vidaearte/532884.html>).

A reflexão cinematográfica de que fala o diretor está presente em todo o cenário, no figurino, no uso da palavra, na composição visual cuidadosamente estudada, na escolha de uma música que seja coerente com o conteúdo e emoções representadas. Tudo isso aliado a uma interpretação do mundo intrínseco de cada personagem colocada na história, com o uso da tecnologia a serviço deste contexto.

Com a finalidade de caminhar para os sentidos do espectador, essa forma de construir uma obra audiovisual objetiva trazer a fantasia narrativa sem que seja percebido o uso de uma parafernália tecnológica e, dessa maneira, o faça repensar seus conceitos. “A linguagem ao ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao jogo sensório” (CARVALHO, 2001, p. 38). A partir daí, a exploração do texto é parte para a construção imagética, a começar pela equipe de produção, com o auxílio de especialistas sobre a obra em construção. A minissérie **Os Maias**

Melhor Atriz Coadjuvante (Juliana Carneiro da Cunha) e Melhor Ator Coadjuvante (Leonardo Medeiros), no Festival de Brasília, em 2001; Prêmio do Público na Mostra de Cinema de São Paulo, em 2001; Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Fotografia e Melhor Trilha Sonora, no Festival de Cartagena, em 2001; Prêmio Especial do Júri, Melhor Ator (Selton Mello), Melhor Fotografia e Melhor Trilha Sonora, no Festival de Havana, em 2001; Melhor Fotografia de Longa Metragem, no ABC Trophy, em 2002; Prêmio ADF de Fotografia, Prêmio do Público, Prêmio Kodak e Menção Especial para Luiz Fernando Carvalho, no Festival de Buenos Aires do Cinema Independente, em 2002; e Melhor Filme, pelo júri internacional no Festival de Guadalajara, México, em 2002.

foi construída a partir de tais cuidados: a pesquisa sobre a obra de Eça de Queirós, a discussão com especialistas na obra, a viagem aos lugares descritos na obra literária. Nessa minissérie, houve um cuidado na composição dos cenários que começou desde a limpeza dos monumentos e reformas na casa do "Ramalhete":

> [...] Todas as locações tiveram de ser adequadas ao século passado, para esconder qualquer referência ao século XX (como aparelhos de ar condicionado, por exemplo) ou restauradas para as cenas, pelas equipes de cenografia e arte. Dias antes das gravações em determinada locação, era feito um mapeamento para saber que interferências os locais deveriam sofrer, sempre com a autorização das instituições locais. Uma das dificuldades foram os monumentos, quase todos grafitados e, por isso, devendo sofrer uma limpeza com produtos químicos adequados, sempre acompanhada por um técnico especializado designado pelo órgão competente. [...] Já em Lisboa, a capital do país, diversos locais serviram de cenário para a minissérie. A tradicional casa dos Maias, conhecida como o Ramalhete, teve como fachada um antigo casarão abandonado de 1788, de propriedade particular. Com vidros das janelas quebrados, trepadeiras velhas nas paredes, pintura envelhecida e rebocos caídos, a casa dava a dimensão pedida pela cena de abertura da minissérie, na qual Carlos e Ega chegam a Lisboa em 1888, sentindo-se tão desesperançados quanto aquele cenário. A casa passou por uma reforma superficial de sua fachada para a gravação das cenas da primeira fase da minissérie. Suas ferragens foram pintadas de preto, colocou-se corrimão onde faltava, foi feita uma leve limpeza dos mármores e das pedras da fonte, além de ter sido colocado reboco nas partes caídas e de ter sido feita uma restauração das janelas, portas e esquadrias. Um painel decadente de azulejos de 200 anos foi encomendado à ancestral fábrica de azulejos portuguesa Santana. Esses azulejos foram reproduzidos para a gravação no estúdio [...]. (www.geocities.com/TelevisionCity/Studio/4067/n0701011.html)

A preparação do figurino da minissérie seguiu a mesma linha do processo de criação:

> [...] O figurino da minissérie obedeceu ao processo descritivo e detalhista de Eça na apresentação de seus personagens, descrição que se aproxima da poesia ao detalhar objetos, cores, tecidos, movimentos, pedaços de saia, sombrinhas. Com base em consultas nas bibliotecas do Brasil e de Lisboa e em uma ampla pesquisa iconográfica, todas as roupas foram confeccionadas na oficina de costura da TV Globo. Alguns adereços e peças foram comprados em Londres, na Espanha e em Portugal, como os lenços de seda e os hobbies orientais de João da Ega, encontrados em antiquários portugueses. Cerca de 20 óculos originais foram conseguidos em uma loja do Brasil. Optou-se por privilegiar o lado poético e deixar de lado o documental, sob a ótica dos brasileiros que são os realizadores desta história. Uma das dificuldades foi adaptar as roupas à figuração portuguesa, já que as mulheres de Portugal, até por conta do clima e do tipo de vida que levam,

> têm peitos grandes e ancas menores. A saída foi abrir as saias, colocar cordões para fazer cinturas mutáveis e usar muitos peitilhos, possibilitando que as roupas fossem remontadas e recosturadas. O figurino, de 2500 quilos de roupa, ocupou um salão do hotel onde a equipe ficou hospedada. As roupas das mulheres de 1850 a 1875 contam com crinolina (armação), blusa de baixo, calçola, botina, corset (espartilho), vestido (de cima, com capa ou xale), luvas, bolsinha, leque, adereços de cabeça (conforme a ocasião: baile, para sair, para a manhã, etc.). Todos os figurinos têm suas variações por ocasião e estação do ano. Maria Monforte tem 30 peças de roupa e muitas trocas de figurino. Já os homens têm, no mínimo, cinco trajes, contando os usados para ir à ópera, aos balés e aos jantares. Os de uma camada social mais elevada, como Carlos e Ega, usam sobrecasaca, capote, cartola, luvas, bengala, joalheria, botinas, calça, gravata e colete. Carlos usa, ainda, um anel de médico. E Ega, no estilo provocador e sarcástico do personagem, usa um colete mais chamativo, alfinete de ferradura, um monóculo de tartaruga e uma bengala de prata. [...] (www.geocities.com/TelevisionCity/Studio/4067/n0701011.html)

É possível notar que Luiz Fernando Carvalho trabalha com referências que se associam e se justapõem com imagens e resultados criativos da equipe. A partir da seleção de tais referências, a equipe busca uma linguagem que possa causar uma identificação ou conhecimento visual e narrativo tanto com relação à obra como ao público. Assim, nos ensaios, execução das montagens de figurinos, iluminação, fotografia, maquiagem, cenografia, são realizadas experimentações que passarão por escolhas até encontrar a melhor forma de apresentação do texto, estabelecendo interações com os procedimentos do diretor (SALAZAR, 2008, p. 63).

Isso pode ser notado no depoimento do ator Walmor Chagas, que interpretou D. Afonso da Maia, como a construção de sua personagem teve como base uma antiga identificação sua com a trama. Esta identificação, diz o ator, remonta aos tempos de sua adolescência, quando descobriu as obras do escritor Eça de Queirós:

> [...] o meu contato com Eça de Queirós foi decisivo na minha juventude; meu pai era metodista e minha era católica. Meu pai só lia os evangelhos. Eles se separam quando nos tínhamos quinze anos. [...] A minha mãe abriu a casa para toda literatura que meu pai proibia, a partir daí era Crime de Padre Amaro, Os Maias, A Relíquia. Tinha de tudo que era forte e terrível, (tudo isso) aconteceu nesse período [...]. Na minha cabeça de quinze, dezesseis e dezessete anos eu me associei a ele (Eça de Queirós) no anticlericalismo, numa espécie de ateísmo romântico e cristão, se é que se pode dizer assim. E também ele foi decisivo na minha vida, na minha formação de pessoa. [...] Ele foi decisivo, pois era um personagem que a gente podia se identificar

> mais com ele... este foi meu primeiro contato... e tive depois a grande felicidade final agora na maturidade de fazer o papel de D. Afonso" [...] (*Making off* DVD - Os Maias – 2004).

Nos trechos mais dramáticos da minissérie, como nas cenas em que Carlos Eduardo (Fábio Assunção) descobre que sua amada é, na verdade, sua irmã, encontramos no depoimento do ator Fábio Assunção a preocupação do diretor na composição cênica:

> [...] quando ele descobre que é irmã, acho que é o momento não individual, é o momento em que toda família é destruída quando isso acontece. Ele vai pra casa e quando ele chega em casa D. Afonso - que é o Walmor - ele já sabe o que aconteceu e morre de desgosto de ver aquele neto estar vivendo novamente aquela história que o filho viveu - eu tinha que carregar aquele homem num sofrimento enorme.Toda família desmontando naquela cena - Então foi a cena mais difícil. O Luiz puxou da gente as emoções até as últimas consequências. Cheguei a ficar com a garganta anestesiada, de hiperventilação carregando o Walmor e aos berros - e o Luiz mais, e mais, mais, mais - e a gente indo para um terreno que a gente nunca tinha ido, que é a morte tão próxima e assim como a cena que Carlos conhece a Maria Monforte, que é mãe - a mãe que o abandonou quando ele era ainda criança - também foi uma cena extraordinária. Toda obra exigiu da gente o máximo. Não teve nenhuma cena que foi... Pô! aquela cena foi tranquila" [...] (2004 – DVD "Os Maias"- *making off*).

A questão da palavra é muito semelhante à desvalorização de outros elementos que constituem a construção de um audiovisual em situações que percorrem novamente o mercado televisivo, elaborado às pressas e segundo critérios mercadológicos. A valorização da palavra é construída pelo diretor, inicialmente pela escolha de uma literatura que possa ter uma ligação profunda com o país, diretamente ou indiretamente (a minissérie **Os Maias**, por exemplo*)*. A partir daí, segundo Luiz Fernando Carvalho, elabora-se um caminho para valorização da palavra, valor que é inerente à noção mesma de poesia ou de literatura. Esta valorização seria uma pré-condição de uma boa teledramaturgia.

Ainda na televisão, na área da transposição de textos literários para o audiovisual, vale destacar a microssérie **Hoje é Dia de Maria** (primeira e segunda jornadas), de 2005. De acordo com o sítio da emissora, estas minisséries apresentaram-se como inovadoras, já que, para compor a história da menina Maria, os realizadores buscaram elementos folclóricos e

míticos presentes em contos populares compilados por Câmara Cascudo, Mário de Andrade e Sílvio Romero. E mais: a história é repleta de metáforas e simbolismo, com linguagem, estrutura narrativa e estética baseada nos sonhos. Neste caso, Luiz Fernando Carvalho assinou a direção e também o roteiro[93].

Em 2005, surge a primeira realização do projeto **Quadrante**: **Pedra do Reino**. A minissérie foi filmada em 16 mm e finalizada em alta definição, o roteiro foi assinado por Braulio Tavares, Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho, que também foi o responsável pela direção da trama. O projeto Quadrante foi idealizado para mostrar a diversidade cultural do país, a partir da adaptação de obras literárias nacionais filmadas na região onde se passa a história original, com a participação de elenco e mão-de-obra locais. O projeto visa a descentralizar o processo artístico e de produção, além de ajudar na formação de novos profissionais, criando um viés educacional. **A pedra do reino** teve como cenário a cidade de Taperoá, no sertão da Paraíba.

O **Quadrante** foi o primeiro projeto de teledramaturgia da TV Globo trabalhado em multiplataforma, com conteúdos complementares exibidos em diferentes mídias[94]. O canal GNT realizou um documentário sobre a vida e a obra de Ariano Suassuna. O Multishow exibiu uma edição especial do Revista Bastidor, mostrando o processo de criação, entrevistas e o dia-a-dia das filmagens. E o Sistema Globo de Rádio transmitiu entrevistas com os atores da minissérie e artistas ligados ao Movimento Armorial. Em 2008, os diretores de fotografia

---

[93] **Hoje é dia de Maria** recebeu prêmios internacionais e nacionais: *Input International Board TAIPEI* 2005; foi finalista no *International Emmy Awards* 2005, nas categorias Minissérie para TV e Melhor Atriz (Carolina Oliveira); *Hors Concours BANFF* Canadá 2006; nomeação e exibição no *Prix Jeunesse International* Alemanha 2006; Grande Prêmio da Crítica APCA 2005; Prêmio Qualidade Brasil 2005, nas categorias Melhor Projeto Especial de Teledramaturgia, Melhor Autor de Teledramaturgia (Carlos Alberto Soffredini com adaptação de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho), Melhor Atriz Revelação de Teledramaturgia (Carolina Oliveira) e Melhor Diretor de Teledramaturgia (Luiz Fernando Carvalho); Prêmio Mídia 2005 (Midiativa); Prêmio ABC 2006, na categoria Melhor Fotografia Programa de TV (José Tadeu Ribeiro); Prêmio Contigo! 2006, nas categorias Diretor (Luiz Fernando Carvalho) e Atriz Infantil (Carolina Oliveira). O roteiro da minissérie chegou às livrarias pela Editora Globo, em 2005. Em dezembro de 2006, **Hoje é dia de Maria** foi lançada em DVD. Com três discos, a edição traz integralmente primeira e segunda jornadas. Disponível em <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo>, acesso em 30 de abril de 2010.

[94] Informação no sítio Memória Globo, disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-254897,00.html> Acesso em 13 de maio de 2012.

Adrian Teijido e José Tadeu Ribeiro ganharam o prêmio de Melhor Direção de Fotografia oferecido pela Associação Brasileira de Cinematografia (ABC)[95].

A segunda produção do projeto **Quadrante** foi **Capitu**[96]. O roteiro foi assinado por Euclydes Marinho, mas o texto final e a direção por Luiz Fernando Carvalho. A minissérie conta com uma novidade: segundo o sítio da emisosra, a criação de uma retina de cerca de 30 cm de diâmetro, cheia de água, para criar dimensão ótica a partir da refração da água. Apelidada de "lente-Dom Casmurro" por seu criador, o diretor Luiz Fernando Carvalho, ela foi usada nas cenas de Dom Casmurro e nas que representam o seu ponto de vista observando determinada situação, ou seja, suas memórias e fantasias. A lente foi encaixada à frente da câmera para dar à imagem uma textura aquosa, como o mar de ressaca dos olhos de Capitu, e também simbolizar o estado psicológico de Dom Casmurro, personagem que flutua ou é arrastado pelas águas do tempo.

Com relação ao processo de transposição de obras literárias para o audiovisual, Luiz Fernando Carvalho, ao falar sobre **Capitu**, é categórico quando diz que não acredita em adaptação: "as adaptações são sempre um achatamento da obra, um assassinato da obra original", para ele, este processo não "é uma tentativa de transposição de um suporte para outro, e sim de um diálogo com a obra original" (CARVALHO, 2008, p. 75).

> [...] Estou atrás da literatura porque busco reafirmar o valor da palavra e das visões. A literatura também nos ensina, pois consegue trabalhar nas entrelinhas. As narrativas não ficam restritas a ação e reação, causa e efeito, moral da história, bem e mal. A boa fabulação - assim como o bom cinema, o bom teatro e, por que não, a boa TV - nos apresenta uma visão dialética do

[95] Em outubro de 2007, a Globo Marcas, em parceria com a Som Livre, lançou o DVD **A pedra do reino**, contendo dois discos que reúnem os capítulos da minissérie, o documentário "Taperoá" (sobre o processo de criação vivido na cidade e a interação da equipe com os moradores locais) e um ensaio fotográfico em preto e branco batizado de "Nossa carroça".

[96] Ao inserir elementos modernos como os aparelhos de mp3 usados pelos dançarinos para ouvir a valsa na cena do baile, assumir a tatuagem no braço da protagonista Letícia Persiles (Capitu jovem) e adotar uma trilha musical composta por músicas clássicas, samba, rock e músicas de bandas internacionais e nacionais, a direção quis reforçar o caráter atemporal e universal da obra de Machado de Assis, reafirmando sua modernidade. Também foi uma tentativa de investir no público jovem, desfazendo o preconceito que muitos têm sobre o escritor. Temas como modernidade, costumes, feminilidade, maternidade, amor, ciúme, homoafetividade, crueldade, ambiguidade e dúvida foram discutidos pelos seguintes profissionais: o pesquisador e escritor Antônio Edmilson Martins Rodrigues; os psicanalistas Carlos Byington, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas e Maria Rita Kehl; o jornalista e escritor Daniel Piza; e os ensaístas Gustavo Bernardo e Sergio Paulo Rouanet.

mundo [...] (www.opovo.com.br/opovo/paginasazuis/725714.html)

Ao falar sobre a criação de Luiz Fernando Carvalho, citamos seu depoimento sobre a concepção do filme, a partir de sua leitura do romance **Lavoura arcaica**:

Para o diretor, a adaptação é vista com a ideia de transposição ou tradução, como aconteceu nas suas minisséries e no filme **Lavoura Arcaica**. Neste filme, muitos críticos identificaram que houve uma tradução, considerando a busca de equivalências bem sucedidas, tomando "o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis ao texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens)" (XAVIER, 2003, p. 63), preocupação observada quando Carvalho fala sobre o processo de adaptação:

> [...] a primeira etapa no processo de materialização de um texto dramático, de um roteiro ou de um teledrama é a estruturação de um conceito, ou seja, determinar o que se quer de cada personagem definir os temperamentos, psicologias, enfim, detalhar toda a atmosfera ao máximo. É o que foi feito em Renascer, eu me reunia com a minha equipe - a formação de uma boa equipe é fundamental, pois não se vai muito longe sozinho - e estabelecia uma série de conceitos. Discutíamos elementos da cena - por exemplo, por que usar uma garrafa de vidro e não um copo plástico – que contribuiriam para a criação da atmosfera. Isso pode parecer algo idiota, mas na verdade tem um sentido e carrega dramaticidade. Pusemo-nos a esmiuçar o trabalho de Benedito Ruy Barbosa para tentar torná-lo mais crível possível em termos de ficção, procurando uma sintonia direta com o espectador. [...] (CARVALHO *apud* ALMEIDA; ARAÚJO, 1995, p. 115).

Ao falar sobre a criação de Luiz Fernando Carvalho, citamos seu depoimento sobre a concepção do filme, a partir de sua leitura do romance **Lavoura arcaica**:

> Primeiro eu li o Lavoura... visualizei o filme pronto, quando cheguei no final eu já sabia o filme – eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro. Porque aquela poética é de uma riqueza visual impressionante, então eu entendi a escolha daquelas palavras que, para além de seus significados, me propiciavam um resgate, respondiam à minha necessidade de elevar a palavra a novas possibilidades, alçando novos significados, novas imagens. Tentei criar um diálogo entre as imagens das palavras com as imagens do filme. Palavras enquanto imagens (CARVALHO, 2002, p. 35).

Em grande parte das entrevistas concedidas pelo diretor, observamos que ele empreende um projeto estético voltado para a reeducação do telespectador, por meio da veiculação de uma linguagem audiovisual artística, produzindo algo criativo e artístico na televisão, que é reforçada na análise dos trabalhos do diretor e nos depoimentos e entrevistas concedidas entre 2001 e 2007:

> [...] Por isso vejo com muita clareza esses dois lugares, o espaço do cinema e o espaço da televisão, e então sinto que se faz necessário aos artistas e os especialistas que trabalham na televisão pensarem numa nova missão para a televisão. Esta nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Até agora, a grande comunicação de massa, bem como a mídia, outros meios de comunicação e o tal cinema americano, foram os grandes responsáveis por uma gigantesca operação de condicionamento do povo. É por tudo isso que vejo o espaço da televisão com responsabilidade, tanto que não faço muita coisa o tempo todo e quebro a cara pra cacete ali dentro, porque tento encontrar uma maneira mais pessoal de realizar dentro de um processo industrial [...] Na televisão eu procuro abrir um espaço mais próximo da educação do que da linguagem, tento recuperar na imagem da televisão algo que trabalhe a informação e a educação [...]. (www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm).

Segundo Machado (2005, p. 197), a televisão é "uma das mais avançadas galerias de arte do mundo". No que se refere ao projeto de Luiz Fernando Carvalho, pode-se identificar momentos em que ele explora novas possibilidades abertas pela televisão, seja em relação às imagens e ao conteúdo. No entanto, a televisão visa a um grande público, nem sempre objetivando qualidade do produto exibido, levando Carvalho a caminhar na contramão. Em entrevista publicada no sítio da AOL em 2005, sobre **Hoje é dia de Maria** e à Central Globo de Comunicação, em 2007, notamos sua preocupação:

> [...] Uma de minhas preocupações quando faço televisão continua sendo trabalhar com um conteúdo mais educacional e, ao mesmo tempo, sem me perder da noção da fabulação e do espetáculo [...] (http://www.aol.com.br/tv). Trata-se de uma tentativa de um modelo de comunicação, mas também de educação, onde a ética e a estética andam juntas. Estou propondo, através da transposição de textos literários, uma pequena reflexão sobre o nosso país. [...] Há uma grande quantidade de informação estrangeirada todos os dias e que vai nos despersonalizando. Ficamos querendo saber quem somos nós, enquanto tudo parece ir se esvaindo. Há uma necessidade natural da geração mais nova de entender e lutar pelo que é o Brasil [...] (Luiz Fernando Carvalho. Central Globo de Comunicação - Rio de Janeiro, 05 de Junho de 2007).

O percurso trilhado por Luiz Fernando Carvalho na direção de suas obras revela uma atenção dispensada às obras literárias. Ele pertence, segundo Souza (2004, p.212), a um momento em que surge uma geração de diretores ligada nas possibilidades expressivas do meio. Essa geração, segundo Avancini (*apud* ORTIZ, RAMOS, 1989, p. 175), está voltada para o aprimoramento da linguagem televisiva, especialmente da teledramaturgia, trazendo a possibilidade da impressão de marcas de autoria na direção, efetivando a "TV de autor".

Carvalho lida com a criação de produtos dentro de um contexto antagônico em que há a necessidade da negociação entre o que é chamado obra de arte e como esses produtos são recebidos pela audiência. Isso torna seu processo criador complexo, já que a audiência está fundamentada na quantidade de espectadores, já alguns produtos não conseguem ter o alcance desejado, devido ao repertório de um grande público não acostumado à inovação na TV comercial.

> [...] O pouco que realizei para TV foi no caminho de tentar humanizar a narrativa, na maioria das vezes forjada de forma hegemônica e industrial. Se na televisão tenho a sensação de estar sendo vigiado por todos os lados, no cinema é o contrário. Meu modo de rodar "A Pedra do Reino" não diminui a TV nem engrandece o cinema, mas também não se deixa escravizar por essa ou aquela linguagem artificial. Quero me libertar do peso industrial que transforma tudo em uma leitura anódina dos seres e da vida. Também não vejo "A Pedra do Reino" como cinema. Gostaria de insistir que é um projeto de TV e para a TV, mas, talvez, simplesmente, uma outra TV [...] (CARVALHO http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm- 2007)

O diretor explica o que entende por televisão no trecho retirado de uma entrevista concedida à **Folha de São Paulo**, na época em que estava sofrendo fortes críticas com relação ao suposto hermetismo de **A Pedra do Reino**.

> [...] Pertenço ao grupo daqueles que acreditam que o público não é burro, mas doutrinado debaixo de um cabresto de linguagem. Luto contra isso. Sabendo da dimensão que a televisão alcança no Brasil, tratá-la apenas como diversão me parece bastante contestável. Precisamos de diversão, mas também precisamos nos orientar e entender o mundo [...] (www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm)

Durante a divulgação de **Pedra do Reino**, em 2007, Luiz Fernando Carvalho declarou,

ao ser questionado, que **Lavoura Arcaica** está situada no momento em que há um "divisor de águas" em seu projeto estético. Foi quando percebeu a possibilidade de se desenvolver um trabalho distinto, diante do que estava sendo feito no audiovisual. A partir daquele filme, o diretor assume um posicionamento de contestação contra a linguagem do cinema comercial, programas enlatados na televisão, as imposições do mercado televisivo e publicitário que não permitem um aproveitamento (que seja mínimo) das possibilidades concedidas pela tecnologia, bem como a desvalorização da palavra (SALAZAR, 2008, p. 67).

Neste cenário, Luiz Fernando Carvalho vem construindo um percurso com a apresentação de produtos que não são vistos habitualmente na telinha – seja a partir de composições estéticas audaciosas, de narrativas advindas da literatura ou em projetos que exploram sentidos dentro da linguagem televisiva. E o diretor vive esta angústia, como pode ser vista na entrevista à **Revista Época** em 2004, no lançamento do DVD **Os Maias**:

> [...] O caminho é mesmo solitário para quem pretende que seu trabalho seja expressão de uma verdade. Mas esse não é um limite imposto pela TV, está em tudo o que nos cerca. De minha parte, continuo acreditando que se faz necessário aos artistas e aos especialistas que trabalham em televisão pensar em uma nova missão para a televisão. Essa nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos. Todo o meu esforço em programas de diversos formatos será sempre, em primeira instância, o de propor uma ética artística verdadeira para a TV. Minha estética é apenas uma pequena consequência disso [...].

Estética esta que visa ao preparo da sua obra para o público, por meio de uma narrativa visual e sonora, como está presente em seu comentário:

> A minha motivação era preparar o espectador. A intenção era passar o sentido para o espectador desconstruindo ou passar a desconstrução técnica de um filme, capazes de produzir uma fabulação contaminando o escuro do cinema. Era preparar a passagem de um estado para o outro estado, a cada instante, preparar o espectador como o pintor escolhe as suas cores, como o músico ou como um pajé reúne as suas folhas para depois extrair delas um conjunto de sensações existir. Só ultrapassamos a mera construção técnica de um filme, se formos capazes de gerar uma fabulação, um sonho com tamanha força de contaminar o escuro do cinema como uma peste, é necessário criar um estado de vidência, de transformação, de imaginação. Mas a fabulação exige de nós um movimento: oferendar-se; ir com coragem de pertencer ao desconhecido, à tela ainda em branco. É preciso tornar-se, ir lá, liberar a vida lá de onde é prisioneira ou pelo menos abraçar este

> combate, refazendo caminhos, entrar em caminhos incertos em busca de visões, entrando na nossa paisagem e na paisagem dos outros. O fruto dessa necessidade é a linguagem. Além de fundar a narrativa, a linguagem também é um instrumento que com seu vigor, desorganizar um outro rigor, os da verdade pensada como irremovíveis. A linguagem é a mesma coisa que necessidade. (www.painelbrasil.tv/unb/festival_seminarioliteratura02.html)

Neste contexto, Luiz Fernando Carvalho surge como referência ou inspiração para os profissionais audiovisuais que estão à procura de uma nova forma de se fazer TV. Há, portanto, certa semelhança, ao menos no nível de discurso, entre os interesses da emissora e do diretor Luiz Fernando Carvalho: suas obras são, geralmente, influenciadas pelos grandes textos da literatura ou são adaptações destes. A alta qualidade estética e audiovisual de seus produtos convém, evidentemente, à emissora, que também é beneficiada pelo *marketing*, premiações nacionais e internacionais, parceria e lançamento de produtos em outras mídias.

E há, também, uma aproximação entre o projeto de Luiz Fernando Carvalho e Maria Adelaide Amaral: sua dramaturgia está alicerçada em experimentações de novas tecnologias, em narrativas audiovisuais mais aprimoradas e em temas geralmente referentes à literatura.

O Estado de São Paulo (1/5/2004) publica **Os Maias em DVD: tal como deveria ter sido**[97] e traz uma entrevista com Luiz Fernando Carvalho em que podem ser notadas as tensões entre a roteirista e a direção da minissérie. Essas tensões advêm das disputas no campo: a entrevista concedida por Luiz Fernando Carvalho evidencia uma tensão entre o modo criativo dele e de Maria Adelaide Amaral:

> **Estado** - Qual era a razão alegada para o uso de cenas e personagens de A Relíquia na versão da TV? Era a de ser um "alívio cômico"? Porque o DVD parece uma prova de que o humor queirosiano está em Os Maias de forma mais que satisfatória.
> **Luiz Fernando Carvalho** - Não nos foi exigido nenhum alívio cômico. De minha parte, nunca senti falta de tal alívio no romance. Ao contrário, minha questão era outra: enquanto rodava as cenas e depois na montagem, suava para tentar equilibrar duas linguagens tão díspares como a tragédia romântica e a farsa. Sentia desde então o erro que estávamos cometendo. Tanto que, assim que cheguei de Portugal, senti falta de um tempo maior para refletir sobre este material e encontrar uma saída. Essa reflexão só pude fazer agora e a saída foi mesmo espanar tudo o que não era Os Maias e retomar a estrutura do romance.

---

[97] Disponível em <http://www.danielpiza.com.br/interna.asp?texto=1706> acesso em 22/2/2012.

Estado - Por que o ressurgimento de Maria Monforte na versão da TV significava "tornar mais acessível ao público o universo do escritor" segundo Maria Adelaide Amaral? O raciocínio seria o de que um veículo de "massa" como a TV Globo necessita de cenas supostamente emotivas como a de uma mãe confessando seu erro? Foi pelo mesmo motivo que se decidiu por dar ao casal apenas uma noite de incesto, e não as diversas que temos no livro?

Carvalho - O ressurgimento de Maria Monforte me parece dispensável, já que gostava bastante da forma como o Eça apresentava o desfecho, mas não acho que a opção de trazê-la de volta agrida a síntese da história. Não foi uma opção pelo melodrama, mas sim por um desejo da autora de fechar aquela história o mais claramente possível, evidentemente levando-se em conta um veículo de massa. Quanto ao número de noites, sempre me pareceu pertinente, já que teríamos de ficar promovendo passagens e passagens de tempo na montagem, pois no livro mesmo não existem acontecimentos paralelos significativos. Vale dizer, a transposição de Os Maias para um texto de televisão sempre foi cercada de cuidados por parte da Maria Adelaide Amaral, que antes de tudo já era grande leitora do Eça. Toda e qualquer opção na adaptação era fruto de sua preocupação em não tornar o texto impenetrável para o espectador comum e, ao mesmo tempo, respeitar a linguagem da época, bem como as proposições originais do romance. Ou seja: um imenso desafio. Mesmo levando em conta todos os equívocos, das adaptações de obras literárias já feitas para a televisão, é inegável seu valor na contribuição para uma televisão de qualidade. Poucas adaptações se igualam na coragem com que a autora propôs este diálogo entre a televisão e a literatura.

Estado - Os problemas da exibição dos primeiros capítulos, que acabaram indo ao ar sem a edição ideal, foram superados no DVD. Mesmo assim, é um começo em andamento "majestoso", lento, bem diferente da linguagem média da teledramaturgia. Não foi isto o que mais incomodou?

Carvalho - Tenho dúvidas. Mas também sabemos que um ritmo mais lento não significa falta de ritmo. Tratava-se de buscar uma respiração e não um espetáculo circense. A indústria nos ensina a subserviência a um único modelo narrativo, uma espécie de estrada traiçoeira da unanimidade, mas os limites cabem a cada um. No meu caso, ao contrário do que possa parecer, buscava uma comunicação mais verdadeira entre o público e a prosa do Eça.

Estado - Você acha que as pressões da TV para adulterar de tal forma a literatura de Eça se justificam? Esse DVD que aí está não causaria admiração e ibope mais que suficientes, exceto pelo fato de que talvez o custo de uma minissérie curta fosse mais difícil de ser compensado?

Carvalho - A ideia de incorporar trechos de outros romances surgiu quando nos foi pedido um número maior de capítulos, superior ao que acreditávamos que Os Maias poderia proporcionar. Os personagens de A Relíquia e de A Capital foram uma opção, a princípio respeitosa, de não macularmos o romance central com outros personagens que não criações do próprio Eça. O que, no meu modo de sentir, tratou-se de uma grande derrapada. Já vendo com os olhos de hoje, depois da reedição, posso lhe dizer que agora sim! Agora me parece uma narrativa muito mais clara e forte, e talvez por isso até capaz de uma comunicação mais efetiva com o público. A lição que devemos tirar de toda esta experiência é a de que nem sempre o caminho das concessões necessariamente nos garantirá uma comunicação e uma audiência espetacular. Quanto à estrutura narrativa, é preciso, sem ordem de valor, separar: isto é novela, isto é Eça de Queiroz.

Como visto, Carvalho retoma, desconstruindo, os depoimentos de Amaral no que diz respeito ao alívio cômico, ao retorno de Maria Monforte, à inserção das personagens de outros romances. No entanto, reforça a noção de que a minissérie apresentou qualidade poucas vezes vista na televisão brasileira. As tensões entre os criadores reafirmam a ideia de que ambos possuem um projeto criador que objetiva a impressão de sua marca nos trabalhos que realiza.

Por outro lado, a afinidade entre os pontos de vista de Maria Adelaide Amaral e de Luiz Fernando Carvalho, no que se refere ao processo de tradução de obras literárias para o cinema ou a televisão, permite formular a hipótese de que os traços do estilo de Eça de Queirós podem ser identificados no modo como foram construídos os efeitos cognitivos, sensoriais e emocionais dos romances para a minissérie. Os elementos inseridos na construção de cada cena da minissérie, informativos, sensoriais ou emocionais, foram construídos intencionalmente para que, na apreciação do espectador, traços estilísticos de Eça pudessem ser reconhecidos. Se esse o projeto da minissérie **Os Maias** tiver sido bem realizado, tornar-se-á um mecanismo de controle da apreciação desse espectador e poderá impor a ele uma programação de efeitos, que assegure a proximidade aos traços da estilística queirosiana.

A roteirista, ao iniciar o trabalho de adaptação da minissérie **Os Maias**, havia conseguido reconhecimento a partir do sucesso obtido com a minissérie **A Muralha**. O diretor, por sua vez, estava concluindo o filme **Lavoura Arcaica**, cujo projeto havia sido muito dispendioso. É um momento em que ambos trabalhavam com adaptações e que ambos procuram desenvolver projetos mais autorais: ela por trazer um dos romances mais importantes da obra de Eça de Queirós, mas menos conhecido pelo leitor brasileiro; e ele por querer proporcionar uma outra experiência estética no telespectador.

Capítulo 5 - A minissérie “Os Maias”: aproximações e distanciamentos ao estilo de Eça de Queirós

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.).

Há outras abordagens utilizadas para análise de textos audiovisuais, em sua maioria, advindas da pesquisa cinematográfica: abordagens semiológicas, marxistas e psicanalíticas sobre a relação entre subjetividade e técnicas cinematográficas. Há também as análises estruturalistas da **gramática** da linguagem cinematográfica; investigações sobre a relação entre os estilos fílmicos de cineastas-autores e suas visões de mundo e posicionamentos estéticos; e, naturalmente, pesquisas historiográficas sobre as mudanças do cinema através das décadas. Há, igualmente, no âmbito das reflexões internas, as **grandes teorias do cinema**: hipóteses teóricas preocupadas em identificar a natureza determinante dos fenômenos cinematográficos. Este trabalho fundamenta-se em duas principais referências dessa disciplina: a sistematização e metodologia analítica **Poética do Filme**, proposta por Gomes.

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 desenvolveram. Nesta perspectiva, o analista de um produto audiovisual deverá estar atento a elementos configuradores deste tipo de narrativa.

> A bela fotografia, a bela música, o arrojo expressivo ou a discrição dos jogos de enquadramento e movimento de câmera, assim como cenários, figurinos ou o virtuosismo de interpretação do ator são recursos articulados como estratégias para oferecer às plateias um balanceamento de programas de natureza cognitiva, sensorial e emocional que atenda aos propósitos de produção de efeitos específicos e próprios da natureza da obra (MAIA, 2007, p. 103).

Ao prosseguir a leitura de Laurent Jullier e Michel Marie, nossa atenção é convocada. Eles dizem: "Para ler cinema não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido. [...] Entretanto é possível proporcionar algumas ferramentas que auxiliarão a leitura" (JULLIER; MARIE, 2009, p.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) sobre a prática da análise fílmica:

> [...] en general, se considera análisis fílmico cualquier texto que hable de películas y de sus contenidos, no importando propriamente su foco, alcance, profundidad y rigor, en um arco que incluye desde el mero comentário, pasando por la llamada crítica de cine de tipo periodístico e incluyendo, por último, el estudo acadêmico em toda su variedade (p.85)[98].

[98] Geralmente, considera-se análise fílmica qualquer texto que fale de filmes e de seus conteúdos, não importando propriamente seu foco, alcance, profundidade e rigor, em um âmbito que inclui desde o mero comentário, passando pela chamada crítica de cinema de cunho jornalístico e incluindo, finalmente, o estudo acadêmico em toda sua variedade. Tradução de Neusa Bohnen.

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, p.105).

Se o texto audiovisual é construído para produzir efeitos, caberá ao analista perceber e captar essa produção de efeitos. Daí entendermos quando Fernão Ramos (2009) afirma que o analista deve estar atento a toda imagem e som que se apresenta na tela. Ideia que é reforçada por Gomes (2004b, p. 118): "Ao analista cabe descobrir, na negociação com a obra, os programas e dispositivos que lhe pertencem e o valor relativo de cada um deles para a obtenção do conjunto singular de efeitos que constitui uma obra determinada".

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, p. 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, p. 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, p. 98).

Além da dimensão cognitiva e sensorial, uma obra poderá conter estímulos destinados a produzir uma disposição de ânimo, um estado emocional (MAIA, 2007, p. 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. Gomes,

> Sabemos bem que uma obra ou algum dos seus dispositivos podem se destinar principalmente a provocar sensações correspondentes à nossa disponibilidade sensorial: aspereza, rugosidade, frieza, calor etc. para as sensações táteis, altura, força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestesias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer) nas "sensações" provocadas pela ausência de solicitação sensorial, pela ausência de sensações... Conhecemos formas de artes cujas obras destinam-se fundamentalmente à apreciação sensorial, como a música e as artes plásticas não-figurativas. Nesses casos, todas as outras dimensões solicitadas (se houver outras) se estabelecem sobre esta base (GOMES, 2004b, p. 100).

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 (HUTCHEON, 2011, p. 132).
>
> [...] 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, p. 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 cinestesicamente. 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, p. 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 Reis[99] 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 algumas particularidades da obra do escritor.

[99] 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.

Mas como construir uma leitura da minissérie, observando aspectos que vão além do olhar do pesquisador de literatura? Começaremos pela análise do primeiro capítulo da minissérie para que possamos chegar às respostas.

5.1 Implantação da trama: o primeiro capítulo da minissérie

Os primeiros minutos de um produto audiovisual têm a atenção e o esmero dos produtores e diretores porque neste início a trama e as personagens são apresentadas ao espectador. É no início que os problemas, os desejos das personagens e o conflito principal que pautará toda a história são mostrados; também é o começo da desarmonia que desencadeará a história. A abertura é importante ainda porque revela as pretensões dos realizadores, seu projeto estético, situa o espectador na trama e ainda contextualiza o drama.

Durante as cenas iniciais, o espectador formula suas primeiras impressões sobre personagens, sobre o espaço e o tempo. Tais percepções serão testadas ao longo da narrativa e, com isso, é estabelecido um jogo de confirmação ou frustração das expectativas.

Na minissérie **Os Maias**, a abertura é feita com um plano sequência que apresenta o espaço e o tempo da narrativa. O espectador conhece um pouco do tom e do ambiente adotados pelos realizadores, conhece o ritmo da narrativa; conhece ainda, no decorrer do primeiro capítulo, as personagens principais, o primeiro romance, os primeiros problemas e os primeiros nós da trama. Também contou com uma boa cobertura midiática, como citamos, e uma forte divulgação pela própria emissora.

As cenas iniciais de um filme, de uma telenovela ou de uma minissérie propiciam ao espectador a formulação de expectativas sobre a história e sobre as personagens apresentadas. O primeiro capítulo marca as primeiras impressões que o espectador tem sobre a minissérie, a apresentação das personagens centrais da obra, a localização no tempo e no espaço da narrativa e as escolhas do programa de efeitos. Essas percepções serão testadas ao longo da narrativa em que essa expectativa é confirmada ou se frustrada diante da história.

5.1.1 O primeiro capítulo da minissérie

Neste item, será apresentada uma leitura do primeiro capítulo da minissérie para que se possa perceber como o ponto inicial da história traz os elementos para compreensão da obra como um todo e como encaminha para seu desfecho. A apreciação deste primeiro capítulo[100] está subdividida em momentos que refletem as cenas da minissérie e as impressões a partir da narrativa de Maria Adelaide Amaral e da direção de Luiz Fernando Carvalho.

O que se vê...

Para um conhecedor da literatura de Eça de Queirós, a leitura do primeiro capítulo da minissérie homônima de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho aparentemente destoa da narrativa queirosiana. No entanto, para o estudante que quer observar as aproximações e distanciamentos entre os programas de efeito elaborados por Eça de Queirós e os responsáveis pela minissérie, o primeiro capítulo apresenta-se como um passo importante para a tomada de consciência da aproximação entre minissérie e romance.

Os primeiros segundos da minissérie são apresentados com uma movimentação lenta de uma câmera que mostra, por trás de um portão, um imenso casarão de séculos passados. Um casarão que se apresenta com aspecto de abandonado: pintura gasta pelo tempo, correntes e cadeado enferrujados e um jardim descuidado. A imagem de dois homens, elegantemente vestidos, caminhando por um jardim cheio de folhas, uma fonte seca, uma estátua de Vênus (escura pelo tempo), uma música que convoca nossa atenção para o misterioso compõem a atmosfera dos minutos iniciais da minissérie. A imagem e o som nos transportam para outro século. Para um espectador que desconhece a história (por meio do romance) já poderá supor se tratar do século XVIII ou XIX, pelas roupas que as personagens vestem.

Depois, quando podemos visualizar, do alto, o jardim e as personagens subindo as escadas, somos surpreendidos com uma voz grave com as primeiras informações sobre o que até então víamos. Quando o espectador informa-se sobre esse contexto, a câmera focaliza um painel com azulejos a ilustrar um ramalhete de girassóis, a palavra “Maia” e a data “1788”. O

[100] A descrição do primeiro capítulo está anexada nesta tese em Apêndice 1.

modo solene com que a narrativa é introduzida deixa o espectador à espera de um desenrolar pouco feliz: as personagens estão muito sérias, o casarão está abandonado. E mais: pressupõe-se que o que vai ser contado virá de um segredo, virá de algo escondido, trancado a cadeado, e que as personagens vêm desvendar (Cena 001). A movimentação inicial da câmera indicia essa metáfora. Jullier e Marie (2009, p. 58) em um tópico dispensado às metáforas audiovisuais afirmam que

> [...] as metáforas aparecerão essencialmente pelo viés do enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do filme na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado).

Os segredos guardados naquela casa são, aparentemente, temidos por quem a olha de fora. Note-se que, assim que o portão é aberto, que os dois homens adentram o jardim, a câmera recua, volta para detrás do portão, como se temesse ali entrar, e enquadra o casarão, por trás das grades. Outro elemento que merece nossa atenção é movimentação da câmera: ao caminhar para perto do portão, ela vai, sutilmente, abaixando-se para focalizar o cadeado. A focalização de cima, quando surge a voz em *over*, denota que temos um narrador que conhece mais do que as personagens, apresenta-se como uma voz divina. Essa narração em *over* quebra a música que acompanhava a cena.

A metáfora do desvendar o desconhecido (ou esquecido) é reforçada na cena em que a personagem abre a porta da casa: cortinas, pouca luz, abandono. É o adentrar em um lugar que guarda muitos segredos (Cena 002).

Na apresentação deste primeiro capítulo, já temos os indícios do que encontraremos nos próximos capítulos. São músicas compostas com arranjos fortes, fados que parecem prenunciar acontecimentos trágicos, ambientes com pouca claridade, figurino cuidadosamente composto, atores com uma postura bem trabalhada. Sabemos também, por intermédio do anúncio do Vilaça, que o Ramalhete esconde fatalidades (Sempre foram fatais à Família Maia as paredes do Ramalhete). E isso se reforça pelo semblante sério das primeiras personagens que surgem na tela (Carlos e Ega).

Já também pelo primeiro capítulo, entendemos que o narrador não é Carlos. Vemos que surge uma voz que pressupõe uma focalização onisciente. Além desse narrador em *over*, também o que é narrado pela câmera vai deixando claro que o que vemos não é pelos olhos das personagens. Os primeiros capítulos do romance também possuem tal focalização para, segundo Reis, cumprir a função de caracterização das personagens fundamentais da intriga porque

> [...] a perspectiva omnisciente é a mais adequada, pelo seu rigor e profundidade, a uma representação tendencialmente exaustiva e científica da diegese, facilmente se concluirá que, neste caso, existe uma coerência entre o recurso técnico-narrativo utilizado e os elementos temático-ideológicos que suscitam o seu emprego. O que novamente vem confirmar a presença ainda visível, se bem que já em vias de dissolução, da doutrina naturalista nos **Maias** (1982, p. 106).

A focalização onisciente também será observada nos primeiros capítulos da minissérie, como uma forma de caracterização das personagens: educação, temperamento, origens, meio sociocultural. No entanto, assim como o romance, também o narrador na minissérie "escolhe" fatos a narrar: é por isso que não sabemos detalhadamente o percurso biográfico de Maria Monforte. O que nos é informado, especialmente por Maria da Gama e por Alencar, é que é filha do mercador de escravos Manuel e que, talvez, seja brasileira. Também nos é informado que gosta de touradas sangrentas e que se delicia com a derrota do touro. Além disso, nada mais sabemos: nem de sua mãe, nem de sua educação, nem de sua verdadeira nacionalidade. De seus amores só sabemos que nunca abrira a janela antes.

Com o objetivo de estabelecer a expectativa de continuação para os próximos capítulos a partir do interesse do espectador, o início da minissérie em análise exibe o tom de como serão os próximos capítulos, mostra como a trama foi implantada, apresenta personagens principais, estabelece o gancho dramático, atiça a curiosidade do espectador em relação ao romance proibido de Maria Monforte e Pedro da Maia, e articula uma causa que desencadeará em seu correspondente efeito (Cena 003).

Nos capítulos subsequentes, a causa inicial (desobediência de Pedro) gerará efeitos que desencadearão uma cadeia ininterrupta até o capítulo final. O desenvolvimento destes efeitos e causas, mesmo quando estão fora da ordem linear, em ordem indireta serão

compreendidos pelo espectador (BORDWELL, 1985, p. 43). Nesta minissérie, os acontecimentos são narrados por meio de um *flashback* que durará 42 capítulos. O que será apresentado nos próximos tópicos deste texto é a forma como a história foi narrada ao espectador televisivo a partir do texto literário. O propósito é apresentar como foram conduzidas as aproximações e os distanciamentos dos textos matriz no que se refere ao estilo narrativo e à criação de expectativas.

5.2 As aproximações

Preocupado com a afirmação de um estilo, Eça dedica-se a realizar em sua obra a "mais perfeita prosa artística", inaugurando uma forma de elaboração literária em língua portuguesa em que insere recursos da poesia, da música, da pintura e torna-se o precursor da prosa poética em Portugal (GUERRA DA CAL, 1981, p. 71). O efeito resultará em características dominantes em seu estilo, o que acentua e define sua literatura na história da literatura portuguesa.

A minissérie procurou intensificar a prosa poética a partir dos textos que foram citados na narração *over* de Raul Cortez. Com isso, percebemos o cuidado dos adaptadores em manter a poética de Eça de Queirós, já que este preocupou-se com as dificuldades do trabalho estilístico quando, ao longo da sua vida de escritor, sentiu de forma aguda o problema das fontes literárias de sua época, da relação entre a obra criada e essas fontes, e o rigor dos cenários históricos que enquadram a ficção (REIS; MILHEIRO, 1989, p. 109). Tudo isso torna o estilo de Eça propício à tradução para meios audiovisuais.

A prosa do escritor português foi desenvolvida em um clima de arte cosmopolita, ligada à cultura artística europeia da segunda metade do século XIX, cujo centro está em Paris. O resultado foi a interpenetração, na literatura, da música, da pintura, da escultura e também da gravura. O esteticismo, então, transbordará na literatura de Eça, que olhará para a realidade com a retina impregnada de imagens evocadas de lembranças: procurará estimular visões artísticas anteriores de natureza semelhante. Além disso, Eça tratará de mesclar e ajustar à cultura portuguesa e à língua portuguesa aspectos da literatura britânica, especialmente do período vitoriano (GUERRA DA CAL, 1981).

Os traços endógenos de sua literatura se mostrarão a partir da tendência do autor de aproximar-se do humano (seus aspectos desagradáveis, feios, maus, ridículos), de suas tristezas. Também a convivência de uma sensibilidade lírica, aristocrática, seletiva do mundo circundante, e outra grossamente concreta, sensual, abeirando-se do torpe, que parece ser atraída gostosamente pelo feio e até pelo repelente da vida do homem (GUERRA DA CAL, 1981, p. 80). Isso aparece como uma maneira de pintar a realidade a partir da razão e da imaginação. O contraste é o eixo do estilo queirosiano. Essa dualidade é transformada por Eça no elemento fundamental de sua estética estilística. Dualidade que é sustentada por constantes oposições e antíteses que buscam equilibrar-se. Este equilíbrio permitiu que o prosador pudesse absorver e resolver coerentemente o realismo concreto e positivista, o naturalismo experimental e o simbolismo nebuloso (GUERRA DA CAL, 1981).

A minissérie trará essa dualidade: ao mesmo tempo em que temos a construção da personagem Alencar como uma figura estranha, com longa e desalinhada barba, unhas crescidas e enegrecidas pelo tabaco e longos cabelos, os ambientes que visita, especialmente na visita que faz a Sintra com Carlos, parecem contrapor-se à imagem estranha de Alencar. A personagem Damaso Salcede com o seu "chique a valer", ao mesmo tempo procura estar elegantemente vestido como Carlos, mas figura-se como uma personagem desagradável. Os autores da minissérie também se aproximam demasiadamente do humano, quando as ruas de Lisboa são focalizadas na "obra pia" de Maria Monforte e nos encontros com Tancredo. Ou quando Titi visita o sobrinho para doar-lhe dinheiro e o encontra sendo "banhado" pela vizinha, enquanto Teodorico, ainda menino, está largado no chão (Cena 004).

Ainda aproxima-se do demasiadamente humano, quando a minissérie leva o espectador a olhar as tristezas humanas e a comprazer-se delas: na beleza das cenas da Monforte doente (Cena 005), das cenas em que o foco é o sofrimento de Maria Eduarda ao descobrir-se irmã do amante (Cena 006), na figura de Encarnación, que procura ajuda ao médico Carlos Eduardo porque está doente (Cena 007).

Assim como o romance, a minissérie parece apresentar uma predominância do belo, com o equilíbrio na "convivência entre os elementos", na ideia do "contraste". As sensações físicas (que fazem surgir as emocionais) estão constantemente na literatura de Eça de Queirós. Ocorre no tratamento temático (o amor carnal é um assunto recorrente em sua prosa) e no uso

das imagens que surgem pelo tratamento vocabular. A representação das sensações causadas por determinados objetos, ambientes, situações, está entre as preocupações do escritor e é transposto para o audiovisual. Objetos como a sombrinha escarlate de Maria Monforte, o xale que envolve Encarnación, a coruja e o quadro de São João Batista na Toca, as flores vermelhas na mesa de jantar de Afonso, o Ramalhete para a família Maia, se encarregam dessa transposição.

As associações táteis, olfativas, gustativas, auditivas se enriquecem com um vocabulário que tende à sensualização das palavras que, em sua expressão comum, são inocentes. Isso é transportado para a minissérie a partir da exuberância das cores, no cuidado com os enquadramentos, os detalhes de cada cena, a sensualidade das mulheres e dos corpos masculinos e o erotismo explorado em cenas íntimas de Pedro e Maria Monforte, Teodorico e Encarnación, Carlos Eduardo e Maria Eduarda. O discurso narrativo em Eça de Queirós consegue fugir dos preciosismos parnasianos e do tecnicismo de Zola. Além do mais, aboliu de seu discurso o arcaísmo e trouxe para sua literatura termos considerados inconvenientes ou vulgares[101].

O adjetivo é empregado para comunicar, com dose qualitativa e quantitativa, cor, matiz e tonalidade à expressão. O adjetivo traduz-se em efeitos de significação, com o objetivo de comunicar, e em efeitos sensoriais, cujo objetivo é causar, especialmente, ritmo.

Quando o assunto é ironia, o que se vê é a produção de sentido cômico da percepção que se tem da realidade. Os aspectos grotescos, risíveis, contraditórios do ser humano e de sua condição, das coisas e dos fatos são apresentados ora com discretíssima ironia verbal, ora com exageros próximos à caricatura. A finalidade da ironia também segue a mesma ordem: ora para causar um furor polêmico, ora uma fina ironia à sociedade, à vida, ao ser humano (Cena 008). A ironia sutil marca o estilo queirosiano, já que os elementos combinam-se e formam as matizes da forma de narrar desse autor. Há, segundo Guerra da Cal (1981, p. 84), uma inclinação do narrador para adotar uma posição egocêntrica na narração, cujo objetivo é comunicar o seu "eu", para que o leitor sinta a sua presença quase física, ao lê-lo, invadindo tudo. Para autores como Eça, o conteúdo é apenas um dos elementos, já que a forma de

[101] Palavras que inspiram sensualismo e que são frequentes: carne, nudeza, seio, virgem, beijo, sensual, nu, ardente, tépido, lascivo, etc. As que eram consideradas vulgar: barriga, nádega, arrotar, saliva, vomitar, cuspir, etc.

comunicar a mensagem sobrepõe-se a este. Situando-se entre a mensagem e o leitor, o narrador de Eça de Queirós oferece uma visão "interferida pela sua personalidade", indissociando-se do relato, integrando-se à história, tornando-se "autor e objeto de ficção".

Os temas e a forma de dizer sobre esses temas revelam elementos românticos - o lirismo convulsivo e a exaltação sonhadora de Pedro na minissérie - (Cena 009), realistas - o imaginoso materialismo de João da Ega - (Cena 010), parnasianos, como a plasticidade[102] na descrição do momento em que D. Afonso vê Maria Monforte pela primeira vez, após muito ouvir falar dela (Cena 011):

> Daí a dias, Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte. Tinha jantado na quinta do Sequeira ao pé de Queluz, e tomavam ambos o seu café no mirante, quando entrou pelo caminho estreito que seguia o muro a caleche azul com os cavalos cobertos de redes. Maria, abrigada sob uma sombrinha escarlate, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado; as fitas de seu chapéu apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa; e a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos de um azul sombrio, entre aqueles tons rosados. (...) não viram o mirante; e, no caminho verde e fresco, a caleche passou com balanços lentos, sob os ramos que roçavam a sombrinha de Maria. O Siqueira ficara com a chávena de café junto aos lábios, de olho esgazeado, murmurando:
> – Caramba! É bonita!
> Afonso não respondeu; olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas (QUEIRÓS, 2001, p. 26-27).

E ainda elementos naturalistas - a vigorosa vibração fisiológica, vulgar e espessa de Teodorico e dos núcleos que o rodeiam na minissérie - (Cena 012), simbolistas - a musicalidade[103] nos ambientes internos e nos frequentes espetáculos de ópera no Teatro São

---

[102] Neste aspecto, a plasticidade retrata a maleabilidade visual e possibilita a construção de momentos imagéticos, criando um meio intermediário entre a fotografia e a pintura, beirando o cinematográfico. As imagens ganham formas e tons específicos para acentuarem aquilo que evocam: o observador recria a realidade como faz o pintor. Por outro lado, as imagens dessa poética estão sempre em movimento, o 'eu' perambulando entre aquilo que vê e o modo como vê assemelha-se, muitas vezes, a uma câmera flagrando fragmentos de realidade.

[103] A alta burguesia e a aristocracia possuíam camarote permanente em S. Carlos. A ópera era um local de encontro obrigatório, onde as pessoas conversavam sobre os mais variados assuntos, comentavam os vestidos e a

Carlos - (Cena 013), pré-rafaélicos - a estilização[104] - (Cena 014), impressionistas - acréscimo de detalhes para estabelecer as impressões sensoriais de uma cena - (Cena 015), além do humor humanitário do romance vitoriano[105] (Cena 016). É como se o estilo de Eça compartilhasse todos essas correntes, impedindo-o de pertencer a uma só. Sua capacidade de assimilação revela-se em componente essencial da personalidade estilística deste autor.

No processo de adaptação do romance para a minissérie, muitos diálogos foram transpostos do livro para a tela. Isso pôde ser identificado no roteiro disponibilizado por Maria Adelaide Amaral para esta pesquisa. Em muitos momentos da minissérie, trechos inteiros foram extraídos do romance e ilustraram diálogos e a narração *over*. O objetivo era causar a sensação de proximidade com a obra matriz. Interessante notar que, para o espectador brasileiro, perde-se a dimensão "do ajustamento de linguagem" que o romance conseguiu na época de sua publicação. Na transcrição de trechos do romance, a minissérie apresentou a linguagem do século XIX. Isso ocasionou um deslocamento para a compreensão do espectador brasileiro.

Ao examinar os diálogos na minissérie, foram verificados alguns dos deslizes de colocação pronominal, como foi, posteriormente, analisado por Josué Machado[106], o que

---

beleza das mulheres e marcavam encontros, prestando, na maior parte dos casos, muito pouca atenção à ação que se desenrolava no palco. Assim, o público, ao contrário do que se verifica nos nossos dias, embora não atuasse na representação, participava ativamente no fenômeno operático, não se limitando, simplesmente, a aplaudir os intervenientes no fim do espetáculo. Era vulgar futuros esposos ou amantes verem-se pela primeira vez enquanto assistiam a um espetáculo de ópera, tal como os pais de Carlos. Apresentamos, no Anexo 5, um quadro elaborado por Viktor v/d Bent e A. M. v/d Bent da presença da música nos romances Os Maias e A Capital. Disponível em: <http://mabent.no.sapo.pt/queiroz.htm>, acesso em 15 de maio de 2012.

[104] Na fuga de Maria Monforte que foge vestida de preto, como se já previsse a viuvez pautada por "Matinal", um vocal de Madredeus que mais parece uma música fúnebre do que exatamente o que o nome sugere. A música é um vocal *a capela* em que dialogam uma voz feminina e uma voz masculina, arrastando-se num lamento incessante, numa espécie de estilização do canto das carpideiras que choram a morte suspeitada de Pedro.

[105] A maior parte dos romancistas vitorianos sente a necessidade de descrever a realidade social do indivíduo, tanto nas suas relações com os outros, como na luta pessoal pela sua emancipação, que em certas ocasiões chega a alcançar aspectos quase religiosos. <http://pt.shvoong.com/humanities/1878185-romance-vitoriano/#ixzz1uzoAuexr> Acesso em 15 de maio de 2012.

[106] Josué Machado traz uma análise da minissérie em seu livro **Língua sem vergonha** (Civilização Brasileira, 2011). Neste livro, traz os deslizes: [...] "Já almoçou, Vilaça?", pergunta o patriarca Maia ao fiel auxiliar. Trocou, evidentemente, a segunda e lusitana pessoa almoçaste pela terceira e brasileira "almoçou". [...] "Então casa e tens filhos", aconselha Carlos à admiradora. Eis aí um imperativo desconjuntado. "Então casa e tem filhos", deveria ter dito. Em outra cena, diz Teodorico, o Raposão, ao carola dedo-duro Eusebiozinho: "Eu sei que sempre tevês um fraco pela Encarnación." Tevês? Com essa criatividade, o pobre Eça por certo está a ter chiliques onde jaz. O pândego Raposão, acabava de inventar a forma verbal "tevês". "Eu sei que sempre tiveste", deveria ter dito ele em legítimo português. "Sabe pouco de mim", diz a dadivosa condessa de Gouvarinho a Carlos, perturbada pela paixão. "Sabe" é terceira pessoa (você sabe). Se menos ansiosa, teria dito de acordo com Eça: "Sabes pouco de mim." E continua: "Por que não foi ao teatro?" "Foi" em vez de foste, a segunda pessoa

resultou no efeito de compreensão verbal. Isso não aconteceu quando **O Primo Basílio** foi levado à televisão brasileira porque a linguagem recebeu um ajuste para que houvesse maior proximidade com o público.

Em se tratando da minissérie **Os Maias**, houve uma espécie de atualização de alguns elementos do texto queirosiano para estabelecer um entendimento do espectador brasileiro. O texto **Os Maias**, foi publicado em 1888, um momento literário português em que a ironia era percebida a partir do entendimento da sua época. Nesse caso, ao transpor o romance para o Brasil de 2001, Maria Adelaide Amaral e seus colaboradores preocuparam-se com o fato de os brasileiros conhecerem pouco da história de Portugal, de que hoje a fina ironia de Eça talvez passasse despercebida e também ao fato de que a comicidade presente no romance não desse conta de cumprir o seu papel, devido ao contexto desconhecido.

Assim, os roteiristas autores trouxeram do romance **Os Maias** a trajetória da família Maia, as peripécias amorosas que envolviam as personagens e, para cumprir uma exigência da produção de 44 capítulos, feita pela emissora, adicionaram à minissérie o texto de **A Relíquia**, também de Eça de Queirós. Com isso, surge o núcleo de Teodorico e Titi. Alguns personagens do núcleo da família Maia (especialmente de Carlos Eduardo) estabelecem a conexão entre os núcleos. Além disso, também trouxeram à minissérie elementos do romance **A Capital**, também escrito por Eça de Queirós. A necessidade de um núcleo cômico se faz para que o texto televisivo tenha o equilíbrio entre a tragédia e a comédia, para que o espectador pudesse ter fôlego para acompanhar a intensa história de Carlos e Maria Eduarda.

Entendemos que a minissérie dialoga, nessa perspectiva, com os romances, os textos epistolares e o posicionamento político de Eça de Queirós. A descrição inicial do Ramalhete já apresenta os sinais do abandono e da dispersão que marcam o fim da descendência dos Maias e a decadência do próprio país (Cena 017). Após a definição desse espaço, podemos constatar que os objetos, cenários e personagens convergem para o amor, a vida e a morte,

---

singular do pretérito perfeito (belo nome). [...] "Julguei que ia abandonar-nos, Vilaça", diz o velho Maia. "Ia"? Só com um ataque de brasilidade. "Julguei que (tu) ias", diria ele em lusitanês castiço. De Maria da Cunha a Carlos, em brasilianês: "Compreendo que esteja ainda magoado." Estejas é a segunda pessoa singular do presente do subjuntivo usada por lusos de antanho e atuais. De Palma Cavalão a Eusebiozinho: "Você portou-se como um pulha, Silveira!" Eça treme. Diria: "Portaste-te como um pulha, Silveira!" E o Cavalão continua ao Carola: "Você vá lá dentro e ajoelha-te!" [...] "Toque um noturno de Chopin", pede ou ordena a luso-hebreia dona da casa ao pianista. Como não era brasileira, diria apropriadamente: "Toca um noturno de Chopin", fosse pedido ou ordem, que para isso serve o imperativo positivo.

coexistindo à espera de ser acordado. A minissérie não se inicia como o romance, pelo meio dos acontecimentos, mas sim pelo final da história: após dez anos da morte de Afonso, Carlos Eduardo e Ega voltam ao Ramalhete. O início da minissérie corresponde ao epílogo da narrativa verbal, que sofre deslocamento. Neste início, já são definidos três personagens-chave: Carlos Eduardo, Ega e o Ramalhete, considerado um espaço-personagem, que muda com o desenrolar dos acontecimentos e sofre, como os seus ocupantes, o efeito do tempo e da desgraça que se abate sobre a família.

Um aspecto importante na tradução de Eça para a minissérie foi a construção da conhecida cena da tourada: Pedro da Maia vai a uma tourada com o pai e o amigo do pai, D. Diogo, e lá vê, pela primeira vez, Maria Monforte (Cena 018). Esta cena dialoga com os textos não ficcionais de Eça de Queirós. Segundo a roteirista em depoimento no DVD, Eça de Queirós descrevia uma tourada em uma carta. Desse texto, a roteirista elaborou a cena em que Pedro da Maia é vencido pela paixão por Maria Monforte ao mesmo tempo em que o touro na arena é vencido pelo toureiro.

O último capítulo da minissérie, apesar de apresentar uma cena construída para a adaptação, também apresentará elementos narrativos que a aproximam ao texto queirosiano. Nossa análise será apresentada no final deste capítulo.

5.2.1 Os Indícios, os Presságios

No romance, o que os presságios estão dizendo é que há uma tragédia em desenvolvimento e que os protagonistas não percebem o que está sendo construído. Esses presságios advêm de elementos simbolicamente inseridos na diegese e que podem ser percebidos por uma leitura atenta.

A minissérie procura traduzir esses presságios em um movimento de aproximação ao texto literário. Neste momento, pretendemos apontar esses dados em um exercício que terá o olhar da minissérie para os romances.

O Ramalhete

Começaremos pelo Ramalhete (situado na Rua São Francisco de Paula, no Bairro das Janelas Verdes). O primeiro espaço focalizado na minissérie é o jardim abandonado, observado por trás das grades que cercam o casarão, grades enferrujadas que se trancam por um cadeado. Após aberto, dá-se para o jardim com uma estátua de Vênus enegrecida pelo tempo posta no centro e muitas folhas secas amontoadas pelo chão.

A estátua de Vênus Citeréia tem sua simbologia ligada à sedução e à volúpia e está caracterizada nas três fases do Ramalhete na minissérie: na primeira aparece "enegrecendo a um canto"; na segunda, após a remodelação, aparece em todo o seu esplendor, simbolizando a ressurreição da família para uma vida feliz e harmônica (a sua recuperação coincide com o aparecimento de Maria Eduarda), deixando adivinhar prenúncios de uma desgraça futura, como símbolo da feminilidade perversa; e na última fase, como símbolo do amor e do feminino, aparece coberta de musgo.

Nesta última fase, representa uma simbologia negativa e assume-se como duplo de Maria Eduarda, último elemento feminino que, através do amor, destruiu para sempre a harmonia da família Maia. Outro elemento importante liga-se ao fato de a estátua ser de mármore, já que simboliza o universo clássico, numa tentativa de relembrar a tragédia clássica. O mármore liga-se, também, ao cemitério por ser frio como a morte, e por ser o material usado nos jazigos.

Além da estátua, a cascata também prenuncia elementos importantes para o entendimento simbólico do romance. Na tradição judaico-cristã, a cascata surge como símbolo de regeneração e de purificação: cheia de água, liga-se ao choro, às lágrimas, pressagiando a tristeza que se abaterá sobre os Maias. Também podemos entender a cascata como numa clepsidra em que a água fluirá gota a gota, marcando a passagem inexorável do tempo e acentuando o implacável destino da família Maia, condenada ao desaparecimento, após a doçura ilusória de um "instante" que duraria apenas dois anos.

O ramalhete que ilustra a fachada do casarão e que dá nome à casa de D. Afonso é um galho de girassóis, cujo simbolismo está ligado à atitude do amante que, como um girassol, se vira continuamente para olhar o ser amado; girando sempre, numa atitude de submissão e de fidelidade para com o amado, o girassol associa-se à incapacidade de ultrapassar a paixão e a falta de receptividade do ser amado, ligando-se assim a Pedro e também a Carlos (Cena 019).

Nas cenas iniciais do primeiro capítulo, Carlos Eduardo e João da Ega adentram a casa e encontram os móveis cobertos de panos brancos, comparados a mortalhas (Cena 020). Esses indícios prenunciam que a morte estará presente na história a ser narrada: o ambiente está desolado, sujo, empoeirado, abandonado. Além disso, concentra o peso da fatalidade familiar, reforçada pelo diálogo empreendido entre Vilaça e D. Afonso, também no primeiro capítulo, numa lembrança de Carlos ao abrir o escritório do avô (Cena 021). Nesse diálogo, a incredulidade de D. Afonso contrasta com a temeridade de Vilaça do que poderá ocorrer à família Maia ao se mudar para o Ramalhete (FLORY; MOREIRA, 2006).

Números

A figura feminina será também de uma importância considerável nos presságios da tragédia da família. Maria Eduarda é a terceira mulher nas três gerações da família Maia. O número três é, simbolicamente, o número da completude e sugere a conjugação de três momentos: o passado, o presente e o futuro, ou seja, a mulher aparece na obra como um fator de transformação do mundo masculino, conduzindo à esterilidade, à estagnação: a esposa de D. Afonso (Maria Eduarda de Runa), a esposa de Pedro (Maria Monforte) e amante/irmã de Carlos (Maria Eduarda da Maia). Este terceiro elemento feminino torna-se a síntese simbólica dos outros dois: nefastos à família.

Ainda sobre o número três, há os três lírios brancos que Carlos vê dentro de um vaso do Japão (Cena 022), quando, pela primeira vez, tem acesso ao espaço físico de Maria Eduarda. Mesmo sendo brancos, os lírios (conotada na tradição oriental com o luto) murcham no vaso. A cultura europeia presente na decoração da Toca contrasta com a cultura oriental, na qual a alvura representa a morte: a morte física de Maria Eduarda Runa, a morte anunciada de Maria Monforte e a morte moral e espiritual (num tempo futuro) de Maria Eduarda da Maia (Cena 023).

Muitas vezes, os lírios brancos são identificados como símbolos da pureza, mas perdem a sua conotação positiva, na minissérie, quando murcham e passam a simbolizar a morte. Não podemos deixar de notar a semelhança do nome das três figuras femininas centrais que parecem apontar para que todas elas se tornassem fatais aos homens da família Maia – Maria Eduarda Runa, Maria Monforte, Maria Eduarda – todas Maria, e a primeira e a última

Maria Eduarda. A morte é o destino de todas elas: as duas primeiras fisicamente e a última psicologicamente.

Se, por um lado, o lírio concentra a ideia de prosperidade da casta, continuada de geração em geração, por outro lado, o fato dos três lírios brancos se encontrarem num vaso do Japão aponta já para o incesto, pelo exotismo que representa esta peça decorativa, pois insere no espaço físico de Maria Eduarda uma cultura estranha à cultura ocidental (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998).

A Toca

No decorrer da minissérie, os presságios vão se acentuando. Carlos e Maria Eduarda terão os seus encontros na Toca, marcada por uma decoração excêntrica e exuberante. A Toca é o local em que vivem certos animais, o que já aponta para o caráter "animalesco" do relacionamento amoroso entre Carlos e Maria Eduarda.

Os aposentos de Maria Eduarda estão carregados de presságios: nas tapeçarias do quarto "desmaiavam, na trama de lã, os amores de Vênus e Marte" (QUEIRÓS, 2001, p. 359), de igual modo este amor de Carlos e Maria Eduarda estava condenado a desmaiar e desaparecer; "[...] a alcova resplandecia como o interior de um tabernáculo profano...", misturando o sagrado e o profano para simbolizar o desrespeito pelas relações fraternas (Cena 024).

A descrição do quarto tem traços próprios de um local dedicado a um culto: a porta de comunicação "em arco de capela", donde pendia "uma pesada lâmpada da Renascença", conferindo maior solenidade. Com o sol, o quarto "resplandecia como [...] um tabernáculo". Carlos mostrava-se indiferente aos presságios, inconsciente e distante, mas Maria Eduarda impressiona-se ao ver a cabeça degolada de São João Baptista (que foi degolado por ter denunciado a relação incestuosa de Herodes) e a enorme coruja com ar sinistro olhando o leito de amor[107] (Cena 025).

[107] Neste contexto, a coruja é uma ave de mau agouro, que surge para pressagiar um futuro sinistro para este amor.

O ídolo japonês que há na Toca remete para a sensualidade exótica, heterodoxa, bestial desta ligação incestuosa. Os guerreiros simbolizam a heroicidade; os evangelistas, a religião e os troféus agrícolas, o trabalho que terão existido na família Maia (e em Portugal). Os dois faunos simbolizam os dois amantes numa atitude hedonista e desprezadora de tudo e de todos. Na primeira noite de amor entre Carlos e Maria Eduarda, a qual se dá precisamente na Toca, dá-se uma grande trovoada (Cena 026) como que a pressagiar um mau ambiente que se criaria, resultante deste incesto (FLORY; MOREIRA, 2006).

Detalhes

Mesmo desconhecendo sua verdadeira identidade, Maria Eduarda questiona o futuro a partir da análise de pequenos detalhes das coisas ou das pessoas. Essa análise assume um valor simbólico ou premonitório, como acontece quando ela descobre semelhanças entre Carlos e a sua mãe. "Maria Eduarda, Carlos Eduardo... Havia uma similitude nos seus nomes. Quem sabe se não pressagiava a concordância dos seus destinos!". Realmente pressagiava, mas de maneira trágica. Há ainda que acrescentar a similitude física entre Carlos e Maria Monforte, percebida por Maria Eduarda (Cena 027); e a semelhança entre D. Afonso e Maria Eduarda, sugerida por Carlos.

Esta cena, ocorrida quando Carlos leva Maria Eduarda para conhecer o Ramalhete, estabelece uma confluência com o ambiente: é a primeira vez que ela vai à casa da família e fica encantada com o que vê, em uma atitude parecida com a de Maria Monforte quando conhece a casa.

D. Afonso recebe, por Vilaça, a notícia do casamento de Pedro, com o qual não concordara, e quando se senta "à mesa do almoço posta ao pé do fogão" vê "ao centro um ramo de flores vermelhas" (Cena 028). Neste momento, o vermelho das flores é identificado, por D. Afonso, com a sombrinha escarlate debruçada sobre Pedro em Sintra. Também traz o aviso de que o sangue dos Maias seria derramado em breve.

Também no discurso narrativo, os presságios se escondem: quando Carlos retorna para o Ramalhete, trazendo um profundo sentimento de culpa, depois de ter cometido o incesto consciente, e reflete consigo como é impossível recomeçar a sua vida, tranquilamente, na

presença do avô e de Ega, “os candeeiros ainda ardiam”. O advérbio “ainda” indica que a escuridão está prestes a acabar, dando lugar à luz do dia. Mas, no interior reinava a escuridão, e Carlos procurava uma luz para iluminar os seus passos e o seu comportamento: é que moralmente sentia-se também às escuras. Neste momento de hesitação, surge o avô com uma luz, manifestada primeiro como claridade que vai crescendo, e depois se torna num clarão, numa luz bem definida. Esta luz também carrega um simbolismo: o avô sempre representou uma luz para Carlos, mas agora “estava lívido”, descorado pelas dúvidas, seus olhos estavam vermelhos, não só por ter passado a noite em claro, mas também pelo sofrimento. A luz de antigamente apagara-se e agora o avô não se encontrava ali para orientá-lo, mas para lhe pedir contas, para recriminá-lo (Cena 029).

A morte moral de Carlos é construída na minissérie também pela cena em que ele conversa com João da Ega, após o funeral do avô, e orienta o amigo a comunicar à irmã o parentesco entre eles. Nesta cena, Carlos está sentado no escritório do avô e tem atrás de si algumas velas acesas no candeeiro. A imagem captada em *contra-plongée* em que o foco capta a personagem de baixo para cima, deixando a objetiva abaixo do nível normal do olhar, apresenta-se para o espectador como a imagem de alguém que está deitado em uma urna funerária. Os olhos de Carlos permanecem abaixados, o que reforça a construção da imagem de morto. É, simbolicamente, a morte de Carlos, a morte de seu amor, a morte da família Maia (Cena 030).

As cores

As cores que povoam o romance também estão revestidas de simbolismo. O vermelho, o primeiro delas, apresenta um caráter duplo: Maria Monforte e Maria Eduarda são portadoras de um vermelho feminino, fogo que desencadeia a libido e a sensibilidade, pois elas espalham a morte provocando o suicídio de Pedro, a morte física de Afonso e a morte psicológica de Carlos. Já os olhos vermelhos de Afonso e a vela vermelha que ele trazia na mão incomodaram tanto Carlos que este anteviu a morte, que estava para acontecer no Ramalhete.

Maria Monforte e Maria Eduarda conjugam o amarelo/dourado com vermelho: o leque negro (negro ligado à morte e ao luto) pintado com flores vermelhas, a sombrinha escarlate,

os cabelos de ouro, que simbolizam a vida e a morte, o divino e o humano. Quando Afonso vê Pedro e Maria Monforte juntos num passeio em Sintra, em que ela traz um vestido cor-de-rosa que cobria os joelhos de Pedro, condizendo com as fitas do chapéu, também cor-de-rosa, simboliza a vida romântica em que Pedro se deixou enlear. No entanto, a sombrinha vermelha que envolvia Pedro lembrou a Afonso "uma larga mancha de sangue" em que Pedro iria morrer (Cena 031). O presságio do sangue pode ainda ser visto à luz dos netos de Afonso que, sendo do mesmo sangue, vão se envolver numa relação incestuosa, manchando a honra familiar dos Maias.

O azul está presente nos olhos de Maria Monforte que, embora fossem da cor do céu, eram de um "azul sombrio" prevendo sombras, tristezas e complicações para este amor. O caminho por onde os amantes passeavam em Sintra era verde e fresco, mas a ramagem que o circundava pareceu, a Afonso, de um verde triste, prenunciando luto e tristeza que ensombraria aquela união.

Na Vila Balzac, na casa do Ega, há grande concentração de cores: um "verde feio e triste" na sala, a sala de jantar amarela, o quarto vermelho, a cozinha verde e branca. O vermelho do quarto é tão intenso que indica a dimensão essencialmente libidinosa, carnal e efêmera dos encontros de amor com Raquel Cohen.

Temeridade de Vilaça

De forma mais clara, quando Afonso decide se instalar no Ramalhete, após a formatura de Carlos, o procurador tenta dissuadi-lo da ideia, mas não consegue. Eles estão em Coimbra, e D. Afonso encomenda ao procurador a reforma da casa para o retorno do neto:

> - Voltar para o Ramalhete? É coragem demais depois de tudo que aconteceu, Excelência?
> - Coragem por quê? Carlos Eduardo precisará de uma casa quando voltar a Lisboa.
> - O Ramalhete não trouxe sorte à família Maia.
> - As casas são coisas inanimadas, Vilaça. Os portadores da fortuna ou da adversidade são os homens. E a desgraça sempre passará ao largo do meu neto onde quer que ele more, Vilaça.

E Vilaça também retornará ao assunto quando Carlos já está instalado no Ramalhete (Cena 032). D. Afonso diz:

> - Gostaste da casa, Carlos?
> - Foi aqui que morreu meu pai, não foi?
> - Águas passadas, meu filho.
> - Felizmente seu avô não dá ouvidos ao que se murmura sobre o Ramalhete.
> - E o que se murmura sobre o Ramalhete, Vilaça? Pergunta Carlos.
> - Que sobre ele paira a desgraça.
> - Tolices. Diz D. Afonso. Todos riem
> - É o que se diz em Lisboa, Excelência. As paredes desta casa sempre foram fatais à família Maia.
> - É claro que eu me envergonho de mencionar tais frioleiras ao discípulo de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais.
> - O velho responde: Isso de lendas e agouros, basta abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol.

Este presságio acaba por se cumprir e, no final da minissérie, quando os criados estão cobrindo de lençóis os móveis do Ramalhete, Vilaça se lembra desses agouros dizendo: "Pois fatais foram!" (Cena 033).

Outra personagem que também prenunciará trágicos acontecimentos é João da Ega. Ele chama a atenção de Carlos acerca de sua volubilidade sentimental, comparando o amigo a D. Juan e prenunciando que ambos teriam o mesmo destino (Cena 034). Este destino parece deleitar-se, assiste atento e ciumento, à felicidade do par e, quando nada o fazia prever, aparece abertamente através do Sr. Guimarães. Destino que parecia ser previsto por Maria Eduarda quando, na primeira noite com Carlos, seus olhos se perdem na escuridão.

O futuro escuro torna-se o presente quando os presságios se transformam em realidade. A intriga de **Os Maias** obedece ao habitual processo de desencadeamento da fábula trágica. Na **Arte Poética**, Aristóteles (2003) apresenta as partes essenciais da ação trágica: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. A peripécia carrega a transformação dos sucessos em fracassos e ocorre quando Guimarães revela a Ega a identidade de Maria Eduarda (Cena 035). Com essa revelações, o reconhecimento é disparado, momento em que se passa do ignorar para o conhecer das personagens para, enfim, a catástrofe que ocorre de forma violenta (com a morte do avô e a separação dos amantes).

Carlos Eduardo da Maia possui toda uma tradição de saúde e coragem. Reúne inteligência, beleza, vigor, educação. Tem todas as possibilidades para ser um vencedor, mas é um vencido. Segundo Reis, (1982, p. 98), a temática do incesto, a vigência do destino, os presságios, a evolução da ação constituem partes do todo: a dimensão trágica da intriga de **Os Maias**.

5.2.2 A Música

Em **Os Maias**, a teatralização, por vezes sutil, das representações dos atores favoreceu os diálogos, que assumiram papel fundamental, e a palavra foi tratada não como complemento da imagem, mas como dimensão autônoma, síntese expressiva da vida e origem da própria dinâmica audiovisual.

No caso da minissérie **Os Maias**, isso se dá também em relação à música. A trilha sonora musical da minissérie caracteriza-se por sua beleza e precisão narrativa, especialmente no que se refere às composições do grupo Madredeus: **As Ilhas dos Açores** (instrumental), **Haja o que houver** (canção), **Matinal** (vocal) e **O Pastor** (canção).

A música instrumental **As Ilhas dos Açores** embala os amores de Pedro e Maria Monforte: após tê-la visto na tourada e, depois, passar com o pai em uma carruagem, Pedro tem reacesas suas esperanças. Essa música surgirá na minissérie justamente quando Pedro vê Maria Monforte nesta segunda vez. O som da música e o movimento da câmera acompanha o movimento da carruagem e nos leva também. Nos primeiros momentos do idílio, esta música será a companhia dos amantes, compondo a narrativa com imagens de belos castelos e verdes jardins. A música se completa com a narrativa de um narrador que, liricamente dirá: "Ele a namorou à antiga, plantado a uma esquina, com os olhos cravados a uma janela, pálido de êxtase!" (narrador em *over*, transcrito da minissérie).

A outra música marcante deste primeiro momento da minissérie é **Haja o que houver**. A letra interpretada pela vocalista Teresa Salgueiro do grupo Madredeus é a expressão dos silenciosos sentimentos de Pedro da Maia, que são percebidos pelo olhar da personagem. O eu-lírico desta composição aproxima-se da atitude de Pedro da Maia, romântico: é um amado que espera, passivamente, a volta de sua amada "haja o que houver". **O Pastor** acompanhará

Pedro e Maria e depois Carlos Eduardo e Maria Eduarda em suas trajetórias amorosas. Ao contrário da anterior, esta música apresenta um arranjo forte, como se os instrumentos fossem tocados com mais intensidade, como se acompanhassem a pulsação dos corações apaixonados. Esta música será inserida em momentos como se rasgassem as cenas, acompanhados da voz de Teresa Salgueiro a prever o destino dos amantes. Maia (2007, p. 130) ensina que:

> [...] se a uma cena de um casal que se beija suavemente é sincronizada uma música suave, em tonalidade maior, o "audioespectador" tende a perceber uma situação de encantamento amoroso. Se a música for lenta, em tonalidade menor, a cena tenderá a ser percebida como um momento triste que pode significar "o último beijo", por exemplo. No caso da aplicação à cena de uma música com um altíssimo grau de dissonâncias, a sensação dos conflitos entre as frequências do tecido musical induzirá a plateia a experimentar uma impressão de que o casal, ou um dos dois, está em perigo.

Esse diálogo entre a narrativa e a música parece reforçar e anunciar uma fatalidade: "Ai, que ninguém volta/ ao que já deixou" é como se as ações de Pedro e Maria Monforte estivessem traçando uma tragédia inevitável; "e o meu sonho acaba tarde/acordar é que eu não queria" prenuncia a angústia de Carlos da Maia ao descobrir que Maria Eduarda, era sua irmã.

5.3 Os distanciamentos

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, nesse 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 Huppes (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 no momento da revelação do parentesco dos amantes e da volta da mãe deles.

Isso distancia-se 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.

Neste item, discutiremos a figura feminina na minissérie **Os Maias** em que, a partir do romance homônimo de Eça de Queirós, Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho (roteirista-autora e diretor, respectivamente) procuraram recriar imagens das mulheres queirosianas na televisão brasileira.

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 (Cena 036).

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, p.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, p. 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, p.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, 2003b, p. 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, p. 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 destroçará, 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. Em depoimento da atriz Marília Pêra, no sítio Memória Globo, é possível identificar o cuidado da produção da minissérie:

> Houve um primeiro encontro com ele [Luiz Fernando Carvalho] para falar sobre aquela figura muito interessante que é a Maria Monforte. A Beth Filipecki, que é uma figurinista extraordinária, e Marlene Moura, uma excelente visagista, já tinham essa figura, com o cabelo meio desgrenhado, a cara muito branca, a boca meio borrada, o olho meio borrado, o olho azul estatelado de quem está tuberculoso, a respiração difícil. Foi uma figura que me agradou. Eu me ligo muito na forma.

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" (Cena 037).

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 quebras na tragédia sofrida pelas personagens de **Os Maias**. De acordo com a roteirista, trata-se

> [...] de um respiro, um núcleo de humor, mas de humor popular, um núcleo farsesco, facilmente apreendido, para o público respirar e ter fôlego para seguir adiante com o drama da história principal... Acontece que o humor de Os Maias era muito sofisticado, inalcançável para o grande público. Era necessário algo mais popular, mais saborosamente simples. Encontrei isso na Relíquia e na Capital.[108]

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.

Este núcleo farsesco era também composto por mulheres significativas. Comecemos 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 (Cena 038). A beatice também será foco, na minissérie, na elaboração da personagem Terezinha e de sua mãe (Cena 039); e da crítica à educação de Carlos, feita pelo Padre Vasques (Cena 040).

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

---

[108] AMARAL citada por MINÉ, Elza. Os Maias de Eça de Queirós na televisão brasileira. In: CANIATO, Benilde Justo; MINÉ, Elza (coord. e ed.). **Abrindo caminhos**: homenagem a Maria Aparecida Santilli. Coleção Via Atlântica, n. 2. São Paulo: USP, 2002, p. 115.

desempenhar, na minissérie, um papel de mãe bondosa (para Pedro e para Carlos) ou esposa (para D. Afonso) (Cena 041).

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 (Cena 042). 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 (Cena 043).

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 (Cena 044). 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, como já

aludido, 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, p, 39). Isto é reforçado na minissérie com uma cena construída a partir da dúvida (Cena 045): 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 (Cena 046).

Neste aspecto de descrição das personagens femininas, notamos que a minissérie apresenta um distanciamento da narrativa queirosiana. 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 (Cena 047).

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 que 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, sim, 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 (Cena 048). 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?" (Cena 049).

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 desconfiança quanto aos afetos de Carlos (Cena 050). 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 ardiam. 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, p. 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 previdência 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 (Cena 051).

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 (Cena 052).

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 suster 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, afirma Afonso 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.

5.4 O desfecho da minissérie

O final da narrativa é preparado ao longo da trama, mesmo que seja surpreendente, inesperado, acidental ou apenas lógico, o final é construído a partir de pistas ou indícios para o desenlace da história. Essas pistas funcionam como uma previsão de como será encerrada a história. São cenas, pequenos detalhes que, ao final, adquirem importância para o desfecho. O

capítulo final pode guardar uma grande revelação ou a solução de algumas tramas que se arrastam e que podem não ter sido planejadas desde o início; surgem para que haja acomodação das pressões (SADEK, 2008).

Com a minissérie **Os Maias**, o último capítulo faz estabelecer sentido a elementos apresentados no primeiro capítulo. Também é o último capítulo que informará ao espectador acerca dos destinos de algumas personagens anos após o momento da ação, do reconhecimento do parentesco e da separação dos amantes (Cena 053).

A caracterização de Maria Eduarda: mais sensível e chorosa e uma despedida de Carlos acrescentada ao enredo, só revelado no último momento da minissérie, funciona como um respiro melodramático para a conclusão da história de Eça de Queirós. O espectador não conhece, assim como Ega, o último encontro entre Carlos e Maria Eduarda, até que é narrado por ele nos últimos instantes da narrativa televisiva. Este encontro pertence a um recurso melodramático, sob o ponto de vista da encenação.

5.4.1 O último capítulo: "Um efeito de conclusão, de absoluto remate"

Assim como analisamos a implantação da trama estabelecida no primeiro capítulo, agora veremos como é feito o desfecho das intrigas no último capítulo da minissérie **Os Maias**. Nos quarenta capítulos do desenrolar da narrativa elaborada a partir dos três romances queirosianos, percebemos como as narrativas foram entrelaçadas: as artimanhas de Teodorico para driblar Titi e ser merecedor de uma herança que seria sua, a tentativa de Arthur Corvelo de ser um escritor consagrado e o envolvimento desses dois jovens com João da Ega e Carlos da Maia.

Não basta ao narrador enumerar eventos para transmitir ao leitor/espectador a sensação de passagem do tempo. Eça de Queirós faz-nos sentir que as personagens vão naturalmente envelhecendo, independentemente da ação. "O movimento de **Os Maias** é dado pela passagem do próprio tempo. O tempo, não a ação, é que move os acontecimentos: as personagens, no romance, envelhecem realmente" (SIMÕES, 1973, p. 566). Com esta afirmação, João Gaspar Simões chama nosso foco para a relação entre a ação e o tempo.

É o tempo que desgasta Alencar, engorda Carlos, encalvece João da Ega, torna grisalho o Taveira, e faz o Craft "avelhado" e doente do fígado. É o tempo também que modifica a atitude das personagens: Carlos e Ega, perante o ocorrido dez anos após o desfecho da ação (momento da separação dos amantes) e o epílogo (Cena 054). Entre a ação e o tempo (ação principal e ações secundárias), existe uma interdependência. Também os acontecimentos envelhecem as personagens ou, quando menos, precipitam o envelhecer, revelam-no, sublinham-no. É quando, por exemplo, Pedro sai de casa, decidido a unir-se à Monforte mesmo contra a vontade paterna, que Afonso da Maia dá os primeiros sinais de envelhecimento e, a partir desse momento, o autor passa a chamar-lhe, de vez em quando, "o velho" (COELHO, 1976).

No epílogo que dá origem ao último capítulo da minissérie e traz consigo a recordação de um espaço carregado de tempo (o Ramalhete) e de objetos que são vestígios dum mundo agora estranho, tudo está abandonado, misturado, coberto de pó, com estragos e em meio a sombras. Toda essa mistura traduz a destruição de todos os sentimentos, a morte total advinda do tempo.

Morte manifesta também na ferrugem verde que cobre a estátua de Vênus, no Jardim, e o pó no retrato de Pedro da Maia. E retoma e reforça o tom próprio da contemplação trágica com a notícia do casamento de Maria Eduarda com Monsieur de Trelain (Cena 055). Com isso, o ciclo está fechado, tudo acabou de vez. Ou, nas palavras de Carlos: "Um efeito de conclusão, de absoluto remate" (QUEIRÓS, 2001, p. 712).

5.5 O Tempo e o Espaço na minissérie e no romance

O narrador apresenta uma estrutura temporal definida para focalizar três gerações de uma família. Antes de tratarmos do tempo da narrativa, é importante citar os marcos cronológicos deste romance:

> [...] o romance Os Maias é publicado em 1888, depois de quase dez anos de escrita, de emendas, de correcções de provas e de atribulações com a tipografia e o editor; pouco antes desse ano, Eça de Queirós encontra-se em Portugal (Lisboa, Porto, Sintra) e parece sensível à novidade que era então o princípio da Avenida e o monumento dos Restauradores; por outro lado, o

> episódio final d'Os Maias situa-se, na cronologia interna da história, em 1887, quando Carlos resolve voltar a Portugal para 'ver as árvores de Santa Olávia as maravilhas da Avenida'. Escrito pouco antes de publicado o romance (o monumento dos Restauradores, objeto de descrição e de aproveitamento simbólico, fora inaugurado em 1886), o episódio em causa terá exigido uma preparação que beneficiou a mencionada passagem de Eça por Lisboa nessa época. (REIS; MILHEIRO, 1989, p. 140)

Tais elementos são importantes para a compreensão do romance. No tempo da história, podemos ver que o narrador ordena-o em uma larga faixa que compreende o século XIX. A narrativa tem início em 1875, quando Carlos Eduardo e Afonso da Maia resolvem residir no Ramalhete:

> A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no Outono de 1875, era conhecida na vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela Casa do Ramalhete, ou simplesmente o *Ramalhete*. (QUEIRÓS, 2001, p, 7).

O período que se inicia em 1875 não se configura como início da história. Em analepse/*flashback*, o período de 1820 a 1822, há referências à vida de Afonso da Maia, sua juventude; seu casamento e a educação de Pedro da Maia, o casamento deste com Maria Monforte e seu posterior suicídio. A narrativa retorna a 1875 para continuar a história de Carlos e os dois anos em que ele vive em Lisboa em companhia do avô e conhece Maria Eduarda. Posteriormente, a narrativa avança mais dez anos até o reencontro de Ega e Carlos em 1887.

Durante a minissérie, as analepses preparam o leitor para a compreensão dos fatos que se seguirão antes de 1875. A inserção da história dos antepassados de Carlos da Maia é ligada à descrição do Ramalhete e da tranquilidade de Afonso da Maia, enquanto aguarda o retorno do neto quando o narrador afirma: "[...] esta existência nem sempre assim correra com a tranquilidade larga e clara de um belo rio de Verão." (p. 13).

O narrador dedicará algumas páginas para informar ao leitor sobre a juventude jacobina de Afonso da Maia e, depois, as oitenta páginas seguintes, que compreendem o final do primeiro capítulo, o segundo, o terceiro e parte do quarto, para estruturar os antepassados

de Carlos da Maia. Nessas páginas, o narrador informa ao leitor acerca dos exílios de Afonso, a educação e o suicídio de Pedro e a formação de Carlos até a sua formatura.

A partir daí, a narrativa volta para o presente, o ano de 1875. Em analepse também teremos a informação sobre Maria Eduarda, mas feita pela própria personagem. O narrador, na primeira analepse, não revela nada acerca da menina levada por Maria Monforte. Será Maria Eduarda que informará:

> Nascera em Viena: mas pouco se recordava dos tempos de criança, quase nada sabia do papá, a não ser a sua grande nobreza e a sua grande beleza. Tivera uma irmãzinha que morrera de dois anos e que se chamava Heloísa. A mamã, mais tarde, quando ela era já rapariga, não tolerava que lhe perguntassem pelo passado; e dizia sempre que remexer a memória das coisas antigas prejudicava tanto como sacudir uma garrafa de vinho velho... De Viena apenas recordava confusamente largos passeios de árvores, militares vestidos de branco, e uma casa espelhada e dourada onde se dançava: às vezes durante tempos ela ficava lá só com o avô, um velhinho triste e tímido, metido pelos cantos, que lhe contava histórias de navios. Depois tinham ido a Inglaterra: mas lembrava-se somente de ter atravessado um grande rumor de ruas, num dia de chuva, embrulhada em peles, sobre os joelhos de um escudeiro. As suas primeiras memórias mais nítidas datavam de Paris; a mamã, já viúva, andava de luto pelo avô; e ela tinha uma aia italiana que a levava todas as manhãs, com um arco e com uma péla, brincar aos Campos Elísios. À noite costumava ver a mamã decotada, num quarto cheio de cetins e de luzes; e um homem loiro, um pouco brusco, que fumava sempre estirado pelos sofás, trazia-lhe de vez em quando uma boneca, e chamava-lhe *Mademoiselle Triste Coeur* por causa do seu arzinho sisudo. Enfim a mamã metera-a num convento ao pé de Tours — porque nessa idade, apesar de cantar já ao piano as valsas da Belle Hélène, ainda não sabia soletrar. Fora nos jardins do convento, onde havia lindos lilases, que a mamã se separara dela numa paixão de lágrimas; e ao lado esperava, para a consolar decerto, um sujeito muito grave, de bigodes encerados, a quem a Madre Superiora falava com veneração. (QUEIRÓS, 2001, p, 401).

O desconhecimento de Maria Eduarda sobre o passado de seus pais e do próprio irmão colaborará para que a intriga se desfeche, como conhecemos. Ao manter o mistério, o narrador colabora com a independência das personagens. Este já parece ser um motivo para se discutir como se dá a focalização e a condução da narrativa pelo narrador.

Enfim, o tempo histórico (época ou período histórico em que se desenrolam as sequências narrativas) aparece em **Os Maias** marcando as três gerações da família em termos históricos, políticos e culturais diferentes: na primeira geração, encontramos Afonso da Maia

(e Maria Eduarda Runa) e o contexto das Revoltas Liberais e o início do Romantismo; na segunda geração, Pedro da Maia (e Maria Monforte) e a Regeneração e Romantismo; na terceira geração, Carlos da Maia (e Maria Eduarda), a Regeneração, o Ultrarromantismo e Realismo.

O tempo da diegese (durante o qual a ação se desenrola) marca a ação que decorre entre 1820 e 1887 (67 anos). Ao longo da obra, a passagem do tempo é percebida pela indicação de dias, meses, anos e também no envelhecimento das personagens.

O tempo do discurso (modo como o narrador conta os acontecimentos, podendo elaborar o seu discurso segundo uma frequência, ordem e ritmos temporais diferentes), que pode não ser igual ao da diegese, n'**Os Maias**, o narrador opta por não seguir uma ordem cronológica no relato dos acontecimentos, estabelecendo uma anisocronia[109] na ordem temporal a partir do recurso a várias analepses. O narrador conta, no presente, acontecimentos já passados. Esses recuos da ação no tempo objetivam a caracterização das personagens e de seu passado.

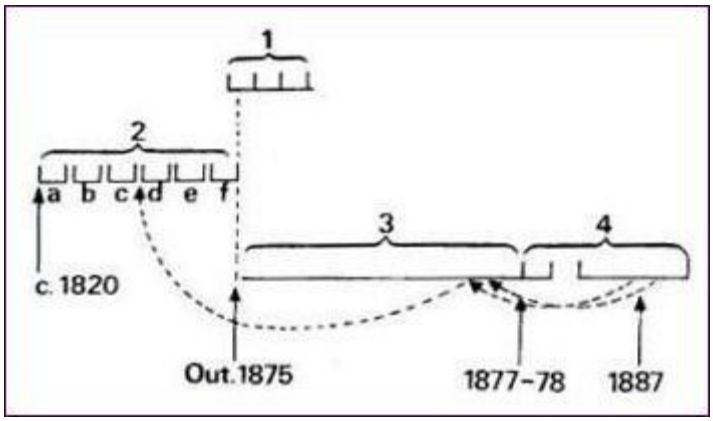
O ritmo temporal, nos cinquenta anos entre a juventude de Afonso da Maia e a instalação de Carlos no Ramalhete, é anisocrônico, pois o tempo do discurso é bastante menor do que o da diegese. O narrador faz o sumário dos acontecimentos, relevando o que considera importante para a compreensão e o desenrolar da história principal.

Por fim, o tempo psicológico (um tempo subjetivo, diretamente relacionado com as emoções, a problemática existencial das personagens, a forma como elas sentem a passagem do tempo, vivendo momentos felizes ou infelizes) é marcado, fundamentalmente, através das relações pessoais de Carlos e de Ega com o passado que o espaço psicológico se faz sentir:

[109] Alteração da duração da história narrada. O processo oposto chama-se isocronia. A anisocronia é um processo de modificação do ritmo ou da velocidade da narrativa ("efeitos de ritmo", no léxico de Genette), que regula a relação entre o tempo da história, medido em segundos, minutos, horas, etc., e a extensão do texto, medida em linhas e páginas. Ocorre quando o narrador prolonga mais o tempo da história com descrições mais ou menos supletivas, ou quando, pelo contrário, esse tempo é reduzido, resumindo em poucas linhas factos que tiveram lugar num espaço de tempo maior. [...] Os processos que desencadeiam as anisocronias são a pausa, a elipse e o sumário, por um lado, como recursos da economia da narrativa, e as digressões, por outro lado, como forma de suspender a progressão do tempo da história, dilatando o tempo do discurso. Estão, neste caso, os exercícios de retrospecção e divagação especulativas sobre assuntos marginais à intriga principal. O processo de jogar com anisocronias no interior de uma narrativa, variando a relação tempo da história/tempo do discurso, tem sido explorado até aos seus limites dentro do que se convencionou chamar romance pós-moderno [...] (CEIA, s/d).

são os momentos em que transparece o desgaste psicológico das personagens, a sua amargura e inércia, o seu pessimismo que, em grande parte, advém do ambiente.

Segundo Jacinto do Prado Coelho (1976) em seu texto “Para a compreensão d'Os Maias, como um todo orgânico”, em **Ao contrário de Penélope**, esquematicamente a arquitetura do romance **Os Maias** poderia ser assim representado:



1 - Introdução (5 pp.) é o marco inicial da ação; o Ramalhete; Afonso.

2 - Preparação (cerca de 85 pp.):

a) juventude de Afonso;

b) infância de Pedro;

c) juventude, amores e suicídio de Pedro (em Benfica);

d) infância e educação de Carlos (em Santa Olávia);

e) Carlos estudante em Coimbra;

f) primeira viagem de Carlos

3 - Ação (cerca de 590 pp.)

4 - Epílogo (cerca de 27 pp.):

a) viagem de Carlos e do Ega (1877-78);

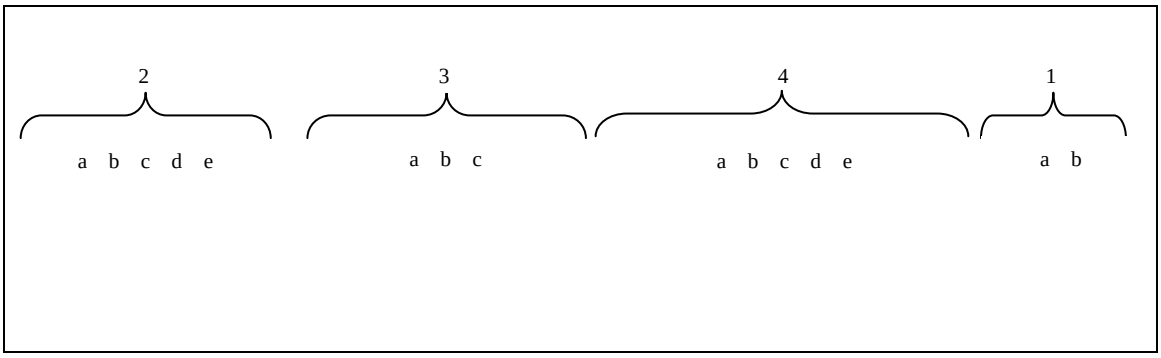
b) cenas da estada de Carlos em Lisboa, oito anos depois (1887).

As setas ascendentes: indicam a cronologia do narrado. Os tracejados indicam as analepses completivas e repetitivas, de acordo com Gérard Genette, “segmentos retrospectivos que vêm preencher lacunas anteriores da narrativa” e “alusões da narrativa ao

seu próprio passado" (COELHO, 1976). Nestas últimas, evocam-se em atitude nostálgica, reflexiva, figuras ou situações já conhecidas não só das personagens como do leitor.

Nas suas três partes fundamentais, o romance está organizado, como se vê, em torno da ação, para servir a ação, que é, tomado à letra, um caso individual (a paixão de Carlos pela irmã); e a ação, que é a parte central, constitui mais de quatro quintos do texto. O autor teve a ambição de enquadrar o caso de Carlos (na sua dupla face: alvo de um destino caprichoso e cruel; membro típico duma sociedade à deriva) num conjunto mais vasto, surpreendido na sua dimensão histórica: o Portugal do século XIX, o Portugal romântico.

A narrativa televisiva tende a comprimir ou alongar o tempo conforme as necessidades dramáticas para que o espectador assista às ações mais relevantes para a compreensão da história. Muitas vezes, se as ações estão afastadas no tempo, a narrativa audiovisual as justapõe para que se evitem fatos sem importância ou tempos sem significado dramático (SADEK, 2008). Desta forma, a estrutura da minissérie apresenta o seguinte esquema:



1. Introdução e Epílogo (marco inicial da minissérie, o Ramalhete)
   a) Carlos e Ega no Ramalhete
   b) Carlos e Ega nas ruas de Lisboa
2. Período de preparação
   a) Juventude, paixão e suicídio de Pedro (no Ramalhete)
   b) Infância e educação de Carlos (em Santa Olávia);
   c) Infância e educação de Teodorico (em Lisboa);
   d) Formação de Carlos em Coimbra

e) Formação de Teodorico em Coimbra

3. Em Lisboa (no Ramalhete)
   a) Carlos no Ramalhete (amante da Condessa Govarinho)
   b) Teodorico em Lisboa e suposta viagem à Terra Santa (amante de Encarnación)
   c) Arthur em Lisboa (tentando ser autor dramático)
4. Ação
   a) Paixão de Carlos e Maria Eduarda
   b) Teodorico e a chantagem de Adelino
   c) Arthur e as tentativas de encenação de sua peça
   d) A volta de Maria Monforte em Lisboa
   e) Morte de Titi e frustração dos planos de Teodorico

O roteiro da minissérie tratou de reestruturar os romances para que houvesse encadeamentos satisfatórios para a linguagem televisiva. Com isso, estratégias foram desenvolvidas: em termos temporais, os protagonistas dos três romances são apresentados como contemporâneos. Carlos e Teodorico estudam em Coimbra na mesma época e Arthur vai para Lisboa no mesmo comboio que leva os amigos de Carlos de Coimbra para Lisboa (Cena 056). O que não pode ser esquecido é a forma escolhida pela equipe de roteiristas para trazer ao público televisivo a narrativa queirosiana: enquanto Eça de Queirós opta por utilizar uma narrativa *in media res*, Maria Adelaide Amaral preferiu o *flashback*, que desencadeia toda a narrativa e liga o primeiro e o último capítulos. Estes dois capítulos estão em estreita relação ao ponto de que o entendimento do primeiro capítulo só é completo com seu fechamento. Após todo o *flashback* é que o espectador entende o significado de sons, de móveis, de expressões citadas.

O encadeamento dos núcleos é dado a partir da causalidade, dos acidentes e coincidências; elementos que merecerão maior atenção adiante. No item a seguir o foco será a análise dos espaços frequentados pelas personagens na minissérie.

No contexto geral da obra, a personagem completa-se nas suas conexões com o espaço

> [S]e se diz de uma personagem que faz versos à sua amada, toca guitarra e é ‘grande tradutor de dramas’, não é ousado supor a articulação dessa personagem com o ambiente da Regeneração, designadamente com o Ultra-Romantismo que dominou a vida cultural portuguesa de meados do século

> XIX em diante; a alusão a republicanismo de Pedro Barbosa, coincidindo com a pintura de santos, remete para os alvores da República, ainda e de novo em contexto romântico propício a entusiasmos um tanto irreflectidos, fonte de contradições e equívocos ideológicos; e aquele Pessanha, 'que faz empréstimos ao governo', implica forçosamente nos seus comportamentos o espaço econômico-financeiro da Regeneração, a exemplo do que ocorre n´Os Maias, quando se verifica que do tipo do banqueiro (Cohen) aponta precisamente para um cenário de crise, flagrantemente manifestada pelo depoimento sobranceiro da personagem em causa: 'Os empréstimos em Portugal constituíam hoje uma das fontes de receita, tão regular, tão indispensável, tão sabida como o imposto. A única ocupação dos ministérios era esta – 'cobrar o imposto' e 'fazer o empréstimo'. E assim se havia de continuar..." (REIS; MILHEIRO, 1989, p. 137)

Na minissérie **Os Maias**, os espaços privilegiados pela narrativa são os de Lisboa e Coimbra, além de algumas incursões por Santa Olávia. Nas duas cidades em questão, os espaços que mais aparecem são os que estão relacionados ao estatuto cultural, ao social e ao econômico. Em Coimbra estão as atividades acadêmicas de Carlos Eduardo e João da Ega. O primeiro ainda parece envolvido em um ambiente romântico, visto pelas relações amorosas da época de estudante.

Em Coimbra, Carlos ainda está marcado pelo Romantismo. Isso pode ser notado pela ironia do narrador ao nome da amante de Carlos e a referência ao romance de Herculano. No entanto, será em Lisboa o espaço mais determinante deste romance. Assim que Carlos Eduardo termina a faculdade, faz uma longa viagem e vai morar, com o avô no Ramalhete, em Lisboa, a narrativa possui a maior extensão e também os fatos mais marcantes para o protagonista. Lisboa é representada como o espaço da centralidade da cultura portuguesa. O romance é ambientado no período conhecido como Regeneração. É em Lisboa o centro das discussões políticas e sociais deste tempo. Em Lisboa que estão fixados os dirigentes do país: o jornalismo, a literatura, a economia, a diplomacia, a cultura. E será em Lisboa que a maior parte da minissérie se passará, tal como no romance.

João da Ega parece dilatar a imagem de Lisboa, comparando-a a de Portugal. Para ele, o emaranhado humano que compõe a "malta constitucional" lisboeta é representado essencialmente pelos políticos, a "choldra" de Lisboa, embora haja outros representantes desta "malta". Ao contrário de Ega, Alencar vê Lisboa como uma espécie de "patriota à antiga", que relaciona a cidade as suas recordações românticas (Cena 057). Com Alencar, Eça de

Queirós traz a cidade do passado, com Ega realiza o diagnóstico do presente. Como palco de uma vivência da modernidade, a Lisboa queirosiana alude a uma vivência da transitoriedade e uma fusão de aspectos contraditórios (SIMAS, 1999).

O Ramalhete, por sua vez, torna-se palco para que os moradores sintam tranquilidade e felicidade (REIS, 1982, p. 56). A casa é apresentada ao espectador antes das personagens e traz elementos prenunciadores simbolizados em um ramo de girassóis e as armas da família que nunca foram colocadas. O que se revela, entretanto, é uma decadência que inicia o romance e o termina: o Ramalhete inicia e termina em ruínas. No último capítulo, os tons de ruína regressam e se instalam no Ramalhete, anunciando a dispersão dos Maias, conotado em um ambiente de sofrimento, ambiente antes idealizado por Carlos.

O narrador posiciona o espectador na sociedade lisboeta da época da Regeneração para inserir intriga de **Os Maias** e mostrar a conexão entre a história e a época em que foi produzida. Desta forma, a minissérie prefere concentrar os acontecimentos mais determinantes no espaço do Ramalhete: o suicídio de Pedro, o retorno de Carlos de sua viagem, a revelação do parentesco entre os irmãos e a morte de D. Afonso.

A viagem de Teodorico para a Terra Santa não acontece na minissérie. O Raposão das Espanholas permanece todo o tempo da suposta viagem escondido em Lisboa com Encarnación. Por esse motivo, torna-se refém de Adelino.

Os espaços focalizados na minissérie são apresentados a partir de um cuidado com a movimentação da câmera que desliza e acompanha a personagem, na maioria das vezes, por detrás de uma cortina, de um véu, de uma folhagem. Essas características traduzem-se em um narrador que acompanha de perto e imperceptível às ações das personagens. É assim que ocorre nas cenas no Ramalhete (com muitas cortinas), nas cenas compostas de dentro das carruagens, pelas janelas das casas e dos comboios (Cena 058).

A estas imagens são juntadas músicas que traduzem o espírito o espírito almejado por Eça de Queirós: um ambiente romântico que se esfacela.

5.6 “Ainda o apanhamos”: o desfecho da minissérie

Entendemos que a narrativa fílmica ou televisiva, quando originada de um texto literário, constitui uma leitura coletiva, uma ação compartilhada entre roteiristas, diretores, atores e a própria tecnologia utilizada.

> É difícil para qualquer pessoa que já esteve num set de filmagens acreditar que o filme é feito por apenas um homem ou uma mulher. Em alguns momentos, o set assemelha-se a uma colmeia ou a um dia comum de trabalho na corte de Louis XIV – todos os grupos são vistos em ação, e parece que não há uma só pessoa desocupada. Mas, no que diz respeito ao público, há sempre um Rei-Sol que leva o crédito por tudo – história, estilo, design, tensão dramática, gosto e até mesmo pela atmosfera ligada ao produto final –, enquanto, obviamente, há outras profissões não menos importantes também em jogo (ONDAATJE, 2002, p. xi *apud* HUTCHEON, 2011, p. 121).

A produção de um programa televisivo, a ação também é compartilhada:

> Televisionar significa observar uma ideia criativa percorrer seu lento e tortuoso caminho desde o roteirista, passando por produtor, ator, terceiro assistente de direção, segundo assistente de direção, pelo próprio diretor, pelo câmera até chegar àquele pobre coitado que deve segurar o longo, peludo e cinzento Q-tip no ar para que a coisa toda possa acontecer. Televisionar é uma atividade de grupo (SMITH, 2003, p. 1 *apud* HUTCHEON, 2011, p. 121).

Um exemplo é como, na minissérie **Os Maias**, é conduzido o tempo da narrativa: o romance é elaborado com a complexa montagem de segmentos temporais, nas voltas ao passado (*flashbacks*, *analepses*), nas projeções para o futuro (*flashfoward*, *prolepses*), nas acronias, nas superposições temporais que nos fazem ver o presente a partir da recuperação do passado, nos jogos dos tempos e modos verbais, nos monólogos interiores e nos fluxos de consciência (tempos subjetivos). Todos esses elementos narrativos fazem do romance de Eça de Queirós uma cronologia dividida em três unidades: antecedentes familiares, ação e epílogo. Na minissérie, os elementos que vão estabelecer a compreensão dos fatos são vistos a partir de sonhos, pensamentos, os diálogos e a narração em *over*. Esses elementos vão propiciar as idas e vindas temporais da narração, muitas vezes demarcadas na minissérie por mudanças de espaços que configuram segmentos temporais distintos.

O modo de narrar a história da família Maia também é peculiar em cada meio: no romance, a narração inicia-se *in medias res*. Cronologicamente, os acontecimentos começam pelo meio, localizando um dos espaços da ação (o Ramalhete) e fixando o seu início (outubro de 1875). Depois, o narrador explicará os antecedentes familiares de Afonso da Maia, da esposa e do filho Pedro, a infância e juventude de Carlos. Tudo isso por meio de retrospectivas, ou analepses. Depois, retoma o início da ação quando Carlos já é adulto e médico formado. Os antecedentes familiares vão de 1820 a 1875, e o elemento de união, presente em todos os segmentos temporais, centra-se na pessoa de Afonso da Maia.

A minissérie, por sua vez, inicia-se pelo final dos acontecimentos, pelo epílogo do romance. Então, toda a narrativa televisiva é a recuperação dos fatos passados que se atualizam, em sucessivas cenas vividas, num presente ficcional/fílmico, explicadas muitas vezes pela narração em *over* do narrador onisciente. Com isso, intensifica-se o valor da rememoração, do reconto da história da família Maia.

O Ramalhete que marca o início da minissérie é o mesmo que aparece no epílogo do romance. A câmera percorre os espaços do casarão, como numa descrição, em ritmo lento, enquanto Carlos da Maia e Ega esclarecem e explicam os objetos que se destacam. A construção fílmica do espaço é feita por uma relação com os objetos, as paisagens, o figurino e as dimensões e as relações espaciais do mundo real. Ao percorrer o espaço do casarão, a imagem possibilita leituras e interpretações pela proximidade, superposição de ambientes e cenas, pelos recursos de focalização e abertura, pela demora em objetos e cenários.

O narrador na minissérie **Os Maias** se mostrou de três formas: o movimento da câmera, a narração em *over* (realizada pelo ator Raul Cortez) e uma música original e selecionada em material já existente. Estes três elementos delinearam a voz (narrador onisciente) e o modo (ponto de vista) narrativos responsáveis pelo modo como a trajetória da família Maia chegou aos telespectadores. A entonação dessas três formas de narrar prenunciava que a história contada era uma história trágica. A começar das cenas iniciais: a música que vai, gradativamente, acompanhando as personagens e seu encontro com o passado. Essa mesma música irá prometer que o que se desenrolará não será uma história feliz.

A narração de Raul Cortês denotou um narrador idêntico ao do romance de Eça de Queirós: ligeiramente grave, mansa, como quem observa sabiamente, de forma onisciente. O tom do ator apontava, por vezes, certa ironia discreta, de quem já tudo sabe, mas que conhece o momento conveniente de ir fazendo revelações. Ao longo da minissérie, essas intervenções não eram reveladoras de grandes segredos. A voz em *over* apresentava breves observações ou digressões sobre fatos já demonstrados pelas imagens ou incrementava ou ampliava fatos já mostrados com uma analepse curta. Além disso, um aspecto relevante refere-se ao toque poético sutil revelado pela escolha do texto narrado (sempre retirado do romance queirosiano) e pela entoação ora lírica (nos momentos idílicos das personagens apaixonadas), ora grave, pausada, cerimoniosa até, nos momentos dramáticos.

O que se pode observar na análise desta minissérie vincula-se a um conceito maior que a relação entre a identidade entre o texto literário e o televisivo, já que a "[...] infidelidade ressoa com tons de puritanismo vitoriano; traição evoca a perfídia ética; deformação implica aversão estética; violação lembra violência sexual; vulgarização invoca a degradação de classe; e dessacralização intima um tipo de sacrilégio religioso em relação à 'palavra sagrada'" (STAM, 2000, p. 54).

O propósito foi abordar o texto audiovisual, cuidando para que não ocorresse o que nos alerta Hutcheon: "[...] quando os diretores e seus roteiristas adaptam obras literárias, geralmente vemos seus esforços sendo recebidos com certa retórica profundamente moralista" (2011, p. 125). Entendemos que a produção de uma obra adaptada está além de avaliações moralistas:

> O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente, numa nova mídia. É o que um teórico chama de reservatório de instruções – diegéticas, narrativas, axiológicas –, que podem ser utilizadas ou ignoradas, pois um adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Mas a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados (HUTCHEON, 2011, p. 123).

Assim sendo, percebemos que houve um esforço da equipe de produção da minissérie para que houvesse uma maior aproximação entre o estilo do novo produto ao estilo que Eça

de Queirós imprimiu a sua literatura. Notamos que isso se faz mais realizado quando o modo de narrar a história da família Maia pela equipe de produção deixa presentes os diálogos, a forma de construção das personagens, a construção das expectativas e das pistas indiciais com as quais o escritor português se utilizou para manejar a narrativa.

No entanto, ao definirem (a equipe de roteiristas e de direção) que a minissérie seria composta por mais outros textos de Eça para atender "aos influxos da televisão", houve necessidade, de acordo com as entrevistas estudadas, de que fossem utilizadas estratégias para que os textos fossem acomodados. Na utilização dessas estratégias narrativas literárias, as estratégias narrativas televisivas tornaram-se mais utilizadas. Com isso, a composição de determinadas personagens, sobretudo as femininas, a construção de expectativas e de manobras para que houvesse um veio cômico na minissérie causaram certo distanciamento entre o estilo impresso na minissérie e a do romance.

Chegamos, enfim, ao entendimento, nas análises, de que os distanciamentos tornaram-se latentes em relação às aproximações. A investigação acerca do contexto, da trajetória e da consagração dos realizadores reforça a hipótese de que os realizadores responsáveis pela minissérie (Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho) procuram identificação com os modos narrativos do campo literário, especialmente no que se refere ao campo da literatura consagrada, de um autor consagrado, como Eça de Queirós. O que se pôde perceber é que as discussões acerca dos distanciamentos, durante a exibição da minissérie, suplantou a apreciação dos elementos de aproximação entre os textos. A interpretação da obra de Eça de Queirós por Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho, em seu caráter de adaptação, resultou em um produto de características pouco vistas no campo televisivo. O estilo da direção proporcionou os efeitos para a apreciação da literatura na televisão.

Considerações Finais

Na introdução desta pesquisa, apresentamos a hipótese de que um produto adaptado da literatura para a televisão objetiva gerar no apreciador efeitos de reconhecimento da obra matriz, além de procurar imprimir a marca pessoal, a autoria de quem faz a adaptação. Nos capítulos anteriores, procuramos estudar a minissérie **Os Maias**, com base em um referencial teórico que possibilitasse a compreensão do produto adaptado, dos campos sociais e das estratégias para a aproximação da minissérie ao estilo queirosiano.

As bases conceituais que nortearam esta investigação foram fundamentadas na ideia da adaptação como tradução ou transposição entre sistemas semióticos, desenvolvida por Plaza; na ideia de dialogismo e intertextualidade em Bakhtin; e na teoria da adaptação proposta por Hutcheton. A teoria assinada por Bourdieu nos levou ao entendimento de que a análise do contexto de produção do campo literário e do televisivo encaminha para a compreensão de uma perspectiva autoral de Maria Adelaide Amaral e de Luiz Fernando Carvalho como colaboração nos processo de adaptação dos textos de Eça de Queirós para a televisão brasileira. A minissérie, produto desse processo, é caracterizada por uma perspectiva autoral dos adaptadores em que procuravam um resultado em que os traços do estilo de Eça pudessem ser reconhecidos.

Por isso, no capítulo 1, destinado à adaptação, discutimos as noções dos referidos teóricos acerca do modo como se entende o processo de transposição de um meio para outro. Com isso, chegamos à conclusão de que a adaptação foi entendida como um processo de recriação da obra matriz por uma equipe de produtores que, conforme seu objetivo e sua trajetória, define a forma como é feita a leitura da obra matriz. Isso foi importante para a compreensão de que a análise de um produto adaptado não deve ter o critério de fidelidade como absoluto.

No capítulo 2, foram expostas as noções de minissérie como gênero para que pudéssemos entender como características advindas da narrativa literária permanecem como elementos indispensáveis para a ficção seriada. Desta forma, a escolha pelos teóricos da literatura pode nos conduzir a uma reflexão de como esse tipo de produto pode ser analisado

com base nos pressupostos literários. Essa reflexão nos levou para o capítulo 3, no qual o estilo e a autoria de Eça de Queirós foram desenhados, a partir da análise de pesquisadores sobre o autor que desenvolveram estudos sobre sua narrativa. Isso foi importante para que pudéssemos elencar aspectos que marcaram a literatura do autor português que, depois, foram identificados na minissérie em análise.

A teoria de Bourdieu (1996) possibilitou, no capítulo 4, o entendimento e a análise do contexto de produção da minissérie. Neste item, foram estudados o estilo e a autoria em Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho, a partir da trajetória de consagração de ambos. Tal procedimento foi importante para que fosse possível a compreensão de como os realizadores (roteirista e diretor) pudessem chegar ao texto de Eça de Queirós e realizá-lo da maneira como foi alcançado. O estudo das entrevistas, depoimentos e críticas acerca do trabalho dos responsáveis pela minissérie possibilitou essa análise. Tudo isso foi importante para que pudéssemos chegar ao próximo capítulo, que analisa a minissérie como tal.

No capítulo 5 apresentamos as reflexões acerca das aproximações e dos distanciamentos entre a minissérie elaborada para a televisão brasileira e o estilo de Eça de Queirós. Foi interessante perceber o quanto os autores da minissérie esforçaram-se para manter o estilo dos romances e como isso se configurou. Na apresentação da narrativa, no modo como a história foi contada, na apresentação dos indícios e dos presságios, na construção das personagens, na inserção da música, na escolha do figurino e na composição dos cenários. Também foi possível entender como a minissérie foi elaborada para atender aos influxos da televisão.

Os referidos influxos exigidos pelo meio televisivo estão ligados à sua composição, em que são utilizadas i) uma linguagem e uma estrutura narrativa dominadas por seus telespectadores, também são inseridas ii) questões relacionadas à imaginação melodramática; iii) modelos de amor; iv) impressão de uma ideia de uma sociedade harmoniosa; v) segredos e mentiras que tecem seu enredo; vi) espaço e tempo que sustenta a narrativa.

Tudo isso está relacionado às estratégias para convidar a audiência e comunicar as informações, de forma atraente e clara. Os influxos televisivos atendem às necessidades do espectador típico, passível de distrações externas e internas, que, muitas vezes tornam-se entraves ao processo de comunicação, já que se o roteiro for composto por um conteúdo muito denso (como pode ser a do romance **Os Maias**), com a presença de fatos históricos

desconhecidos aos brasileiros, o espectador tenderá a ficar confuso, perdido e frustrado - e mudará de canal. Por tais motivos, a equipe de roteiristas optou pela inserção de outros romances do autor, além de ajustes no enredo, como a volta de Maria Monforte para comunicar o parentesco entre os amantes.

O capítulo 5 teve o objetivo central de analisar aproximações e distanciamentos com a poética dos romances de Eça de Queirós, observadas na tradução operada pelos autores da minissérie segundo as estratégias que buscaram para prever uma série de efeitos como sensações, afetos e significações que deveriam ser realizados no momento da apreciação, da fruição dos 42 capítulos da minissérie **Os Maias**, exibida de terça a sexta-feira, pela Rede Globo de Televisão, de 09 de janeiro de 2001 a 23 de março de 2001, às 23h. Ainda aqui o foco foi mostrar a proximidade e distanciamento com a literatura queirosiana, na busca pelo reconhecimento do estilo do escritor. Também buscamos apresentar a minissérie **Os Maias** e o projeto criador de Maria Adelaide Amaral, considerando que o ponto de vista do tradutor é que conduz a adaptação, já que o lugar do roteirista e sua equipe é privilegiado. Neste aspecto, Maria Adelaide Amaral fez uma adaptação que imprimiu seus traços/estilos e ao mesmo tempo procurou garantir que o estilo do autor português fosse reconhecido.

Tudo isso indicou que o discurso dos autores sobre a aproximação ao texto de Eça de Queirós confirma-se quando examinados os distanciamentos e as aproximações. O esforço dispensado para que o romancista fosse reconhecido na minissérie obteve sucesso, mesmo que tenha tido, na versão transmitida pela televisão, a confluência de outros textos queirosianos, além do romance **Os Maias**.

O exercício de análise dos capítulos da minissérie, observando-se a serialização, a implantação da trama, a construção das expectativas, o desfecho dos núcleos narrativos, trouxe-nos a possibilidade do trabalho com um produto de extensa duração, em que a necessidade de se rever cenas e capítulos foi parte do aprendizado. Assim como a leitura de um romance em que o leitor pode retomar a leitura, a gravação dos capítulos, ainda em VHS, foi imprescindível para que este trabalho pudesse ser realizado.

A maioria dos trabalhos que foram encontrados sobre essa minissérie referia-se ao modo como a minissérie distanciou-se dos romances de Eça de Queirós. Nossa proposição optou por um caminho inverso, em que a preocupação era mostrar em que medida a minissérie aproximou-se da literatura. Não só em seu enredo, especialmente no que se refere ao respeito dos adaptadores com a obra do autor português.

A atitude de referência ao texto literário, tanto por Maria Adelaide Amaral, quanto por Luiz Fernando Carvalho, deve-se ao fato de ambos apresentarem uma trajetória de envolvimento com a literatura. Conforme visto nesta tese, a roteirista possui em sua formação um envolvimento intenso com a literatura e a história, devido ao seu trabalho na Editora Abril, ao seu trabalho no teatro e ao percurso empreendido na televisão. Este último campo de atuação é marcado por roteiros como **A Muralha**, **A Casa das Sete Mulheres**, **Um só coração**, **JK**, **Queridos Amigos**, **Dalva e Herivelto** e **Dercy de Verdade**. Essas minisséries apresentam um forte diálogo com a história com uma dose generosa de elementos melodramáticos.

O melodrama marca o trabalho da escritora – com **Tarsila**, **Madeimoselle Chanel**, **Estrela Nua**, **Ó abre alas**, **O Bruxo**, **Coração Solitário**, **Intensa Magia**, **Querida Mamãe**, **Dercy de Cabo a Rabo**, **Aos meus amigos**, **Luísa (quase uma história de amor)** – e o trabalho da teatróloga - **Mademoiselle Chanel**, **Tarsila**, **O Evangelho segundo Jesus Cristo** (adaptação), **Letti e Lotte**, **Para Sempre**, **Cenas de um casamento**, **Intensa Magia**, **Três mulheres altas**, **Kean**, **Querida Mamãe**, **Seis graus de separação**, **Viúva**, **Para tão longo amor**, **Uma Relação tão delicada**, **Seja o que Deus quiser**, **De braços abertos**, **Chiquinha Gonzaga, ó abre alas**, **Bodas de Papel**.

Por outro lado, Luiz Fernando Carvalho acredita muito na importância da televisão como meio de levar educação às massas. Isso é refletivo nos trabalhos assinados por ele e no tratamento dado por ele às obras literárias e às manifestações populares que leva para as telas. O diretor é consciente de seu trabalho solitário, preocupado em "trabalhar com um conteúdo mais educacional e, ao mesmo tempo, sem me perder da noção da fabulação e do espetáculo".

Quando Luiz Fernando Carvalho começou a trabalhar com Maria Adelaide Amaral, ambos tinham uma trajetória de realizações que olhavam para as adaptações literárias. Ele vinha de **Lavoura Arcaica** e ela de **A Muralha**. A confluência dessas duas experiências

resultou na minissérie **Os Maias**, em que ambos queriam imprimir suas marcas no trabalho que estava sendo realizado, ambos queriam aproximar o trabalho ao estilo de Eça de Queirós. No entanto, tensões ocorreram até que se chegasse ao produto final exibido na televisão, tensão resolvida na versão do diretor, lançada em DVD, três anos depois.

A análise da minissérie **Os Maias** nos faz crer que essa produção coletiva de dois grandes realizadores da televisão brasileira constitui-se em um cuidadoso trabalho de adaptação de um texto pouco conhecido pelo leitor brasileiro, realizado com esmero pelo escritor, bem como a equipe de televisão. O atendimento aos "influxos televisivos" de que fala Maria Adelaide Amaral não impedem que a minissérie seja incluída na nossa *quality television*, como ponderou Cristina Brandão[110]. Para Reis (2003, p. 41), esta reinterpretação brasileira de Eça de Queirós, apesar de apresentar "desvios discutíveis" à ação do romance, traduziu-se "num registo de grande sofisticação artística". Guimarães (2003, p. 101), por sua vez, observa que a minissérie foge "à tentação de utilizar recursos audiovisuais como mera ilustração do texto literário", ressaltando que esta adaptação teve o mérito de mobilizar "discursos diversos que indicam disputas e tensões entre âmbitos culturais diferentes, como o do cinema (com o qual a minissérie foi bastante associada), da televisão e da literatura" (GUIMARÃES, 2003, p. 108).

Já para Torres (2004, p. 41) a minissérie teve orçamento avultado com bastante empenho traduzido no "grande apuro na adaptação, diálogo e construção de personagens [...], nos cenários portugueses e de estúdio, adereços, realização e interpretação". Ainda para Brandão, estamos diante uma "soberba adaptação" que pode ser incluída "num rol de produtos teledramatúrgicos de excelência artística". A opinião de Campos Matos (2004, pp. 35-36), no entanto, destoa dos argumentos anteriores, para quem a adaptação se traduziu num "desastre televisivo", oferecendo "uma versão do romance inteiramente alucinada".

A minissérie **Os Maias** acaba de ser reprisada no Canal Viva. As movimentações em torno dessa reprise resultaram em novas entrevistas, depoimentos de atores, de telespectadores e de fãs. Acreditamos que há algumas frentes de pesquisa que poderiam ser efetuadas com a

---

[110] Texto disponível em < http://www.oclick.com.br/colunas/brandao4.html> acesso em 26 de junho de 2012.

finalidade de continuar essa pesquisa, especialmente a que visa analisar elementos internos da obra em relação à recepção.

Com este trabalho, esperamos ter contribuído para os estudos tanto da literatura, quanto da comunicação no que se refere à compreensão e a importância dos produtos televisivos (e fílmicos) desenvolvidos a partir das adaptações de obras literárias. Isso nos leva a crer que as recriações produzidas para estas mídias não substituem a leitura do texto literário, mas abre possibilidades de compreensão de determinado autor para que seja conhecido pelo leitor.

Referências

Eça de Queirós

QUEIRÓS, Eça. **A Capital**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. **A Relíquia**. Porto: Lello e Irmãos, 1976.

_____. **Eça de Queirós**. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Benjamin Abdala Junior. São Paulo: Abril, 1981. 2 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. **Notas Contemporâneas**. Porto: Lello e Irmãos, s/d.

_____. **O Primo Basílio**. Introdução de Maria Lúcia Dal Farra. 6. ed. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **O Primo Basílio**. Edição comentada e anotada por Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. **Os Maias**: episódios da vida romântica. São Paulo: Landy, 2001.

_____. **Prosas Bárbaras**. Porto: Lello e Irmãos, 1976.

Maria Adelaide Amaral

AMARAL, Maria Adelaide. Maria Adelaide Amaral, em entrevista a Carlos Graieb. **Revista Veja**. 21 de Março de 2001. <http://veja.abril.com.br/210301/entrevista.html> (acesso em 30 de Abril de 2010).

_____. **Intensa Magia**. São Paulo: Caliban, 1996.

_____. **Coração Solitário**. São Paulo: Global, 1997.

_____. **Querida Mamãe**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Ó Abre Alas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Luísa** (quase uma história de amor). São Paulo: Globo, 2001.

_____. **O Bruxo**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Estrela Nua**: amor e sedução. Rio de Janeiro: Record, 2003

_____. **Tarsila**. São Paulo: Globo, 2004a.

_____. **Mademoiselle Chanel**. São Paulo: Globo, 2004b.

_____. **Melhor Teatro**: Maria Adelaide Amaral. São Paulo: Global, 2006.

_____. **Aos Meus Amigos**. São Paulo: Globo, 2008.

OS MAIAS. **Minissérie de Maria Adelaide Amaral inspirada na obra de Eça de Queirós**. Direção e Adaptação para DVD: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas, Selton Mello, Leonardo Vieira, Paulo Betti, Stênio Garcia, Osmar Prado, Maria Luísa Mendonça, Eliane Giardini, Jussara Freire, Otávio Augusto, Cecil Thiré, Antônio Calloni, Otávio Muller e Ewerton de Castro, Simone Spoladore, Sérgio Viotti, Eva Wilma, José Lewgoy, Marília Pêra, Emílio Di Biasi e Del Rangel. 940min. Rio de Janeiro: TV Globo Ltda, 2001.

Luiz Fernando Carvalho

CARVALHO, Luiz Fernando. **Sobre o filme Lavoura arcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Capitu**: minissérie. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

ABREU, de Luis Alberto; CARVALHO, Luiz Fernando. **Hoje é Dia de Maria**, Globo, 2006.

Críticos e Teóricos

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História social da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Ática, 1990.

ADAMI, Antonio. O Livro e a Imagem Sonora. **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Campo Grande-MS, 2001.

ADORNO, Theodor. La posición del narrador en la novela contemporânea. In: **Notas de literatura**. Barcelona, Ediciones Ariel, 1962.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1992.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. O imaginário feminino em Griselda Gambaro, Isadora Aguirre e Maria Adelaide Amaral. In. **Caligrama**. Belo Horizonte, n. 3, pp. 47-63, 1998. Disponível em: < http://www.letras.ufmg.br/caligrama/> acesso em 2 de agosto de 2010.

ALMEIDA, Fialho. Os Maias. In: LOURENÇO, António Apolinário (ed.). **O Grande Maia**:

a recepção crítica de Os Maias de Eça de Queirós. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

ALMEIDA, Candido José Mendes de. Araújo, Maria Elisa de. **As Perspectivas da Televisão ao Vivo**. Rio de Janeiro: Imago – Centro cultural Candido Mendes, 1995.

ANDRADE, Roberta Manuela de Barros de. **O Fim do Mundo**: imaginário e teledramaturgia. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Governo do Estado do Ceará, 2000.

_____. **O fascínio de Scherazade**: os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARAÚJO, Laura Castro de. **Dramaturgia em trânsito**: o teatro de Maria Adelaide Amaral da página às telas. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais – Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Instituto de Letras – Universidade de Brasília, 2009.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

ARROJO, Rosemary. **Tradução, desconstrução e psicanálise**. São Paulo: Imago, 1993.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. **O Cinema e a Encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Problemas a poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1998.

BALOGH, Anna Maria; Maria Cristina Palma MUNGIOLI. Adaptações e remakes: entrando no jardim dos caminhos que se cruzam. In: LOPES, Maria Immacolata V. de. BORELLI, Silvia Helena S.; JACKS, Nilda; MUNGIOLI Maria Cristina P.; SOUZA, Maria Carmem Jacob (org.). **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas, por São Paulo: Globo, 2009.

_____. **Conjunções, Disjunções, Transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.

_____. Minisséries: temos novidades no front. In. DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Eurípedes e a consciência trágica do limite. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte, MG: 2000. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/poslit> Acesso em 23 de janeiro de 2012.

BARRETO, Rodrigo Ribeiro. **Parceiros no clipe: a atuação e os estilos autorais de diretores e artistas musicais no campo do videoclipe a partir das colaborações Mondino/Madonna e Gondry/Bjork**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2009.

BARROS, Diana Luz P. A comunicação humana. In: FIORIN, J.L. **Introdução à linguística**. São Paulo: Contexto, 2005.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **Por um cinema impuro**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Camilo, Agustina e OLiveira: a adaptação como fenómeno de diálogo textual e identificação poética. **Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada**. Maio de 2001. www.eventos.uevora.pt/comparada/volume3.htm (acesso em 9 de Maio de 2010).

BENJAMIN, Walter. **Iluminaciones 1**. Espanha: Taurus, 1971.

BERRINI, Beatriz; ALBUQUERQUE, Isabel de Faria e. **Novos Contributos para a correspondência de Eça de Queiroz.** Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1992.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. **Figuras traçadas na luz**: a encenação no cinema. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. The classical Hollywood style. In. BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**. Nova York: Columbia University Press, 1985.

BORELLI, Sílvia Helena Simões; ORTIZ, Renato; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela**: história e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORELLI, Silvia Helena Simões. Telenovelas Brasileiras: Balanços e Perspectivas. In: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação – Campo Grande/MS – setembro 2001.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Telenovelas brasileiras**: balanços e perspectivas. (São Paulo), v. 15, n. 3, julho de 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php>. Acesso em: 20/11/09.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa, Arcádia, 1980.

_____. Distance et point de vue. **Poétique 4**. Paris, Seuil, s/d.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. Campo intelectual e projeto criador. Trad. Rosa Maria Ribeiro da Silva. In. POUILLON, Jean et. al. **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: MICELI, S. (Org.). **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2000.

_____ (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega I**. Petrópolis: Vozes, 2001.

BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. **Understanding fiction**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1971.

BULHÃO PATO, Raimundo António de. O Grande Maia. À última hora. In: LOURENÇO, António Apolinário (ed.). **O Grande Maia**: a recepção crítica de Os Maias de Eça de Queirós. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

BUSCOMBE, Edward. Ideias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. vol. I. São Paulo: SENAC, 2004.

_____. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: 70, 1988.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista; BOTOSO, Altamir. **Teledramaturgia Brasileira**: as minisséries. Disponível em < www.bocc.ubi.pt>

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**: questões de teoria literária. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, Eleuda de. **Travessuras do Príncipe do Va-Volta** [online]. Disponível em: <http: //www.nordesteweb.com/not070904/ne_not_20040905e.htm>. Acesso em: 04/05/09.

CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

CEIA, Carlos. Anisocronia. **E-Dicionário de Termos Literários**, coord. de Carlos Ceia. ISBN: 989-20-0088-9, Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>, acesso em 23/11/2010.

CEIA, Carlos (coord.). Narratividade. In: **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes.htm>, consultado em 11-2-2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 12. ed. Tradução de V. da C. e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CINTRA, Ismael Ângelo. **O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove Novena de Osman Lins**. Dissertação (Mestrado na Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Linguística e Línguas Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1978.

COELHO, Jacinto do Prado. Para a compreensão d'Os Maias, como um todo orgânico. In: **Ao contrário de Penélope**. Lisboa: Amadora, Bertrand, 1976.

COELHO, Sandra Straccialano. **A adaptação em Vale Abrão. Do romance de Augustina Bessa-Luís ao cinema de Manoel de Oliveira**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes. Universidade de Campinas - São Paulo, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **Qu'est-ce qu'un auteur?** Disponível em: <http://www.fabula.org/cours.php>, acesso em 16 de março de 2009.

COUTINHO, Angélica. **Todas as Lúcias do mundo**: um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV. Rio de Janeiro: MAMC, 2001.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DALFARRA, Maria Lucia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DÉCIO, João. Os Maias: uma introdução crítica ao romance. In: **Letras**. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/.../12713> acesso em 23/10/2010.

DENA, Christy. **Transmedia practice: theorising the practice of expressing a fictional world across distinct media and environments**. Department of Media and Communications: Sidney, 2009.

DINIZ, Thaïs Flores. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. **Thais-Flores**. http://www.thais-flores.pro.br/artigos/PDF/ATraducaoIntersemioticaConceito.pdf (acesso em 28 de Março de 2010).

_____. Nogueira. **Literatura e cinema**: da semiótica à tradução cultural. Ouro Preto, MG: UFOP, 1999.

DOMINGUES, Diana. A Humanização das Tecnologias pela Arte. In: DOMINGUES, Diana (Org.). **A Arte no Século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 2003.

D'ONÓFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.

_____. **Teoria do texto 1**: prolegômenos e teoria da narrativa. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

DOLEžEL, Lubomír. **A poética ocidental**: tradição e inovação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Reflexões sobre os gêneros e formatos televisivos. In. DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

DUBARD, Diego. **A Pedra do Reino é o meu universo** [online]. Disponível em: <http://www.continentene.com.br/index.php>. Acesso em: 17/03/09.

DWEK, Tuna. **Maria Adelaide Amaral**: a emoção libertária. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

EAGLETON, Terry. **A teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Trad. Attílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **O super-homem de massa**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed., São Paulo: Contexto, 2005.

FECHINE, Yvana. Gêneros televisuais: a dinâmica dos formatos. In: **Revista Symposium**. Universidade Católica de Pernambuco, n.1, janeiro-junho de 2001.

_____; Alexandre FIGUERÔA. Produção ficcional brasileira no ambiente de convergência: experiências sinalizadoras a partir do núcleo Guel Arraes. In: LOPES, Maria Immacolata Vasallo de (org.). **Ficção Televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009.

FERNANDES, Ismael. **Telenovela brasileira**: memória. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FERREIRA, Juliana Casarotti. Eça de Queirós: um gênio da literatura mundial. In: **Saber Acadêmico**. n. 07, jun./2009. Disponível em: < http://www.uniesp.edu.br/revista/revista7/pdf/10_eca_de_queiroz.pdf>, acesso em 10/11/2010.

FILHO, Daniel. **O Circo Eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

FONSECA, Celso. **Só falta audiência**. Público rejeita a minissérie Os Maias, apesar da produção impecável. Revista Isto é, 14/02/01. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoe/1637/artes/1637_so_falta_audiencia.htm>. Último acesso em: 15/09/09.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. Seção Arquivo, n. 53, mar.-mai./02. Disponível na internet: <http://www.usp.br/revistausp/n53/>, acesso em 22/11/2010.

_____. Point of View in Fiction, the development of a critical concept. In: Stevick, Philip. **The Theory of the Novel**. New York: The Free Press, 1967.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo: Cultrix, 1973.

FIORAVANTI, Andrea. La «storia» senza storia. Racconti del passato tra letteratura, cinema e televisione. In: FIORAVANTI, Andrea; BOCCALI, Renato; SACCOCCIO, Gaetano. **La narrazione come traccia: percorsi e forme del raccontare attraverso lo sguardo del Novecento**. Itália, EdUP, 2002.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GARDIES, René (Org.). **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**: ensaio e método. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOMES, André Luís; ARAÚJO, Laura Castro. **Teatro, dramaturgia e mídias: limites e confluências no teatro de Maria Adelaide Amaral**. Anpoll 2009. Disponível em <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/151>, acesso em 5 de agosto de 2010.

GOMES, Itania Maria da Motta. A Noção de Gênero Televisivo como Estratégia de Integração: o Diálogo entre os *Cultural Studies* e os Estudos de Linguagem. In: **Revista Famecos**. v. IV, n. 2, dez. 2002.

_____. Das Utilidades do Conceito de Modos de Endereçamento para a Análise do Telejornalismo. In: CASTRO, Maria Lília Dias; DUARTE, Elizabeth Bastos (orgs). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

GOMES, Wilson da Silva. Estratégias de produção do encanto: O alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles. In: **Textos de cultura e comunicação**. Salvador, n.35, 1996.

_____. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. In: **Significação**. Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. (Org.). **Comunicação, representação e práticas sociais**. 1. ed. Rio de Janeiro: PUC/Aparecida, SP: Ideias e Artes, 2004b

GRAIEB, Carlos. **Frustrada e feliz**. A autora lamenta a baixa audiência de Os Maias, mas comemora a qualidade da série, um marco na teledramaturgia brasileira. Veja Online. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/210301/entrevista.html>. Último acesso em: 15/09/09.

GUERRA DA CAL, Ernesto. **Língua e Estilo de Eça de Queiroz**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1981.

GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias. In: PELLEGRINI, Tânia et all.. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Trad. Walter H. Geenenl. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

HEATH, Stephen. Comentário sobre Ideias de Autoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. vol. I. São Paulo: SENAC, 2004.

HUPPES, Ivete. **Melodrama**: o gênero e sua permanência. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis, SC: UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. São Paulo: Imaginário, 1995.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. Tradução: Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: Tânia PELLEGRINI et all. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

JOST, François. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004

_____. Analisar a televisão. In: GARDIES, René (org.). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

LAJOLO, Marisa. **Literatura**: leitores & leitura. São Paulo: Moderna, 2001.

LEITE, Lígia Chiapini Moraes. **O foco narrativo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LEAL, Ondina Fachel. **A Leitura Social da Novela das Oito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

LINS, Letícia. **A redenção de Suassuna** [online]. Disponível em: <http://www.revista.agulha. nom.br/ari2.html. Acesso em: 19/03/09. [Entrevista].

LISBOA, Maria Manuel. **Teu amor fez de mim um lago triste**: ensaios sobre Os Maias. Porto: Campo das Letras, 2000.

LOBO, Narciso. **Ficção e Política**: o Brasil nas minisséries. Manaus: Valer, 2000.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. et. all. Transmediação, plataformas múltiplas, colaboratividade e criatividade na ficção televisiva brasileira. In: LOPES, Maria Immacolata

Vassallo de. (org.) **Ficção televisiva no Brasil**: temas e perspectivas. São Paulo: Globo, 2009, pp. 395-432.

_____; BORELLI, Silvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. **Vivendo com a Telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

LOURENÇO, António Apolinário (ed.). **O Grande Maia**: a recepção crítica de Os Maias de Eça de Queirós. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas; SANTANA, Isnaia Veiga. Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses. 4. ed. rev. e ampl., Salvador: EDUFBA, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2005.

MACHADO, Thaiane dos Santos. **Narrativas sem fim? Serialização em Desperate Housewives**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2010.

MAIA, Cláudia Cristina. **Tradição e Modernidade**: elementos narrativos na tragédia e no melodrama. Revista de Literatura em Meio Digital. Disponível em: <http://www.mafua.ufsc.br/claudia.html> acesso em 17 de maio de 2012.

MAIA, Guilherme. **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, 2007.

MARGATO, Izabel. A (I)Legibilidade de Lisboa n'A Capital de Eça de Queirós. In: **Revista Semear**. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_07.html>, acesso em 19/06/2007.

MARTINS, António Coimbra. **Ensaios Queirosianos**. Lisboa: Europa-América, 1967.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

_____; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2001.

MATOS, A. Campos. Os Maias recriados pela TV Globo do Rio. Alguns tópicos de reflexão. In: PIEDADE, Ana Nascimento; VASCONCELOS, Ana Isabel e MATOS, A. Campos (coords.). **Diálogos com Eça no novo milênio**. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

MEMÓRIA GLOBO. **Autores**: histórias da teledramaturgia. Livro 2. São Paulo: Globo, 2008.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

MERY, Fernando C. Miniséries: configurando su proprio campo. In: **Colóquio Chileno-brasileño de Teleseries**. Chile: web, 2007.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad. Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MITRY, Jean. A forma e o objetivo do cinema. In: ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Trad. Tereza Otton. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura como denúncia**. Cotia, SP: Íbis, 2002.

_____. **A Literatura Portuguesa através dos textos**. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOREIRA. Lúcia Correia Marques de Miranda. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). **Narrativas ficcionais**: da literatura às mídias audiovisuais. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

MUECKE, D. C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Minissérie Grande Sertão: veredas**: gêneros e temas construindo um sentido identitário de nação. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de. **História de Portugal**: das Revoluções Liberais aos nossos dias. Vol. III. Lisboa: Presença, 1998.

OLIVEIRA, Paulo Sampaio Xavier. **A televisão como "tradutora"**: veredas de um grande sertão na Rede Globo. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP, 1999.

ORLANDI, Eni. **Análise do Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas, SP: Pontes, 1999.

OROZ, Silvia. **Melodrama**: o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de janeiro: Rio Fundo Ed., 1992.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Moderna, 1998.

_____. Minissérie ou Telenovela. In: **Comunicação & Educação**. São Paulo, set./dez. 1996, pp.71-4.

PASSIANI, Ênio. **Na trilha do Jeca**: Monteiro Lobato e a formação do campo literário no Brasil. São Paulo: EDUSC, 2003.

PASSOS, Jéssica Monteiro; MAGALHÃES, Lara Thomazini de. **Transmedia storytelling e narrativas seriadas televisivas**: uma análise comparativa entre Heroes e Grey's Anatomy. Trabalho de Conclusão de Curso. Salvador: Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2010.

PELLEGRINI, Tânia et. al. **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POUILLON, Jean**. O tempo no romance**. São Paulo, Cultrix/ /Edusp, 1974.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão**: correlações. São Paulo: Ateliê, 2004.

REIS, Carlos. **Estudos Queirosianos**: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra. Lisboa: Presença, 1999.

_____. **Introdução à leitura d'Os Maias**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982.

_____; MILHEIRO, Maria do Rosário. **A construção da narrativa queirosiana**: o espólio de Eça de Queirós. Biblioteca de Autores Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

_____; LOPES, Ana Cristina M. Lopes. **Dicionário de Narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

_____. **Técnicas de análise textual**. Coimbra: Almedina, 1976.

_____. **Os Maias na TV:** missão impossível 2. Jornal de Letras, Artes e Ideias, em Outubro de 2000.

_____. Um tiro talvez certeiro. **Público**. Lisboa, p. 41, 23 fev. 2003.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão**: correlações. São Paulo: Ateliê, 2004.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. São Paulo: Difel, 2002.

RIXA. **Almanaque da TV**: 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

RIBEIRO, Maria Aparecida. **História Crítica da Literatura Portuguesa**: Realismo e Naturalismo. Coord. Carlos Reis. Vol. VI. Lisboa: Verbo, s.d.

RONDINI, Luiz Carlos. As minisséries da Globo e a grade de programação. In: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de estudos Interdisciplinares de Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos, 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, pp. 1-15. Disponível em <http://www.adtevendo.com.br/2007>.

ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. Entre Eros e Tânatos, a alegoria barroca brasileira: uma visão da condição humana em Lúcio Cardoso. In: FARIAS, José Niraldo de; MALUF, Sheila Diab. **Literatura, Cultura e Sociedade**. Maceió: EDUFAL, 2001.

ROSA, Alberto Machado da. **Eça, discípulo de Machado?** 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

ROVIROSA, Anna Tous. **El text audiovisual**: anàlisi des d'una perspectiva mediològica. Tesi doctoral (Departament de Periodisme i Ciències de la Comunicació) Facultat de Ciències de la Comunicació – Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

SACRAMENTO, Mário. **Eça de Queirós, uma estética da ironia**. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

SADEK, José Roberto. **Telenovela**: um olhar do cinema. São Paulo: Summus, 2008.

SALAZAR, Paula. **Processos Criativos na Televisão Brasileira**: a importância da proposta de Luiz Fernando Carvalho em suas minisséries. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

SARAIVA, António José. **As ideias de Eça de Queiroz**. Lisboa: Centro Bibliográfico, 1947.

_____; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2009.

SCOLARI, C. A**.** Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production. In: **International Journal of Communication**. Catalunya: 2009.

SEGER, Linda. **The art of adaptation**: turning fact and fiction into film. New York: Henry Holt and Co., 1992.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. Mrs. **Dalloway e a reescritura de Virgínia Woolf na literatura e no cinema**. Tese (Doutorado em Letras). Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal da Bahia, 2006.

SILVA GAIO, Manuel da. Eça de Queirós de Os Maias. In: LOURENÇO, António Apolinário (ed.). **O Grande Maia**: a recepção crítica de Os Maias de Eça de Queirós. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

SIMAS, Monica. Um monóculo perdido em Lisboa. **Semear**: revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses /Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, nº 3, 1999. Disponível em <http://www.cidadeimaginaria.org/eu/MonoculoperdidoLisboa.pdf> Acesso em 22/11/2010.

SIMÕES, João Gaspar. **Eça de Queirós**: o Homem e o Artista. 2. ed., Lisboa: Bertrand, 1973.

SOARES, Thiago. O videoclipe como articulador dos gêneros televisivo e musical. In: **INTERCOM** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação IX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, Salvador-BA.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e Representação Social**: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

_____. (Org.) **Analisando Telenovelas.** Rio de Janeiro: E-papers, 2004a.

_____. Campo da telenovela e a construção social do autor. In: **Geraes: Estudos em Comunicação e Sociabilidade**. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG, 2002.

_____. Ideais de Amor e Felicidade em Mulheres Apaixonadas: o que dizem sobre os ideais de amor e felicidade dos telespectadores? In: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (Org.) **Livro da Compós 2005. Narrativas Midiáticas Contemporâneas.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. O Conceito de lugares de mediação nos estudos de práticas de recepção. In: CAPARELLI, Sérgio; SODRÉ, Muniz; SQUIRRA, Sebastião (Org.) **Livro da Compôs 2004 A Comunicação Revisitada.** São Paulo: Sulina, 2005.

_____. Campo da telenovela e autoria: notas sobre a construção social do poder do escritor nas telenovelas brasileiras. **V ENLEPICC**: Encontro Latino de Economia Política da Informação, Comunicação e Cultura. Salvador, 9-11 de novembro de 2005b. Disponível em: <http://ateve.files.wordpress.com/2011/02/artigo-carmem-2005.pdf> Acesso em 21 de fevereiro de 2012.

SOUZA, Roberto Acizelo de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 2007.

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

_____. The dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Ed.). **Film adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000. pp. 54-76.

SUASSANA, Ariano. Disponível em: <http://www.bastidorescategorias.globolog.com.br/>. Acesso em: 25/03/09.TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TÁVOLA, Arthur. Televisão e sociedade. In: MACEDO, Cláudia; FALCÃO, Angela; ALMEIDA, José Mendes de (orgs.). **TV ao vivo**: depoimentos. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TESCHE, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisual. In. DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

_____. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TOLOMEI, Cristiane Navarrete. Eça de Queirós e a recepção da crítica literária brasileira. In: **Revista Crioula** Disponível em <http://www.fflch.usp.br/dlcv/revistas/crioula/edicao/01/Artigos/03.pdf>. Acesso em 16/11/2010.

TORRES, Eduardo Cintra. Ciência e Literatura em Imagens. **Público**. Lisboa, p. 41, 2 ago. 2004.

TORRESÃO, Guiomar. O Naturalismo. Os Maias. In: LOURENÇO, António Apolinário (ed.). **O Grande Maia**: a recepção crítica de Os Maias de Eça de Queirós. Coimbra: Angelus Novus, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-L'ÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 3. ed., 2005.

VICENTE, Kyldes Batista. **História e revisão crítica na ficção de Almeida Faria**: duas perspectivas teóricas. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, 2002.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WENNER, Lawrence A.; BERG, Vande R. Leah. **Television criticism**: approaches and applications. Nova York: Longman, 1991.

WOLF, Mauro. **Géneros y television**: Anàlisi 9. Barcelona: Universidade de Barcelona, 1984.

WEBER, Maria Helena; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: GOMES, Itania Maria Mota. **Televisão e Realidade**. Salvador, BA: Edufba, 2009, pp. 141-173.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003a, pp. 61-89.

_____. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

Sítios de Referência

Blog da produção de A Pedra do Reino. Disponível em: <http://adm.globolog.globo.com/globolog/publicacao/permalink.do?postId=303340>. Acesso em: 15/08/09.

Palestra da relação entre literatura e cinema com Luiz Fernando Carvalho no 36º Seminário de Cinema e Literatura de Brasília. Disponível em:<http://www.painelbrasil.tv/cinema/tack_002.html > acessado em: 10/ 06/06

Entrevista com Luiz Fernando Carvalho no 36º Seminário de Cinema e Literatura de Brasília Disponível em: <http://www.painelbrasil.tv/cinema/entrevistas.html> <http://www.painelbrasil.tv/cinema/tack_024.html > acessado em: 10/06/06

Site Oficial da Globo. Disponível em: < http://memoriaglobo.globo.com/> acessado em 12/04/08.

Site Oficial da Globo. Disponível em: < http://pedradoreino.globo.com> acessado em 13/08/07.

Site Oficial da Globo. Disponível em: < http://hojeediademaria.globo.com> acessado em 12/04/06.

Site Oficial da Globo. Disponível em: <http://www.lavouraarcaica.com.br/> acessado em 12/04/04.

Record bate Globo e "A Pedra do Reino" na guerra do ibope 13/06/2007 - 13h27. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u303962.shtml> acessado em: 08/07/2007.

Folha de São Paulo Hã?!Fracasso de audiência e considerada hermética, “A Pedra do Reino” levanta a discussão sobre as estratégias para elevar o nível do repertório da TV aberta brasileira Hã?! Disponível em <http://www.cbl.org.br/content.php?recid=5244&type=N> acessado em 25/05/2007.

Globo começa a revelar faces do Brasil com "A Pedra do Reino" - Carvalho prega "descontrole" na TV. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200712.htm>acessado em: 13/06/07.

Obra evoca romances de cavalaria. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1006200714.htm> acessado em: 13/06/07.

Hoje é Dia de Maria. Reportagem Esther Hamburgher. Disponível em:<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=350ASP013> acessado em: 03/04/06.

Entrevista realizada e transcrita por Alexandre Werneck. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaluizfernandocarvalho.htm> acessado em: 20/07/2008.

Memória Globo. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GY N0-5273-235478,00.html>. Acesso em: 07/09/2009.

MINISSÉRIE. Disponível em <www.campo-ofi.it>. Acesso em 3 de outubro de 2009.

APÊNDICES

Apêndice 1

O primeiro capítulo da minissérie

Além do portão

A tela escura dá lugar a duas faixas com a imagem de um casarão por trás de arbustos. A câmera desliza por fora de uma grade e vislumbra-se o que é a primeira imagem que vemos ao iniciar-se a minissérie **Os Maias***:* um velho casarão. Enquanto a câmera vai deslizando, ouve-se uma música que, gradualmente, vai sendo percebida e aumenta na medida em que a câmera se aproxima do portão e do cadeado que o tranca. A música que se ouve, agora é identificada: Tristão e Isolda. Os tons mais graves surgem quando uma mão enluvada segura o cadeado, a outra mão, nua, destranca-o, retira-o e ambas empurram um pesado portão de ferro.

Parado, vê-se passar à frente um homem que é identificado pelas costas; é possível ver que usa uma cartola, uma bengala e uma capa negras. Quando ele se distancia, um segundo homem, com descrições semelhantes, segue o primeiro. Ambos caminham em direção ao casarão que agora pode-se ver melhor. A música, agora em um tom regular, acompanha solenemente a cena e a câmera começa a deslizar para detrás das grades do portão. Estes primeiros momentos da minissérie são compostos com um cuidadoso plano sequência.

A imagem da casa, vista por detrás do portão, funde-se à imagem de uma estátua de Vênus. Com marcas de exposição ao tempo, a estátua apresenta-se escura. Depois de focalizada, um elegante homem, com farta barba e cabelo, passa em sua frente, deixando que a câmera o siga por entre os arbustos. Os arbustos o escondem e fazem surgir o outro homem, que é visto primeiro a partir da focalização da mão esquerda que segura uma bengala, e a direta o chapéu. Essa câmera também nos mostrará um homem com farto cabelo e barba, trazendo no rosto um monóculo. Ele se vira e olha para o alto do casarão.

Ao fundo, o primeiro homem também observa a mesma imagem e volta-se para o que está em primeiro plano. Neste momento, a imagem, novamente funde-se para uma imagem de todo o jardim em que eles pisavam até então e as escadas do casarão, a partir de um plano

geral visto de uma grua. De cima, vemos quando os dois homens sobem as escadas. Todas essas sequências são acompanhadas pela música que tivera início no portão da entrada.

A câmera não os acompanha. Eles vão sumindo do plano e a câmera preocupa-se em focalizar o telhado do casarão, em que velhos azulejos trazem a imagem de um ramalhete de girassóis e apresenta o nome "Maia" e a data "1788". Quando os azulejos começam a ser focalizados, no canto da tela, uma voz grave diz: "A casa que os Maias habitaram em Lisboa era conhecida na vizinhança da Rua São Vicente de Paula e em todo o bairro das janelas verdes pela Casa do Ramalhete ou, simplesmente, O Ramalhete". Ao terminar de proferir essas palavras, tem-se a focalização em primeiro plano dos azulejos, já gastos pelo tempo, numa imagem que vai se fechando até cortar para o interior da casa.

Até este momento, não se sabe quem são as duas personagens que entram pelo jardim da casa. A informação que se tem até então é com referência a casa e ao nome dela, que é mostrada com toda uma suntuosidade que se mostra no jardim e no casarão, mesmo com aspecto de abandonados. Essa suntuosidade é reforçada quando surge a informação de que se trata da casa de uma família nobre, cujo escudo deveria estar inserido nos azulejos que trazem o ramalhete de girassóis.

O que o Ramalhete esconde?

Da mesma forma como aconteceu na entrada do portão, tem-se a focalização de uma sala com aspecto abandonado, poucos móveis, muitas cortinas, pouca luz em primeiro plano e no fundo da sala, uma luz que, ao entrar pela janela, deixa entrever um móvel coberto com uma espécie de sudário. Uma mão afasta a cortina e o primeiro homem adentra o espaço com os olhos no teto, seguido do outro com os mesmos gestos. A música ainda continua a ser tocada, mas em seguida tudo é silêncio para que se ouça os passos deles no assoalho.

A câmera os segue e eles tomam direções diferentes dentro da casa. Os móveis vão sendo mostrados cobertos por lençóis de uma cor amarelada, a casa é escura, a luz entra pelas janelas e se apresentam como frestas no chão, nos móveis, nas paredes. O chão está coberto por poeira e folhas, o que esconde o piso. A câmera procura o primeiro homem no fundo da sala a olhar os móveis cobertos. Quando o móvel é descoberto, ouve-se um dedilhar de piano

e a segunda personagem é focalizada. A imagem é sempre escura, tudo que vemos está na penumbra. Ao se entreolharem, percebe-se que as personagens estão emocionadas. A música nos indica que é um momento de comoção para os dois homens. Suas feições sérias e seus olhos avermelhados. A música fica mais alta e ouve-se um som indescritível (como um miado).

O lento deslizar da câmera pelos cômodos mostra o interior do casarão. O Ramalhete já foi identificado, era a casa da família Maia. Mas por que o abandono?

O som do miado parece chamar a atenção do primeiro homem, enquanto o segundo continua a andar pelos cômodos, chuta uma bola de sinuca, pega-a nas mãos, a música vai ficando mais baixa até desaparecer. Só ouvimos os passos das personagens. O primeiro homem murmura: "Uma desolação". E o outro responde: "Vamos embora, Carlos! Isso está muito lúgubre". Uma música grave os acompanha. Parece reforçar o tom de seriedade do contato com o casarão abandonado. Sons como o rolar da bola ao ser chutada e os passos das personagens também são muito solenes. A música desaparece e só os passos são ouvidos.

Uma música menos solene e a câmera acompanham a personagem que agora sabemos se chamar Carlos, enquanto abre uma janela. A luz que vem de fora deixa a imagem estourar e, por alguns segundos, como se fosse o espectador estivesse a abrir a janela, fica-se cego. E logo que a cegueira passa, uma paisagem verde, o jardim com tonalidades mais escuras e casas de um verde claro, com uma faixa do rio ao fundo é mostrada em plano geral. A abertura da janela é acompanhada pela música, e o exterior parece contrastar com o interior da casa.

E Carlos diz: "A impressão que tinha era que antigamente havia mais horizonte. Não te parecia maior a faixa do rio que avistávamos daqui, Ega?" Uma câmera mostra Carlos na sacada a olhar o horizonte, enquanto ouve a resposta do amigo, que agora se sabe que tem o nome Ega: "Eram nossos devaneios. Nossa pretensão de mudar esse país. Fazia tudo parecer maior". Diz isso, e enquanto os dois são focalizados pela câmera, no interior da casa, Ega tira o monóculo, sopra-o e sacode-o.

É assim que, depois de 7’18”, os nomes das personagens são conhecidos e, por este último diálogo, que consideram que viveram tempos melhores, mais animados, mais cheios de juventude.

Pássaros cantarolam, assobiam lá fora. Instantes de silêncio. Carlos caminha na sala. Só são ouvidos os seus passos, os pássaros ao longe e, estranhamente, o tilintar de talheres e copos sendo cheios. Isso chama a atenção de Carlos, que caminha até uma grande e empoeirada mesa. A câmera deixa Carlos e começa a seguir Ega, que caminha e deixa Carlos fora do plano. Corta para Carlos fitando a mesa e, ao colocar as mãos sobre ela, em sua cabeceira, ouvem-se risadas (de um homem), o tilintar de um sino. Enquanto Ega se distancia, Carlos dirige-se para uma porta fechada. Continua-se a ouvir as risadas, o tilintar dos copos, seus passos e o estranho miado. Carlos tenta abrir a porta, tenta forçá-la, não consegue, quando desiste, ouve-se um destrancar, o som de um relógio, e ele consegue girar com facilidade a maçaneta. Quando ele abre a porta, a tela escurece da direita para a esquerda, e toda a atenção do espectador é dirigida para a fresta da porta que se abre. Uma música começa a ser tocada. E o que se vê? Uma sala ricamente decorada com a iluminação de velas nos castiçais; e a câmera entra na sala, antes de Carlos.

A música está mais alta e as risadas agora são ouvidas mais nitidamente. Um homem calvo, bem vestido, corta a cena da direita para a esquerda, seguido por um velho muito elegante, de cabelos e barba muito brancos. O primeiro está servindo uma bebida e diz: “É o que se diz em Lisboa, Excelência: as paredes desta casa sempre foram fatais à família Maia”. O velho, por sua vez, ri e reconhecemos o dono da risada ouvida outrora, dizendo: “A ignorância definitivamente triunfou nesse país, Vilaça.” E o outro responde: “É claro que eu me envergonho de mencionar tais frioleiras ao discípulo de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais”. O velho responde: “Isso de lendas e agouros, basta abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol”.

Eis o primeiro prenúncio! A referência à força do destino começa a ser apresentada. A alusão à lenda de que as paredes do Ramalhete são fatais à família Maia, sempre, faz de Vilaça um anunciador claro de que a história que se inicia pode não ter um final feliz. No entanto, fica a dúvida, já que o velho diz que as lendas e os agouros são expulsos pelo sol.

A seguir, Carlos, com semblante emocionado e um leve sorriso, como se observasse o diálogo: o velho sentado ao sofá, com o cálice nas mãos, e Vilaça a fitar a janela. Quando Carlos é novamente focalizado, tem em segundo plano Ega. A câmera vai fechando em Carlos e o acompanhando à entrada da sala. Ele ainda estava do lado de fora dela. Ele entra, a tela escurece e quando a sala é mostrada novamente, está como todo o resto da casa, em abandono, com o sofá coberto por um lençol branco e, nesta cena, é só o que se vê: todo o restante da sala está escuro. Ouvem-se passos de Carlos, mas o foco está no interior da casa.

Uma música o acompanha, e ele abre uma janela que, novamente, deixa a claridade estourar e que, depois, mostra outros móveis cobertos por lençóis, uma cadeira sobre a mesa, com as pernas para o ar, quadros no chão, cobertos por colchas ou virados para a parede. Ega está de frente para a câmera, mas vira-se assim que a luz penetra na sala. O sol entra e a claridade chama a atenção para uma colcha que cobre um quadro. Ega levanta-a e se pode ver, com ele, a pintura de um homem de barba. A música tranquila continua a ser tocada. Ao se olhar a fisionomia do homem no quadro, debaixo da sombra da colcha, Ega encarrega-se de perguntar: "Quem é?" E Carlos responde: "Meu pai." E Ega: "Querias rever a tua casa, está vista, vamos embora". Mas Carlos retruca: "É curioso... só vivi dois anos nesta casa, mas ela parece conter a minha vida inteira". Diz isso pausadamente, a suspirar, a encher-se de emoção, a transbordar sentimentos e lágrimas. Assim que ele diz essas palavras, outra vez a música traz um tom sério, muito mais sério do que nas cenas iniciais.

A conjunção da música, o olhar sério, compenetrado e emocionado da personagem e a cena de um quadro de um homem também sério a ser descortinado diz que o que será contado não será uma história de aventuras ou de conquistas portuguesas, nem de felicidade eterna dos herdeiros da família Maia (anunciada pela descrição do Ramalhete). As cenas iniciais, a movimentação lenta de uma câmera que mostra um casarão abandonado promete ao espectador uma história de uma nobre família portuguesa, pertencente à aristocracia (possui um suntuoso casarão, um escudo que nunca fora colocado no Ramalhete), dadas as descrições e pequenos diálogos entre Carlos e Ega.

No entanto, pela carga de emoção que carrega a personagem que se apresenta como central (Carlos) e a afirmação "Uma desolação", além dos pequenos *flashes* de memória dessa personagem, sente-se que será contada uma história que tivera momentos felizes, mas que não

tivera um final feliz. A desolação do Ramalhete, o saudosismo de Carlos, a afirmação de Ega de que carregavam muitos sonhos na juventude, tudo isso prepara o espectador para o momento seguinte: os antecedentes familiares deste que descortina a foto de seu pai. E ainda: para o espectador brasileiro, já é possível identificar que a história que será contada é uma história ocorrida em outro tempo, em outro país.

As paredes são fatais...

A câmera volta na pintura, e a mesma voz em *over* que antes descreveu o Ramalhete diz:

> Dizia-se que Pedro tinha pouco da força e da raça dos Maias, e que herdara a fragilidade e o temperamento melancólico da mãe. Quando a mãe morreu, numa agonia terrível de devota, debatendo-se dias nos pavores do Inferno, Pedro teve em sua dor os arrebatamentos de uma loucura: fizera promessa histérica. Se ela escapasse, de dormir durante um ano sobre as lajes do pátio. E levado o caixão, saídos os padres, caiu numa angústia soturna, obtusa, sem lágrimas.

Enquanto a voz em *over* vai informando, com gravidade, sobre a família, a câmera desliza do quadro de Pedro, para o quadro da mãe dele. E, em fusão, o quadro da mãe passa ao momento do velório (com a música: "Com minha mãe estarei..."), focalizando o caixão. Novamente fundindo-se à imagem de Afonso pela sala, entre os presentes no velório. Outra imagem chega a Pedro, com um rosário nas mãos, a fitar a câmera. Mas o vemos por detrás de uma negra cortina, em uma sala com pouca claridade.

A tela escurece e corta para uma cortina branca a balançar. Pedro entra na cena chegando-se à janela em que está a cortina, enquanto seu pai diz, fora do plano: "Num domingo ensolarado desses vais te meter no cemitério, Pedro? Francamente". Corta para a sala em que estão Pedro, seu pai, um padre e outra personagem. O padre começa a compor a imagem de Pedro dizendo: "Vossa Excelência deveria erguer as mãos para o céu e agradecer por ter um filho tão devotado à memória de sua falecida mãe". Ao que o pai retruca: "Pois eu preferia que ele chegasse em casa de madrugada a cheirar a vinho e a mulheres do que o ver

sempre com esse ar, com os passos a marchar a igrejas e cemitérios". E o padre: "Se quiser visitar o túmulo da senhora sua mãe, eu vou consigo. Eu sempre tive o maior apreço por Vossa Excelentíssima Esposa". E o pai: "Eu também, mas ela está morta e meu filho está vivo ou quase!". O quarto homem finalmente se pronuncia: "Vamos aos touros, Pedro!". "Não gosto de touradas, Dom Diogo. Nem compreendo como se pode apreciar um espetáculo tão brutal". "Onde tu vês brutalidade eu vejo um nobre combate entre a força e a inteligência. E afinal, se não gostas do espetáculo podes ver as mulheres!". O padre aproveita-se para retrucar: "Os principais inimigos da alma são o mundo, o diabo e a carne". E o pai de Pedro: "Os principais inimigos da vida são o clero e os absolutistas. Vamos aos touros e assunto encerrado!".

Embate entre a força e a inteligência

Uma gravura do século XIX com a ilustração, em preto e branco, da Praça dos Touros é acompanhada de uma música espanhola, que remete às touradas. A câmera vai aproximando a gravura e vê-se a imagem de Pedro, seu pai e Dom Diogo que, caminhando de costas, vão se sobrepondo à câmera.

Alguns elementos importantes para a compreensão da narrativa estão anunciados aqui: Pedro herdara dos Maias apenas os olhos negros. A força e a raça não. Sabe-se que herdara o comportamento melancólico e a fragilidade da mãe. A descrição de Pedro é feita para que se possa entender, de início, sua devoção pela mãe e suas atitudes a partir da morte dela. Fisicamente, Pedro lembra personagens do Romantismo: muito branco, triste, a vestir-se de negro, cabelos volumosos, educação católica. Sabe-se também que o pai de Pedro é o oposto dele: homem forte, austero, sério, pertencente à aristocracia portuguesa; são conhecidas suas opiniões políticas e seu posicionamento sobre o clero e a educação recebida pelo filho. Até o momento ainda não se sabe o nome do patriarca Maia, somente suas características. E também já é anunciado ao espectador que o pai não aprova as atitudes beatas do filho.

A cena seguinte é a da tourada. É uma das mais comentadas da minissérie. Maria Adelaide Amaral afirma, em depoimento contido no DVD, que o roteiro dessa cena foi construído a partir de textos de Eça de Queirós que recebeu do professor Carlos Reis,

pesquisador da obra de Eça de Queirós. São cartas, artigos políticos e de opinião. Para a construção da cena da tourada, em que Pedro vê Maria Monforte pela primeira vez, Maria Adelaide utilizou um texto em que Eça descrevia uma tourada portuguesa.

E assim foi construído o roteiro dessa cena: Pedro sai da escuridão e adentra a arena da Praça dos Touros. Colocado no centro da cena, seus companheiros (D. Diogo e D. Afonso) saem do plano e ele vê-se diante da praça muito colorida, alegre, com pessoas a bater palmas. Ele para, contempla o cenário colorido e confetes caem sobre ele. Assim ele é recebido. A ideia que se tem é a de que ele está saindo de uma caverna, de um casulo. A câmera mantém-se um pouco a distância, compondo um plano americano. Pedro está todo vestido de preto e contrasta com o colorido da praça dos touros. A soturnidade de Pedro (sempre a olhar para o chão) também contrasta com a alegria da Praça dos Touros, ornamentada com fortes cores vermelha e azul.

E a música continua. Depois de parar por alguns instantes em frente à entrada de acesso aos camarotes da Praça dos Touros, Pedro volta e seguir seu pai por entre as pessoas e acomoda-se na plateia. Homens muito elegantes a fumar charutos, mulheres bem vestidas com seus xales jogados nos ombros, confetes voando. Pedro senta-se ao lado de D. Diogo e do pai. Só ele se veste de preto. Assim que se senta, corta para a imagem do touro entrando na arena e ser provocado por um pano vermelho. O touro sai a correr pela arena e os gritos de "olé" o seguem. O touro parece perdido.

Uma sombrinha escarlate

Uma sombrinha vermelha é focalizada entrando nos camarotes. E uma mulher que a segura é observada, de lado, por outra mulher. A que segura a sombrinha escarlate é a que se destaca entre as outras. Ela entra olhando para a arena onde o toureiro brinca com o touro. Para e abana o leque. Olha por cima e de forma geral para todos que estão ali. Seu vestido é de um lilás quase vermelho. D. Diogo olha para o lado e vê alguém e, como D. Diogo, o espectador vê a misteriosa mulher e um homem mais velho parados nos camarotes ao lado. Os confetes caem. D. Diogo fala com D. Afonso e sai.

O touro, na arena, luta com o pano, enquanto o toureiro se esquiva de seus chifres. A mulher sorri, parece gostar do que vê. Parece gargalhar, inclinando-se para trás. O touro corre atrás do pano. Corta para Pedro. Outra vez o touro. Outra vez para a misteriosa. Ela traz um rico colar no pescoço. Corta para Pedro que, ainda de cabeça abaixada, olha para o lado esquerdo, quase sem querer, no momento em que ela também olha para o lado direito. Ele começa a levantar a cabeça e a música vai ser modificando, modificando. Ele vê a mulher. Ela sorri sem vê-lo, dá as costas para a câmera que registra sua sombrinha vermelha. Corta para Pedro que começa a mudar o semblante e a elevar a cabeça. Quer sorrir. E vemos um decote que logo é encoberto por um leque a ser abanado. A câmera vai focalizando, vagarosamente, a misteriosa mulher, que Pedro também vê.

Com um olhar muito penetrante, olhos muito azuis e um leve sorriso, a misteriosa mulher parece corresponder ao olhar de Pedro. A música que é ouvida leva para outro ambiente, não é mais a música espanhola, é **Tema de Amor**, de John Neschling. É como se não o espaço não fosse mais a Praça dos Touros. Pedro sorri. Ela corresponde e olha para baixo. Continua a sorrir e olha para frente. Volta o olhar para o chão e novamente olha Pedro. A música é leve, tranquila. Pedro parece emocionado, sorri emocionado. A misteriosa mulher continua a observar a tourada e a sorrir. O touro, na arena, procura o pano vermelho. Pedro, no camarote, procura a sombrinha escarlate. O touro luta com o pano, mas já está ferido com as lanças nas costas. A música continua. Corta para D. Diogo a conversar com a mulher misteriosa e o homem que a acompanha. Pedro vê de longe, tal como o espectador. D. Diogo diz "Então a menina gosta de touradas?" Ela sorri pendendo-se para trás e responde: "Em Portugal tem pouco sangue, prefiro as espanholas.".

Pedro continua a observar de longe e diz ao pai "Volto já". Pedro levanta-se, olha uma vez mais para os três que continuam conversando e sai olhando para ela que parece sorrir para ele. O touro é focalizado na arena e a câmera, em *zoom-in*, mostra Pedro a caminhar para fora dos camarotes e por entre as pessoas, a procurar alguém. A música continua. Pedro é parado por uma mulher que diz

> Pedro, até que enfim saíste de casa! Louvado seja Deus! Que há mais de dois anos que não te vejo. Dá um beijo na sua madrinha. E escusas de ter vergonha que eu te vi nascer. Deus, ele não está bonito? Quem te viu no funeral da sua falecida mãe pensou que tu também querias morrer.

E ele responde: “Com licença”. Sai. Corta para o toureiro sobre um cavalo a espetar o touro com lanças. D. Afonso fuma um charuto e, quando olha para o lado, vê Pedro entrando no camarote onde estavam os desconhecidos amigos de D. Diogo. Pedro olha para os lados decepcionado quando não encontra a mulher onde estava. O toureiro continua a acertar o touro que salta desesperado. E esta é a mesma sensação de Pedro. Corta para um plano geral da Praça dos Touros e depois para a entrada da madrinha de Pedro em direção D. Afonso. Sentam-se. O touro continua sendo atacado, como em desvantagem porque o toureiro está montado em um cavalo. E corre atrás do cavalo. Corta para Pedro a se sentar ao lado do pai que diz: “Estás bem?”. “Sim”. E a madrinha: “Estava a dizer a seu pai que achei que tu tivesses entrado para um convento. O que seria um grande prejuízo para as meninas casadouras, hum?”. Ele nada responde e, de repente, vê outra vez a mulher no meio de tantas outras pessoas. Ela observa atentamente o embate entre touro e toureiro. Parece estar estimulada com o que vê, respirando apressadamente.

D. Diogo volta e senta-se ao lado de Pedro. A mulher respira tão apressadamente que seu peito está arfante, frenético, a sacudir o leque. Pedro volta-se para D. Diogo, chama-lhe, mas este não responde. O toureiro a acertar o touro. E ela acompanha o desempenho do toureiro. D. Diogo responde, mas Pedro nega que o chamou. Olha para ela, ela olha para a arena. O touro sangra. Ela sorri. O touro está desesperado. Ela olha para Pedro. Ele a olha com um jeito apaixonado. Ele continua a olhá-la. E ela ao touro. O touro está ferido mortalmente. Finalmente ela o olha. Sorri. Esgueira-se para trás. Ele a olha com paixão. O touro é executado. Ele fecha os olhos e coloca as mãos no rosto. Ela grita “olé” e levanta-se feliz com a mão direita para cima, enquanto a outra segura a sombrinha vermelha.

A madrinha e o pai olham para ela. Ela se senta sorrindo e olhando a arena. O touro debate-se na arena. Pedro levanta-se e sai. O pai pergunta: “Quem é aquela gente?” D. Diogo responde: “Conheci-os nas termas nos Pirineus. São brasileiros”. A madrinha completa: “A filha pode ser que seja, mas o pai nasceu nos Açores. E fugiu de lá às pressas porque matou um homem a facadas”. “Isso é o que dizem”, responde D. Diogo. “Isso é o que foi, D. Diogo. Tão certo quanto eu me chamar Maria da Gama”. Conclui a madrinha. Enquanto falam sobre

ela, a misteriosa mulher exibe-se, levanta-se, olha para os lados, sorri, balança sua sombrinha escarlate.

Já se sabe quem ela é, a fama do pai e suas origens. É Maria da Gama a relatora que, de forma desdenhosa, conta o currículo do pai e da filha. Nota-se, já, a reação de D. Afonso, mesmo antes de saber, quando pergunta por "aquela gente". D. Diogo tenta disfarçar ou colocar em dúvida o que dizem. Será que por já os conhecer? Será que por ter ido falar com eles? A próxima cena marca o embate final entre o touro e o toureiro, entre Pedro e Maria Monforte.

Pedro caminha entre as pessoas e, novamente, um narrador em *over* completa: "Pedro estava tomado por uma daquelas paixões que assaltam a existência e assolam como um furacão. Arrancando a vontade, a razão, os espíritos humanos, empurrando de roldão aos abismos. Pedro da Maia amava". Estas informações conjugam-se com imagens de Pedro a procurar o camarote da mulher, enquanto a música continua a tocar enchendo Pedro de um sentimento descontrolado. O pai olha para Pedro e sai.

A cena da tourada é uma das cenas mais conhecidas da minissérie e consegue estabelecer a confluência entre a derrota do touro e a derrota de Pedro. O touro, ao entrar na arena, é um touro negro, meio perdido. Pedro também entra na arena sem um objetivo definido, já que não gosta de touradas, e está vestido todo de preto. O touro persegue o pano vermelho do toureiro, o rapaz persegue a sombrinha escarlate da moça. Gradualmente, o touro vai sendo ferido com as setas do toureiro, e Pedro vai sendo ferido pelos olhares da mulher. Quando o touro é vencido, metaforicamente Pedro está rendido, completamente rendido, informação esta reforçada pelo narrador: "Pedro da Maia amava".

Flores, mais flores!

Entra a primeira abertura da minissérie. Uma sucessão de imagens de flores, rosas de todas as cores se abrindo, uma de cada vez, enquanto vemos os nomes dos atores sendo exibidos. As flores vão dando lugar a uma caneta tinteiro que procura escrever "Os Maias" com uma letra antiga e clássica sobre uma estampa com girassóis desenhados em marca d'água. A música? A música continua a mesma desde o primeiro momento em que Pedro vê a

mulher misteriosa: **Tema de Amor**, de John Neschling. A abertura termina com a imagem do ramalhete de girassóis que vimos no início da apresentação do Ramalhete. A duração da primeira parte do primeiro capítulo da minissérie foi de 24min05s.

E o que vimos até agora? A apresentação das principais personagens que nos conduzirão para o conhecimento da história de **Os Maias**. Conhecemos o patriarca da família, que é quem nos faz sair do funeral da esposa e a ir à Praça dos Touros. Tomamos conhecimento de sua opinião sobre as atitudes do filho Pedro, sua formação. Entendemos porque, na cena da tourada, Pedro parece sair de um casulo ou de uma caverna: havia dois anos que a mãe morrera, e ele continuava a visitar o cemitério, as igrejas, a ser soturno, sombrio, triste.

Além disso, Maria da Gama é a personagem que vem trazer essas informações para o espectador: ela diz que não o vê há quase dois anos e nos informa sobre o estado do rapaz após a morte da mãe. Ela também chama a atenção para o fato de o rapaz já ser o foco das moças casadoiras. Preocupação que irá incomodar também D. Afonso. O fato de Pedro não saber escolher bem uma esposa incomoda o pai, como veremos na cena seguinte.

Outro fato importante vindo desta personagem é o de ela informar a D. Afonso e ao espectador as origens da mulher misteriosa e de seu pai. Os primeiros elementos para a compreensão de que o romance entre Pedro e ela já são anunciados: não pertencem à mesma escala social; a filha e o pai não têm boa fama tanto pelo contrabando de escravos, quanto pelo assassinato cometido pelo pai. Enfim, esta personagem traz ao espectador muitas informações para a compreensão inicial da minissérie.

A primeira parte da minissérie apresenta uma visão inicial e geral do que virá: o início austero do casarão abandonado, um filho soturno que se apaixona por uma mulher proibida.

Sonho de Pedro

A segunda parte da minissérie inicia com a focalização da sala da casa dos Maias. Uma câmera que acompanha a chegada de D. Afonso desde a porta. Um criado pega-lhe o casaco, atravessa uma suntuosa sala em que, em primeiro plano, é mostrada uma empregada

acendendo os castiçais, muitos quadros nas paredes, tapetes espalhados compondo um ambiente rico, atravessa a primeira sala e desaparece, enquanto a câmera encaminha-se para a outra sala a enquadrar Pedro, que retira as luvas e olha pela janela.

A câmera vai se dirigindo para Pedro e ele volta-se e vem ao encontro dela. Passa por uma mesa de sinuca e para em outra janela. Corta para o pai que se aproxima. A câmera acompanha a aproximação do pai até enquadrar os dois: "O que tens, filho? Pareces mal disposto." "Estou com enxaqueca, meu pai". Com o olhar preocupado e agora em plano americano, o pai diz "Uma certa dissipação não te faria mal, Pedro. É, vinho, mulheres, fados... A estroinice não te faria mal e dar-te-ia o sangue frio necessário para escolheres bem." Com um olhar de desapontamento, Pedro responde: "Desculpe, eu não percebo o que estás a dizer, meu pai". "Há o admirável, visões enganosas, Pedro. E da importância de um rapaz como tu casar-se com uma mulher de família honrada e de boa procedência". "Boa noite, meu pai". Sai e começamos a ouvir uma música com um tom mais dramático.

Pedro entra no quarto, vai ao oratório, ajoelha-se, benze-se. Depois senta-se em uma escrivaninha e começa a escrever com um sorriso de apaixonado. Escreve e rasga freneticamente. Comporta-se de forma inquieta, levanta-se, senta-se, escreve. Começa a ler um livro (que parece ser de poemas) e deita-se na cama. Tem os olhos lacrimosos. Uma lágrima escorre. Adormece. Em fusão com a imagem em close do rosto de Pedro adormecido surge a sombrinha vermelha. Silêncio.

Vemos em primeiro plano a sombrinha se afastando e uma mulher caminhando em direção a Pedro, que permanece deitado sobre a cama. Ouvem-se sons que lembram uma tourada para, então, ser inserida a música **As Ilhas dos Açores**, de Madredeus com a chegada da mulher misteriosa da tourada. Ela se aproxima, senta perto de Pedro. Ele abre os olhos e diz "Estava a tua espera". "Eu vim", responde ela. "Estava tão sozinho!". "Agora já não estás!". Ela se inclina para beijá-lo e quando se beijam a sombrinha cobre-os e escurece a tela. A câmera vai subindo e fecha na sombrinha. Corta para Pedro virando-se na cama e deixando cair o livro. Era um sonho! Ele acorda com o barulho do livro caindo no chão. A música cessa. Ele olha ao redor de si, pelo quarto. Em close, toca sua própria boca e novamente uma lágrima escorre de seus olhos. Ele passa a mão sobre o peito e fica ofegante.

Permite que a volte a ver...

A imagem de uma personagem frágil, emotiva (como nos informa o narrador nos primeiros minutos) é reforçada pela paixão de Pedro pela misteriosa mulher. Fruto de uma educação religiosa, o rapaz entrega-se a leituras (românticas?), a práticas (visita cemitérios e igrejas) que vão reforçando o seu caráter. Pedro é construído como uma personagem romântica: a melancolia, as lágrimas, a paixão arrebatadora, tudo isso ajuda na composição da personagem.

Na outra cena, vemos Pedro, no escuro, caminhando pelo jardim, observando a estátua de Vênus, e a câmera nos mostra os passos incertos da personagem. O vento, uma fumaça e Pedro abre os braços para a estátua enquanto caminha para trás e vai sumindo atrás dos arbustos. A tela escurece. Como se a câmera mostrasse por detrás dos arbustos, vemos a estátua de Vênus. Corta para o interior da casa, D. Afonso vem em direção à câmera, vestindo um paletó. Tira algo do bolso, atravessa a sala. A câmera atravessa a parede e não nos deixa perder o velho que se senta na ponta de uma mesa, já posta. O criado anuncia: "O menino Pedro disse que não quer comer". "Insista", diz o pai. "Insisti, meu senhor, mas ele disse que não lhe apetece nada", responde o criado. Enquanto isso, a câmera vai se aproximando das personagens. "Não quis o pequeno almoço, não quer almoçar, estará doente?" diz e levanta-se o pai. Abre a porta do quarto. A câmera mostra o quarto antes da entrada do pai e, assim como ele, vemos que lá não está Pedro. Volta à sala e pergunta: "Onde é que ele está?" "O jardineiro disse que ele saiu, meu senhor". "Não duvido nada que tenha ido se meter em alguma igreja".

É importante destacar a movimentação da câmera nessas cenas. A câmera acompanha as personagens no reconhecimento dos espaços, quase nunca está parada, oscilando em *travelling*, em panorâmica, em grua, em longos planos sequência. O que quer transparecer essa insistência? O ambiente fechado está quase sempre em tons escuros. O Ramalhete é o espaço interior que conhecemos até agora: as salas, o escritório, a sala de jantar, o quarto de Pedro. Ambientes que, decorados conforme o gosto aristocrático do século XIX, traduzem a sobriedade de Afonso e, ao mesmo tempo, a melancolia de Pedro.

Na próxima cena, em *zoom out*, vemos uma gravura de Lisboa, de uma igreja e novamente **As Ilhas dos Açores** acompanham a imagem que corta para Pedro em frente a um

altar a benzer-se e a ajoelhar-se. A imagem do altar (com muitas velas acesas) funde-se com a de Pedro em perfil a olhar para a Santa "Se Mãe Amantíssima sois, permite que a volte a ver. Fazei com que ela cruze o meu caminho. Aproximai-a de mim. Mãe Santíssima, aliviai-me desta febre, deste desassossego". Em close, vemos que ele tem os olhos lacrimosos. Mais um reforço à composição da imagem frágil de Pedro.

Quem é ela?

Na sequência, o ambiente aberto da Praça do Mirante da Graça é palco para o segundo encontro de Pedro e Maria: mostra-nos uma praça com um chafariz. Pessoas caminham, charretes passam. Pedro caminha a observar as caleches que passam. E **As Ilhas dos Açores** novamente são tocadas. Repentinamente ele é quase atropelado por dois cavalos brancos. Esgueira-se e vê, dentro da charrete, a mulher misteriosa. Com um olhar vazio, triste, ela não o vê. Pedro acompanha a carruagem a passos rápidos, sem alcançar quando é abordado por uma figura estranha, com grandes barbas, fumando um charuto: "Queres saber o nome, as origens, as datas, os feitos principais, meu Pedro? Então pague ao teu sequioso amigo Alencar uma garrafa de champanhe". Ao que Pedro responde: "Quantas quiseres!".

Vemos os dois, Alencar e Pedro, em uma tasca sendo servidos por um garçom. Um lugar escuro, com a iluminação de alguns candelabros. Servido o champanhe, brindam e Alencar experimenta dizendo: "Por uma dourada tarde de outono..." E Pedro retruca "André, retire o champanhe!" E Alencar: "O que? Antes de saciar a avidez do poeta?" E Pedro: "Sê menos poeta e mais direto, Alencar! Quem é ela?" "Chamam-lhe A Negreira. O pai ficou rico levando escravos da África para o Brasil." "Como ela se chama?" "Maria Monforte. O velho, Manoel. Chegaram há dois anos a Lisboa. E quando ela despontou subitamente pelas ruas e entrou como uma deusa em São Carlos causou uma impressão de causar aneurismas." E Pedro: "Onde ela mora?" "Numa casa em Arroios, no palacete dos Vargas, lembra-se? Eles chegaram muito dispostos a receber e a serem recebidos, mas quando a boa sociedade descobriu a legenda de sangue de negros que cerca o passado da deusa, passou a fugir dela como o diabo foge da cruz." Ao ouvir sobre Maria Monforte, Pedro chama o garçom: "André, traga mais uma garrafa de champanhe para o senhor Alencar". "O poeta agradece. Ah, há mais uma coisa que precisas saber: as janelas da Negreira jamais se abriram".

O encontro de Pedro com Alencar vem nos trazer também outros elementos: o "sequioso" poeta romântico Alencar é que trará as informações complementares sobre a misteriosa mulher. Aliás, agora temos outra opinião sobre a Monforte: é linda, é uma deusa, chegara há dois anos em Lisboa (justamente o tempo em que Pedro estivera em luto!), causou aneurismas (na cabeça e no coração?), mas foi rejeitada pela sociedade devido ao histórico do pai. A última frase de Alencar parece encher Pedro de paixão: ela nunca abrira as janelas. É a mulher perfeita para o romântico!

A culpa é da literatura relambida!

Na próxima cena, vemos um homem mais velho a caminhar da direita para a esquerda em uma sala e, novamente, a câmera segue-o, mostra outra sala, com um criado a trazer uma bandeja, e outro à porta. A câmera focaliza D. Afonso, que diz: "Se Pedro tivesse sido criado como eu queria e não debaixo da batina do Padre Vasques, não seria tão fracote.". Um homem que está em segundo plano diz: "Me parece bem a devoção do rapaz, D. Afonso". O primeiro homem desta cena diz "A melhor devoção para um rapaz é um ideal revolucionário, como tivemos a sorte de ter em nossa geração". D. Afonso responde: "Essa é uma geração sem fibra, Coronel! E a culpa é da religião e dessa literatura relambida que anda por aí". O Coronel volta a dizer: "Eles deviam ler Vitor Hugo, Lord Byron, homens de guerra, de ação. Esses sim são autênticos românticos!" E D. Afonso: "Mas eles preferem esses poetastros de mulherinhas!". D. Diogo, que também está na sala, diz: "O que falta a essa mocidade é touros, duelos e espanholas!" "Nada como uma tropa para temperar um homem!", completa o Coronel. D. Diogo discorda: "É uma boa escola, mas nada como uma cortesã para fazer do rapaz um homem.". Vilaça aconselha o patrão: "Leve-o para Santa Olávia, o que o menino precisa é de bons ares e de comida saloia." E D. Afonso finaliza dizendo ao criado: "Quando Pedro chegar me avise, Batista".

Aqui temos a noção das ideias e das perspectivas de quatro senhores: D. Afonso, D. Diogo, Vilaça e o Coronel Siqueira. Para D. Afonso e o Coronel, os ideais revolucionários são o que faz um homem, já para D. Diogo, uma cortesã e a vivência do mundo. Por fim, Vilaça aposta na vida no campo. E mais uma vez temos mais características de Pedro.

Haja o que houver

Assim que essa cena termina, começamos a ouvir a música **Haja o que houver**, de Madredeus. A cena inicia-se com os pés e uma bengala em movimento. É noite e vemos que um homem caminha calmamente em uma rua, por debaixo da sombra das árvores. Ouvimos uma caleche que se aproxima e o homem se esquiva para que ela passe. A caleche encaminha-se para o primeiro plano e o homem segue o seu caminho. A câmera desliza para a esquerda da tela e volta a focalizar o homem que continua a caminhar devagar. E assim ouvimos: "Haja o que houver, eu estou aqui. Haja o que houver, espero por ti".

O homem para em frente a uma suntuosa casa. E a câmera vai deixando o homem e focalizando a casa. E a música continua, com a voz de Teresa Salgueiro: "Volta no vento, oh, meu amor, volta depressa, por favor". Uma janela é focalizada. "Volta, depressa, por favor". E finalmente vemos Pedro recostado em um muro, observando a casa. E o fado continua. Mas agora vemos Pedro entrando em casa. "Há quanto tempo, já esqueci, por que fiquei longe de ti". Vemos D. Afonso sentado em uma segunda sala. "Boa noite, meu pai". "Onde estiveste o dia todo, Pedro?" "Segui o conselho do meu pai: fui tomar ar puro". "E estás melhor?" "Como nunca estive." Este último diálogo se dá a partir do plano, contra plano. "Antes assim."

A mesma música retorna. "Com licença!", diz Pedro a sair. Vemos que ele tem o semblante menos triste, agora apaixonado. O close em D. Afonso fumando um cachimbo dá lugar a uma gravura da cidade de Lisboa. Novamente uma gravura em preto e branco. E em fusão com a imagem de D. Afonso sentado à mesa, com um criado ao lado: "Pedro já se levantou?" "Já sim, Excelência. Está no jardim". A câmera vai deslizando da esquerda para a direita, mantendo D. Afonso no centro. O criado sai, a câmera não cessa o movimento, e D. Afonso levanta-se e vai até a janela, em sintonia com a câmera que o segue. Puxa a cortina, um som triste de um violino dá início à música **Ramalhete**, de André Sperling.

D. Afonso vê, por entre as cortinas, o que se passa no jardim: o jardineiro está colhendo flores, e Pedro o acompanha dizendo: "Mais, quero mais! Mais, muito mais!". O olhar preocupado de D. Afonso em close também traduz essa preocupação no espectador.

“Muito mais!”, repete Pedro. Volta ao semblante preocupado de Afonso e corta para o close em um buquê de flores vermelhas, focalizando uma carta entre elas. A imagem vai se abrindo e vemos Maria Monforte com o buquê as mãos, contemplando-o.

Pedro, bem vestido, olhando para a casa que agora, durante o dia, podemos ver melhor. Ele se afasta e vai recostar-se ao muro, mantendo os olhos fixos na janela. Ao fundo vemos passantes. No interior da casa, numa sala ricamente decorada, Maria Monforte, vestida de azul, contempla o buquê. Entrega-o a uma criada e abre a carta. O som do violino continua a tocar a música **Ramalhete**. Ela lê a carta e sorri. Olha para a janela e dirige-se a ela. Vemos Pedro recostado ao muro pelos olhos de Monforte, como subjetiva, atrás da cortina. Vemos a janela como Pedro, em subjetiva, com as cortinas a se mexer. Uma mão retira a cortina e lentamente um rosto vai aparecendo. A música cessa e é silêncio, só se ouve o canto dos pássaros. É ela! Com a câmera por cima do ombro de Maria vemos Pedro.

Começa a ser executada a música **Prelúdio**, de John Neschling, e a Orquestra Sinfônica. E o narrador, em voz *over* anuncia: “Não tardou que se falasse em toda Lisboa da paixão de Pedro da Maia pela Negreira. Ele a namorou à antiga. Plantado a uma esquina. Os olhos cravados na janela dela. Pálido de êxtase”. Os olhares continuam, a música se eleva, os sorrisos são correspondidos, a música continua. Os olhares se denunciam. Ela coloca a mão esquerda no vidro da janela. O olhar lânguido. Ela sorri um sorriso largo. Ele suspira. A imagem vai escurecendo e as letras da abertura e as imagens das flores se abrindo surgem. Assim termina o primeiro capítulo da minissérie **Os Maias**. Agora com a música **O Pastor**, também do grupo Madredeus[111]. Robertson Frizero Barros descreve primorosamente esta canção em um artigo sobre o lançamento da minissérie:

---

[111] A canção “O Pastor”, do Madredeus, além de ser um dos temas de abertura da minissérie, estará também presente em outras tramas do destino, tecidas por Eça de Queirós. Esta canção foi composta em 1988, nas instalações da Loja Manobras, na Rua do Século, em Lisboa — local que o Madredeus usou por algum tempo como “palco de ensaios”, por pura falta, acreditem, de uma sala de ensaios —, “O Pastor” só veio a ser editada dois anos depois de composta, no álbum “Existir” (1990), e apresentada pela primeira vez ao público em 10 de maio de 1989, durante um concerto na igreja lisboeta de São Luís dos Franceses. A canção começou a tornar-se célebre na Europa, após sua inclusão em uma coletânea da EMI francesa, chamada *Ambiances, Musique d’une Nouvelle Âge*, aberta por “O Pastor”, na qual constavam ainda canções de nomes consagrados como Philip Glass, Brian Eno e Miles Davis. Uma outra coletânea, de música portuguesa contemporânea, chamada *Portugal Today*, lançada à mesma época na Bélgica, atingiu altas vendagens impulsionadas pelo sucesso de “O Pastor” nas rádios belgas. Aos poucos, com o sucesso do grupo na Bélgica, o Madredeus começou a receber convites para atuações no exterior e foi ganhando fãs em cada país visitado. Há uma história curiosa sobre “O Pastor”, que acabou por se tornar o maior sucesso do grupo em todo o mundo: em 1993, o Madredeus viajou para a Grécia, em uma viagem promocional patrocinada por sua gravadora, a EMI. Sem o grupo ou seu agente em Portugal saberem, a

Os acordes vigorosos lançados pelo acordeão de Gabriel Gomes e pelo violoncelo de Francisco Ribeiro, permeados do violão clássico de Pedro Ayres Magalhães e pela massa sonora dos sintetizadores de Rodrigo Leão, irrompem em nossos ouvidos, instigando-nos à audição, até que surge uma voz, a voz de Teresa Salgueiro, a entoar palavras que soam como verdades absolutas, proféticas: Ai, que ninguém volta/ ao que já deixou, /ninguém larga a grande roda,/ ninguém sabe onde é que andou [...] /Ao largo, ainda arde /a barca da fantasia /e o meu sonho acaba tarde /acordar é que eu não queria.

EMI grega havia licenciado o uso da canção para uma propaganda televisiva local da marca de uísque *J&B*. O resultado foi uma confusão: o grupo desceu no Aeroporto de Atenas sob uma calorosa recepção de toda a diretoria da EMI grega, cercados de anúncios da bebida e meninas vestidas com uniformes que ostentavam a marca. O grupo pensou que tudo aquilo se tratava de uma estratégia de seu agente, enquanto a EMI grega imaginava também que ele havia autorizado o uso da canção. Apurados os fatos, o saldo dos desencontros todos foi a colocação de "Existir" no segundo lugar das paradas de sucesso gregas em 1993. Disponível em: <http://beto_brazil.tripod.com/osmaias.html> acesso em 20 de junho de 2010.

Apêndice 2

O último capítulo

O avô

O capítulo anterior termina quando Carlos Eduardo retorna da casa de Maria Eduarda, de onde teria ido para revelar a verdade, e encontra o avô a sua espera. O avô nada diz ao neto e sai, carregando um castiçal, pela casa escura. A escuridão da casa parece dialogar com a angústia dos dois.

Carlos recolhe-se em seu quarto e pensa que a morte seria uma saída para a tragédia que se abate sobre ele. No entanto, é chamado à realidade quando Batista vem informar a ele que o avô não se sente bem. Neste momento, ouvimos o tic-tac do relógio, trazendo um aspecto tenebroso e trágico, o que se configura quando Carlos vê que o avô está morto. A cena é construída a partir do desespero e das lembranças de Carlos de quando era criança e do medo da morte do avô.

Após a chegada de Ega, chegam ao velório Vilaça e Terezinha. Vilaça, então, diz referindo-se a Maria Monforte: "Foi essa mulher que cá esteve que o matou!". Dona Maria da Cunha, ao chegar, revela a Carlos que nunca amou ninguém mais do que a Afonso. E completa que "o destino, essa trama tecida ou quem está acima de nós" é que tem o poder de matar e não Carlos ou Maria Monforte ou Maria Eduarda.

A cena que se segue é a da despedida de Maria da Cunha de D. Afonso e, posteriormente, dos amigos: Vilaça, Coronel, Craft, Cruges, enfim, os amigos de Carlos e de D. Afonso. Os Gouvarinho, D. Maria da Gama e Alencar também vão prestar as homenagens a D. Afonso. A primeira parte do último capítulo termina com Alencar dizendo: "Tudo parece ir morrendo neste desgraçado país".

Somos irmãos

O reconhecimento por Maria Eduarda começa com uma carta enviada por Carlos. Ao ler a fria carta do amado, Melanie revela a visita de D. Afonso no dia anterior.

No cortejo do sepultamento, seguem os amigos e Carlos. As cenas são construídas por um olhar que ora focaliza cada rosto, em close, ora parece esconder-se atrás de um véu negro. Durante o cortejo, Carlos lembra-se de uma cena em que o avô cita Hamlet. Ao retornar ao Ramalhete, Maria Eduarda o espera e ele, friamente, revela a ela o parentesco. Tudo é escuro: a sala, as paredes, o sofá, o vestuário, as cortinas, o semblante dele. Só o Reverendo Bonifácio contrasta com o ambiente com sua brancura. Também é escura a rua em que a carruagem passa ao levar Maria Eduarda de volta para casa, aos prantos. Carlos, então, cai no choro em frente ao retrato do pai, enquanto Melanie tenta socorrer a patroa.

A morte moral de Carlos é construída pela cena que se segue, em que ele conversa com João da Ega, após o funeral do avô, e orienta o amigo a comunicar à irmã o parentesco entre eles. Nessa cena, Carlos está sentado no escritório do avô e tem atrás de si algumas velas acesas nos castiçais. A imagem captada em *contra-plongée* em que o foco capta a personagem de baixo para cima, deixando a objetiva abaixo do nível normal do olhar, apresenta-se para o espectador como a imagem de alguém que está deitado em uma urna funerária. Os olhos de Carlos permanecem abaixados, o que reforça a construção da imagem de morto. É, simbolicamente, a morte de Carlos, a morte de seu amor, a morte da família Maia. É nesta cena que Carlos avisa a Vilaça da herança que a irmã deverá ter e pede a Ega que aconselhe Maria Eduarda a viajar para Paris.

Depois disso, Carlos caminha pela casa, motivado pelos miados do Reverendo Bonifácio enquanto se lembra do avô a dizer que precisam se separar para que o neto aprenda a viver sozinho.

Ao encontrar-se com Maria Eduarda, Ega revela como a informação sobre o parentesco dos dois chegou a Carlos. Maria Eduarda relembra os avisos da Madre Superiora: “a vida nunca me foi favorável em nada!” Esta cena finaliza com o questionamento por Maria Eduarda do local onde foi sepultado D. Afonso, para onde ela vai e leva flores.

Na cena seguinte, Vilaça questiona Carlos (sentado na mesa de jantar, quase na mesma posição da cena de sua morte simbólica) para onde quer viajar e relembra que avisou a D.

Afonso sobre a antiga lenda segundo a qual dizia que “eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete” e completa dizendo que “fatais foram”. Esta segunda parte tem dezoito minutos e finaliza com Carlos pedindo que Vilaça o leve até a estação para que ele veja Maria Eduarda.

Em Santa Apolônia

A terceira parte inicia com Maria Eduarda, Rosa, Melanie e Miss Sara na estação. Tudo é escuro, há nevoeiro. Ega entrega-lhe o bilhete da viagem, ela agradece, soa o apito do trem e Ega desaparece no nevoeiro após o último aceno. Ega é abordado por um homem que questiona quem é a bela mulher e recebe a resposta: É Cleópatra.

Toda esta cena é construída com um tom de tristeza e muito nevoeiro. Maria Eduarda anseia pela chegada de Carlos, mas parece não ter esperança de que ele virá. É Melanie quem dirá da janela do vagão, que ele não virá. Após um close em Maria Eduarda com os olhos em lágrimas, corta para a cena inicial da minissérie, a câmera que focaliza o Ramalhete por fora das grades.

O tempo da paixão

O espectador é atualizado pela repetição da abertura do cadeado, da entrada dos dois jovens homens ao jardim do casarão, pela música, pelo rompimento das grades do passado. Agora vemos João da Ega um pouco mais velho, usando um monóculo e com cabelos maiores. No interior da casa, agora, as personagens parecem se movimentar mais rapidamente. O som do miado do Reverendo Bonifácio chama a atenção de Carlos e também a nossa. Só agora, após todos os capítulos, é que sabemos a quem pertence aquele miado que, no primeiro capítulo, parece um ruído indefinido. Também agora no final ouvimos ruídos de taça e risadas como em uma reunião de amigos.

Desta vez, Carlos não tem a sensação de que vê o avô e o Vilaça e vai direto para o quarto, abre uma janela, e Ega levanta uma colcha que mostra o retrato de Pedro. Ao explicar o amigo que é a foto de seu pai e que a casa parece conter a sua vida inteira, apesar de ter

vivido nela somente dois anos, ele tropeça em uma mala, abre-a e acha uma luva de renda preta.

"De quem é isso?", pergunta Ega. "Dela, como tantas outras coisas mais. Nesta casa, durante noites, sofri a certeza de que tudo tinha acabado para mim. Pensei em matar-me, pensei em ir para a América, pensei em tornar-me monge. No entanto, dez anos se passaram e eis-me aqui!", revela Carlos. E Ega completa: "Nesta casa que parece conter a sua vida inteira porque aqui viveste o tempo da paixão". Carlos guarda a luva na caixa e diz que podem ir agora.

Na rua, diz ao amigo: "Falhamos a vida, John!". "Creio que sim, Carlos! Todo mais ou menos a falha!". A partir de então, Carlos pergunta, e Ega vai contando as notícias sobre Alencar (será sempre o grande poeta), Cruges (compôs uma ópera cômica que é um grande sucesso), Craft (está mal do fígado), Condessa (continua recebendo às terças-feiras), Palma Cavalão (deixou o jornal e é factótum do Conde de Gouvarinho, leva a Condessa pelo braço ao teatro), Dâmaso (casou-se com a filha de uns condes, gente arruinada, mas consola-se com a amizade do Adelino), Eusebiozinho (arranjou-se com a Viscondessa de Gafanha), D. Diogo (casou-se com a cozinheira), General Siqueira (morreu), D. Maria da Gama (apesar da idade, ainda procura um homem de farda), Encarnación (está na Companhia de Arthur Corvelo, que acaba de retornar de uma turnê gloriosa pelo Brasil), Teodorico Raposão (finalmente irá à Terra Santa), Terezinha (que se casou com Taveira, já que Vilaça morreu de alegria ao descobrir que foi eleito vereador), Raquel (teve um filho)

E Ega finaliza: "E cá estou eu, sozinho, sem aquilo que dá valor à vida: a paixão". "Muitas outras coisas dão valor à vida, isso é uma velha ideia de romântico", responde Carlos. "E que temos nós sido desde o colégio, Carlos, desde o exame de latim? Românticos, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão. E que se sucedeu a Maria Eduarda?". "Escreveu a dizer-me que casou com um nobre do campo, muito mais velho do que ela, mas de espírito largo. E vivem num *petit château*." "Que efeito te fez isso?", pergunta Ega. "É como se ela morresse, morrendo com ela todo seu passado e agora renascesse sobre outra forma, já não é Maria Eduarda, é Madame de Trelain, uma senhora francesa. E sob este nome, tudo que houve desaparecesse sem deixar memória".

Ainda em Santa Apolônia

"Tu nunca me disseste como foi seu último encontro com ela em Santa Apolônia...". "Foi a conclusão, o arremate de tudo da nossa história". E corta para Santa Apolônia: Maria Eduarda vira-se, há muita fumaça e vemos quase que somente o seu perfil. Ela vê Carlos vindo em sua direção. A câmera focaliza o rosto dele (com os olhos vermelhos) e também os dela: "Pensei que não vinhas mais...". "Como poderia?", responde ele. Ela sorri e diz que não tiveram culpa, mas ele retruca dizendo que teve, mas não lamenta. Ela sorri e acariciando o rosto dele e diz: "Tu sempre, sempre estarás comigo". Ele responde: "Já estava antes de conhecer-te. Somos um só, Maria". Esta cena é construída em plano e contra plano. Eles começam a chorar e se abraçam cada vez mais forte. Depois se olham e ele a beija na testa. O trem apita, ela sorri, ele beija-lhe as mãos, eles se olham, cães latem, ela sai e ainda se vira uma vez e joga um beijo para ele. Então a câmera focaliza o rosto dela sumindo no vagão, tudo está negro, só vemos seu rosto e que ela chora. Ele permanece parado na estação também chorando e acena uma vez ainda. Vemos o braço dela de fora do vagão e ele parado na estação. O trem parte; o nevoeiro é intenso, vemos um clarão e Carlos a caminhar pela estação.

Ainda o apanhamos

Então corta para o close em Carlos, por cima do ombro de Ega: "Enfim, acabou-se. Ao menos acertamos a teoria definitiva da existência: nada a desejar, nada a recear, não se abandonar uma esperança, nem um desapontamento, tudo aceitar, o que vem e o que foge". E Ega: "Se me dissessem que ali embaixo estivesse a maior das fortunas à minha espera, se eu para lá corresse, não saia desse meu passinho lento, seguro, prudente, que é o único que se deve ter na vida". E Carlos concorda: "Com efeito! Não vale a pena fazer um esforço! Correr com ânsia para coisa alguma". E Ega: "Nem para o amor, nem para a glória, nem para o dinheiro, nem para o poder...estou cansado, Carlinhos, não se vê uma tipoia livre". "Lá se vai o americano, se corrermos ainda o apanhamos". "Ainda o apanhamos", responde Ega. E os dois saem a correr para apanhar o americano.

Os pés dos dois correndo atrás do americano são focalizados e, em fusão, vai aparecendo a palavra Fim.

Apêndice 3[112]

Trama:

- Inspirada no romance homônimo de Eça de Queirós (1845–1900), a minissérie de Maria Adelaide Amaral traz também personagens de outros dois romances do autor português: *A Relíquia* e *A Capital*. A minissérie conta com um narrador, o ator Raul Cortez, que narra toda a história em *over*, como se fosse o próprio Eça.

- O enredo de *Os Maias* retrata a decadência da aristocracia portuguesa na segunda metade do século XIX, através da história de uma família tradicional. Dividida em duas partes, a minissérie conta os trágicos destinos dos Maias ao longo dos anos.

- A trama tem início em 1788, quando Pedro da Maia (Leonardo Vieira), filho do patriarca Afonso da Maia (Walmor Chagas), apaixona-se por Maria Monforte (Simone Spoladore). Herdeiro de uma das mais nobres famílias portuguesas, Pedro é um rapaz inseguro e frágil, o oposto de seu pai, que sempre foi contra à educação cristã que sua mulher dava ao filho. Desde a morte da mãe, Pedro vivia enclausurado pela melancolia, mas sua vida se transforma inteiramente quando ele conhece a bela e envolvente Maria Monforte. Apesar da evidente felicidade de seu único filho, Afonso reprova o romance, por causa do passado nebuloso do pai de Maria, Manuel Monforte (Stênio Garcia), um negreiro que não pertence à alta sociedade lisboeta. Dom Afonso da Maia é um homem rígido, de idéias firmes, muito íntegro. Quando jovem, aderiu aos ideais do Liberalismo e, antes de mudar-se para Lisboa, viveu na Inglaterra até a morte do pai. É liberal em suas convicções políticas, mas extremamente conservador quanto aos valores familiares e tenta impedir de todas as formas que seu filho se case com aquela mulher. A dura intervenção de Afonso, no entanto, não é capaz de alterar o destino de Pedro e Maria.

- Apaixonado e inteiramente envolvido, Pedro decide romper com o pai para se casar com seu grande amor. Eles têm dois filhos: Maria Eduarda (Ana Carolina Herquet) e Carlos Eduardo (Samir Alves). O casal vive em harmonia até o dia em que um acidente transforma a

---

[112] Elaborado a partir de informações disponíveis em <www.memoriaglobo.com.br>

felicidade familiar. Durante uma caçada, Pedro fere o príncipe italiano Tancredo (Fabio Fulco) e, para se desculpar, leva-o para se recuperar em sua casa. Tancredo aceita e passa a conviver com a família. Do convívio, nasce uma paixão incontrolável entre ele e Maria Monforte. A situação se agrava quando Maria resolve fugir com o príncipe, levando com ela a pequena Maria Eduarda e deixando Carlos Eduardo para ser criado pelo pai. Inconsolável, Pedro resolve voltar para o Ramalhete, como é conhecida a casa de Dom Afonso. O pai o recebe, apesar de toda a mágoa.

- Os dias passam, e Pedro da Maia não se recupera do duro golpe que sofrera. Nem ao pequeno Carlos Eduardo ele consegue se dedicar. Deprimido e solitário, Pedro se suicida com um tiro no peito. Afonso decide, então, criar o neto segundo suas convicções. O patriarca deixa a mansão da família e se muda para a Quinta de Santa Olávia, outra propriedade dos Maias, onde inicia uma nova vida ao lado de Carlos Eduardo. Com muito amor e dedicação, Afonso cuida do neto seguindo preceitos ingleses, com rigorosa disciplina, exercícios físicos diários, apreço ao conhecimento e sem religião. Muitos reprovam a forma como Dom Afonso educa o pequeno Carlos, especialmente Abade Custódio (José Lewgoy) e Eugênia Silveira (Jandira Martini), que o criticam principalmente pela falta de orientação religiosa.

- Na segunda fase da minissérie, Carlos Eduardo (Fábio Assunção) está com 25 anos e conclui o curso de medicina na Universidade de Coimbra. É um rapaz belo e impetuoso. Forte e viril, é também muito carismático. Da mãe, puxou o jeito intenso e romântico. Do avô, a rigidez de valores, a honra e o caráter. O gênio apaixonado e a integridade moral o tornam um grande homem. Seus grandes amigos são João da Ega (Selton Mello), Vitorino Cruges (Ilya São Paulo), Teodorico Raposo (Matheus Nachtergaele) e Craft (Dan Stulbach).

- Seu fiel e inseparável companheiro é João da Ega, com quem Carlos desenvolve um grande elo afetivo, uma amizade sincera e duradoura. O amigo Teodorico é responsável pelo tom de humor da trama. Ele é sobrinho de Patrocínio das Neves (Mirian Muniz), a Titi. Carola e muito severa, Titi louva a Deus sobre tudo e todas as coisas, sente total repulsa ao sexo e mantém-se imaculada. Criou Teodorico Raposo como se fosse seu filho e nem desconfia que o sobrinho é o maior dos libertinos, amante de um bom fado, conhecido como o “Rapozão das espanholas”. Outro personagem jovem da história é Eusebiozinho (Felipe Martins), filho de Eugênia Silveira, um rapaz fraco, sem caráter. Extremamente fiel a Deus, mas capaz de trair

um amigo íntimo. Através desse núcleo de personagens, a minissérie discute valores como educação, família e casamento, religião e política, além de mostrar como cada um desses jovens portugueses encara a vida, as mulheres e o futuro.

- Na segunda fase da história, Dom Afonso da Maia está com 75 anos. Continua a ser o grande alicerce da família Maia, um homem respeitado e adorado por todos. Seus valores permanecem rígidos, mas, com o tempo, torna-se um homem mais calmo e generoso. A relação com Carlos Eduardo é de extrema amizade e confiança. Dom Afonso conquista também a simpatia dos amigos do neto, que adoram se reunir em sua casa para ouvir as histórias daquele homem culto, com quem eles podem conversar sobre literatura, política e mulheres sem repressão.

- Com a formatura, Carlos retorna a Lisboa, e Dom Afonso decide voltar a morar no Ramalhete. Para isso, planeja uma reforma na mansão e conta com a ajuda de Vilaça (Ewerton de Castro), o administrador da família Maia, um homem íntegro e muito fiel a Dom Afonso.

- Maria Eduarda (Ana Paula Arósio) é mais uma personagem chave para o desenrolar da segunda fase da narrativa. Ela chega a Lisboa acompanhada do marido, Castro Gomes (Paulo Betti), um comerciante brasileiro, e da filha, Rosa (Isabelle Drummond). Bonita e inteligente, é uma mulher sensível e sensata, dotada de muito caráter. Tem um passado nebuloso, que vai se revelando ao longo da história. Ao conhecer Maria Eduarda, Carlos fica completamente apaixonado. O sentimento é recíproco, mas ela faz tudo para evitar a aproximação. Carlos, por sua vez, não consegue parar de pensar naquela mulher, que ele considera seu grande amor, cercando-a de todas as formas. Um dia, Castro Gomes parte para o Brasil a negócios. A pequena Rosa adoece, e Maria Eduarda é obrigada a permanecer em Lisboa para cuidar da filha. Com o afastamento de Castro Gomes, Carlos se sente livre para declarar todo seu amor e o faz. Apesar de muito resistir, o desejo é incontrolável, e Maria Eduarda acaba cedendo àquela envolvente paixão.

- Dom Afonso percebe o comportamento distante do neto e, aos poucos, descobre que Carlos está apaixonado por Maria Eduarda, uma mulher casada. Temendo que o neto tenha o mesmo destino do pai, Dom Afonso reprova o envolvimento do neto, pois compara Maria Eduarda à Maria Monforte, a mulher que desgraçou a vida de seu filho, Pedro. Dom Afonso é muito

amigo de Maria da Cunha (Eva Wilma), uma mulher bonita, bem-humorada, generosa e muito irreverente. Apesar de não ter tido uma conduta exemplar ao longo da vida, não há quem fale de sua honra, todos a querem bem. É muito leal a Afonso, de quem se torna confidente. Maria da Cunha acaba compartilhando toda a angústia do amigo, por quem ela, na realidade, é apaixonada.

- Outro personagem importante na história é o poeta romântico Tomás de Alencar (Osmar Prado). Tomás fora muito amigo de Pedro da Maia e tem um carinho paternal por Carlos Eduardo. No passado, encantou-se por Maria Monforte, mas abdicou de seu amor pela jovem ao perceber que o amigo, Pedro, estava apaixonado por ela. Extremamente sensível, Tomás de Alencar emociona-se muito quando reencontra Carlos em Lisboa. Tomás aproxima-se também de João da Ega, com quem descobre ter grandes afinidades. Amantes da literatura, os dois vivem discutindo sobre romances, estilos literários e grandes poetas.

- Distante de Castro Gomes, Carlos e Maria Eduarda passam a viver dias de paixão e felicidade plena, sentindo-se capazes de enfrentar tudo e todos para ficarem juntos. Mas a felicidade é atrapalhada quando ficam sabendo dos rumores que começam a correr Lisboa sobre o romance dos dois. Interessado em destruir a reputação de Carlos Eduardo, Dâmaso Salcede (Otávio Muller), um francês que fora rejeitado por Maria Eduarda, decide escrever uma carta anônima a Castro Gomes contando que sua mulher o trai. A situação se complica quando Carlos Gomes volta a Lisboa e rompe com Maria Eduarda, humilhando-a. Extremamente racional, Castro Gomes revela que nunca foi casado com Maria Eduarda e que não é pai de sua filha. Amigo da mãe de Maria Eduarda, Castro Gomes, encantado com a beleza da jovem, acolheu-a quando a viu passando necessidades em Paris. Ele se propôs a ajudar a jovem e, ainda, pagar o tratamento de sua mãe, doente, se ela fosse viver com ele. Sem alternativas, Maria Eduarda aceitou a proposta do brasileiro.

- As tramas da narrativa vão se cruzando e se fechando até que a mãe de Maria Eduarda, à beira da morte, decide procurar a filha em Lisboa para revelar toda a verdade sobre seu passado. Ao chegar na casa de Maria Eduarda, ela encontra Carlos. Em seguida, vai ao Ramalhete, onde novamente vê o rapaz, que se apresenta como Carlos da Maia. A mãe de Maria Eduarda é Maria Monforte. Ao constatar que seu filho é o grande amor de sua filha, Maria Monforte se desespera, em uma comovente cena, quase um trecho de ópera.

- Dom Afonso, ciente da tragédia, exige que o neto vá à casa de Maria Eduarda contar-lhe toda a verdade. Ao chegar lá, Carlos não tem coragem de revelar a trágica descoberta, e os dois acabam se amando, numa das cenas mais fortes da minissérie. Dom Afonso, com maus pressentimentos e preocupado com a demora do neto, decide ir atrás dele. Ao ver que Carlos está trancado no quarto de Maria Eduarda, Dom Afonso sofre. Quando Carlos chega ao Ramalhete, troca apenas um olhar com o avô, confirmando a tragédia que assolava a família Maia. O golpe é duro, e Afonso não suporta. Ele desfalece e morre. Quando Carlos percebe, agarra-se ao corpo do avô, em desespero, pedindo desculpas. Enquanto sofre, abraçado ao avô morto, o narrador diz: "O seu desespero era que o avô assim tivesse partido para sempre. Sem que entre eles houvesse um adeus, uma doce palavra trocada. Nada, apenas aquele olhar angustiado quando ele passara para a morte".

- Depois da morte do avô, Carlos revela à Maria Eduarda que os dois são irmãos e informa que ela terá todos os bens a que tem direito. Desesperada, Maria Eduarda cai em prantos. Ela decide visitar o túmulo de Dom Afonso antes de embarcar para Paris com a filha. A pedido de Carlos, João da Ega vai até a residência da mulher para lhe dar algum dinheiro e diz que Carlos irá à estação para se despedir dela. Maria Eduarda se prepara para embarcar e fica à espera de Carlos.

- Inicialmente, o telespectador entende que ele não apareceu na estação. Há uma passagem de tempo de dez anos. Carlos e o inseparável amigo João da Ega visitam o Ramalhete, abandonado. Depois, seguem caminhando pelas ruas de Lisboa e conversam sobre a cidade, o rumo que suas vidas tomaram e o destino de seus companheiros. "Falhamos a vida", Carlos diz a Ega, "Éramos tão brilhantes, tão promissores", prossegue. Ega pergunta sobre Maria Eduarda, e Carlos conta sobre a última vez que a viu, na estação de trem. Há um flashback, e o telespectador fica sabendo, então, que ele esteve lá para se despedir dela. Voltamos ao presente, à seqüência em que Carlos e Ega conversam sobre suas vidas, caminhando pelas ruas de Lisboa, apressados para pegar o próximo ônibus.

- Outros personagens de destaque na trama são Raquel Cohen (Maria Luisa Mendonça), casada com Jacob Cohen (Cécil Thiré), por quem João da Ega também é apaixonado; e o conde (Otávio Augusto) e a condessa de Gouvarinho (Eliane Giardini), apaixonada por Carlos da Maia.

Apêndice 4[113]

Produção:

- Realizou-se uma minuciosa pesquisa para auxiliar o trabalho da produção. Figurinos, arte, cenografia, fotografia, maquiagem, entre outros aspectos, foram explorados com o objetivo de reproduzir com máxima fidelidade a estética e o comportamento da época.

- Alguns meses antes do início das gravações, o elenco e a equipe participaram de palestras feitas por especialistas na obra de Eça de Queiroz, realizadas no Projac. Os palestrantes foram Beatriz Berrini, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, considerada a maior especialista em Eça de Queiroz no Brasil; Campos Matos, consagrado arquiteto português, estudioso e autor de livros sobre a obra do escritor; Nicolau Sevcenko, historiador especializado no século XIX; Isabel Pires de Lima, portuguesa, membro do projeto Eça de Queiroz e conselheira de redação da Revista Queirosiana; e Carlos Reis, português, diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa.

- As cenas de interior foram gravadas no estúdio da Renato Aragão Produções, em Vargem Grande, no Rio de Janeiro. Outros locais da cidade também foram utilizados como locação para a minissérie, como o Teatro Municipal, o Palácio do Catete e o Museu do Açude, todos com caracterização de época.

- Os figurinos foram inteiramente confeccionados na oficina de costura da TV Globo. Alguns adereços e peças foram comprados em Londres, na Espanha e em Portugal, como os lenços de seda e os robes orientais usados por João de Ega. Todas as indumentárias seguiram as descrições detalhadas de Eça de Queiroz na apresentação de seus personagens. O autor dava detalhes de objetos, cores, tecidos, movimentos, sombrinhas e outros adereços. As roupas das atrizes contavam com crinolina (armação), blusa de baixo, calçola, botina, espartilho, vestido, luvas, bolsinha, leque e adereços de cabelo. Para os homens, sobrecasaca, capote, cartola, luvas, bengala, botas, calça, gravata e colete.

---

[113] Elaborado a partir de informações disponíveis em <www.memoriaglobo.com.br>

- A maquiagem também merece destaque. Cabelos volumosos, barbas, bigodes e cavanhaques marcavam a caracterização masculina. Entre as mulheres, várias atrizes tingiram os cabelos, como Ana Paula Arósio, que aparece loira, e usaram lentes de contato. Assim como Ana Paula Arósio, o ator Fábio Assunção também usou lentes de contato castanhas. A equipe de maquiagem contou com o trabalho da maquiadora inglesa Joan Hills, que trabalhou no filme *Um Amor de Swann*, de Volker Schlondorff.

- Para dar mais realismo às cenas ambientadas em Portugal, a minissérie foi gravada durante seis semanas em várias regiões do país, sendo a primeira produção da TV Globo a passar tanto tempo fora do Brasil. Foram a Portugal 26 integrantes de um elenco de mais de 50 atores, além de 95 pessoas da equipe de produção. Cerca de 50 portugueses trabalharam na minissérie, que também contou com a participação de três atores estrangeiros no elenco: os ingleses Philip Croskin (mister Brown) e Ruth Brennan (miss Sarah) e o italiano Fabio Fulco (Tancredo). Foram utilizados 16 carros, que davam suporte às equipes, incluindo três ônibus para o figurino, que também serviram como camarim.

- Em Portugal, a equipe gravou no Vale do Douro, ao norte do país, onde foram feitas as sequencias da colheita de milho e uva mostradas na história. Na estação de trem de Vargelas, foi gravado o embarque de trem de Carlos da Maia para Coimbra, quando o personagem ingressa na faculdade de Medicina. A cena do enterro de Pedro Maia foi realizada na vila de Monção, quase na fronteira com a Espanha. A cidade de Sintra também serviu de cenário para várias gravações.

- A tradicional casa dos Maias, conhecida como o Ramalhete, teve como fachada um antigo casarão abandonado em Lisboa, de 1788, de propriedade particular.

- Para ajudar na composição de seus personagens de época, os atores tiveram a assessoria de Nelly Laporte, que os instruía sobre postura e gestual, e de Glorinha Beuttenmüller, para a dicção. Para viver o poeta Tomás de Alencar, o ator Osmar Prado conta que emagreceu dez quilos, colocou *megahair*, deixou a barba e as unhas crescerem. Tudo para passar a imagem de um verdadeiro poeta romântico: um homem descompromissado com aparência, interessado somente na essência dos seres humanos. A série foi produzida em parceria com a emissora portuguesa *SIC* (*Sociedade Independente de Comunicação*) e estreou simultaneamente em Portugal e no Brasil. *Os Maias* marcou a volta do diretor Luiz Fernando Carvalho à TV

Globo, após três anos afastado da televisão para se dedicar ao filme *Lavoura Arcaica* (2001). Em 2004, a Globo Vídeos lançou *Os Maias* em DVD. O DVD contou com edição de Luiz Fernando Carvalho, que fez alterações no formato da série, cortando as partes da narrativa que se referem aos romances *A Relíquia* e *A Capital*. São 940 minutos distribuídos em quatro discos. Os extras trazem depoimentos de alguns atores do elenco, como Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas e Selton Mello, além de comentários da autora Maria Adelaide Amaral sobre a adaptação do romance para a televisão. Outro destaque do DVD são as notas sobre a obra literária, através de Beatriz Berrine, professora titular de literaturas portuguesa e brasileira da PUC - São Paulo. A versão exclusiva teve a primeira tiragem esgotada no Dia das Mães.

- Fábio Assunção conta que, por causa de um atraso nas gravações em Portugal, ele decidiu fazer uma viagem pela Europa. Em Paris, quando visitava o museu do Louvre, viu uma pintura em que aparecia o personagem criado por Eça de Queiroz, Carlos Eduardo da Maia. Entre muitos homens retratados pela obra, Carlos Eduardo era o mais cabeludo deles e com o olhar mais lúcido, segundo Fábio Assunção. O ator conseguiu uma reprodução da imagem e levou-a a Luiz Fernando Carvalho, propondo que aquela fosse a caracterização do personagem. O diretor concordou e, assim, foi decidido o visual que Carlos Eduardo da Maia teria.

- Eva Wilma conta que se sentiu lisonjeada com o convite de Luiz Fernando Carvalho para integrar o elenco de *Os Maias*. Segundo a atriz, o diretor ofereceu a ela três personagens da história, para que ela própria escolhesse a que mais lhe interessasse. Ele queria contar com sua participação, independente do papel. Eva Wilma escolheu viver a irreverente e apaixonada Maria da Cunha.

- *Os Maias* recebeu os prêmios de melhor cenografia, fotografia e direção de arte do II Festival Latino-Americano de Cine Vídeo de Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Música:

- A trilha sonora de *Os Maias* teve produção de André Sperling. Entre as canções, contou com a gravação especial de uma peça sinfônica inédita, feita pelo maestro John Neschling, que

regeu uma orquestra de 90 integrantes. A música tema de abertura era a forte e marcante *O Pastor*, do grupo português Madredeus. A canção marcava também as sequencias impactantes da história. Além da música de abertura, o conjunto foi responsável por outras três faixas da trilha: *As Ilhas dos Açores, Haja o que Houver* e *Matinal*.

Apêndice 5[114]

As personagens da minissérie

Segundo Antonio Candido (2000), nos dramas encenados, a personagem vive na trama, e ela só existe por causa das personagens. Na maioria das narrativas, as histórias são contadas, compostas e constituídas pelas ações das personagens.

D. Afonso da Maia

A primeira referência a D. Afonso surge, na minissérie, quando Carlos, em visita ao Ramalhete, começa a ouvir gargalhadas do avô e, depois, como um retorno ao passado, abre uma porta e visualiza D. Afonso e Vilaça sorrindo e mencionando a lenda de que as paredes do Ramalhete eram fatais à família Maia. Nesse diálogo entre D. Afonso e Vilaça, nós já conhecemos um pouco do patriarca: é leitor de Voltaire, Guizott e outros filósofos liberais.

O estatuto social a que pertence Afonso da Maia é demarcado quando se põe contrário ao casamento de Pedro com Maria Monforte: a principal justificativa era que ela não pertencia a uma família que estivesse a altura da família Maia. Com isso, percebemos também a vinculação da família Maia à sociedade portuguesa. Afonso se figura como uma personagem de quem não se lhe conhecem defeitos. É descrito como um homem de caráter, culto e requintado nos gostos. É considerado, por Maria Monforte, a causa da infelicidade de seu casamento. Após a morte de Pedro, dedica a sua vida ao neto Carlos.

Afonso da Maia é a personagem que gerará os conflitos: seu liberalismo revolucionário e sua oposição ao relacionamento entre Pedro e Maria Monforte provocam as impressões do caráter de Maria Monforte. O patriarca é apresentado como sendo “politicamente liberal” e “eticamente intransigente”, numa descrição que nos é dada por D. Maria da Cunha. O espectador também será informado, indiretamente, por meio do Padre Vasques e de D. Ana da Silveira, que está ligado à Maçonaria.

---

[114] Elaborado a partir das informações disponíveis em <www.memoriaglobo.com.br>

O avô de Carlos traz consigo características ligadas ao liberalismo e também de jovem temerário e aventureiro (aura essa acentuada pelo apreço que os amigos de Carlos e convivas dos Paços de Celas e do Ramalhete por ele nutriam). Essas características são enumeradas por D. Maria da Cunha, em momentos em que relembra o passado de ambos e o posicionamento de D. Afonso diante das circunstâncias pretéritas e presentes. Isso está claro na cena em que esta visita o Ramalhete e diz a D. Afonso do amor de Pedro por uma moça que "parece amar" o rapaz.

Quando, entretanto, Domingos descreve D. Afonso a Maria Eduarda como um homem muito amável com os criados, faz surgir uma imagem do patriarca semelhante a que encontramos quando observa o crescimento de Carlos em Santa Olávia.

A educação escolhida pelo avô para Carlos reflete a ânsia pela construção do homem saudável e conhecedor da ciência, empirista e prático, além de conhecedor do livre arbítrio. A educação religiosa é rechaçada pelo patriarca que a culpa pelo suicídio de Pedro.

> Carlos fora 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 (BERNARDES, 2008, p. 124).

Afonso da Maia vai ser caracterizado também por sua ligação com a água. Logo nas primeiras páginas, o leitor é informado da prática diária da personagem de todas as manhãs fazer a sua oração: um "grande mergulho na água fria" ao romper do sol, "de verão ou de inverno", antes de sair para a quinta. Entendemos que não é apenas uma questão de higiene, mas a prática está ligada ao imaginário da personagem. Na literatura portuguesa e no imaginário português, a água está relacionada com a aventura marítima dos portugueses, aos descobrimentos.

Ao habitar pela primeira vez a restaurada casa do Ramalhete, Afonso da Maia sentiu uma sensação de desconsolo, uma vez que a alteração da paisagem urbana, com a construção de novos edifícios, o impedia de ver o mar, visível a partir do terraço anos antes. Agora, o horizonte estava coberto pelas casas edificadas ao redor, deixando à mostra somente "uma estreita tira de água [...] que se avistava entre dois prédios de cinco andares".

Afonso da Maia é, então, apresentado ao espectador como um homem muito correto, tradicional e ao mesmo tempo amável e gentil. O fato de ser intransigente em relação ao relacionamento de Pedro e Maria Monforte e da desconfiança do relacionamento de Carlos e Maria Eduarda parecem destoar das características que vão sendo construídas da personagem. Por outro lado, sua face tradicionalista se revela pela apreciação das touradas.

No entanto, a fidelidade de D. Afonso aos seus ideais será reforçada capítulo após capítulo: seja em diálogos com D. Maria da Cunha, seja com os amigos no bilhar ou no jogo de cartas, seja em suas atitudes diante das ações do filho e do neto.

Aliás, é D. Maria da Cunha a responsável por trazer ao espectador informações sobre o passado de D. Afonso. Ela surge como a amiga, a confidente e a mulher que ele rejeitou, para fugir dos "desatinos da paixão". Ela procura tornar o amigo indulgente e tolerante.

Carlos Eduardo

A personagem Carlos Eduardo está presente nas primeiras cenas da minissérie **Os Maias**. É ele quem irá ao Ramalhete, dez anos após o desenrolar de algo muito importante, para retomar uma história sua e, consequentemente, da família Maia. Cabe a Carlos destrancar o cadeado de uma história esquecida por dez anos em Lisboa, irá levantar os panos e mostrará a mobília empoeirada do casarão. Enfim, Carlos e Ega, ao adentrarem o Ramalhete, trarão os elementos para a história seja contada, para que as fotos sejam reveladas, para que venha à tona a saga da família Maia.

Relevância, caracterização, educação e representatividade serão pontos importantes para análise das personagens de **Os Maias**. De acordo com Alberto Machado da Rosa (s/d), Afonso da Maia figura-se como representante das lutas liberais; Pedro da Maia corresponde ao ambiente cultural do Romantismo e Carlos Eduardo identifica-se com o Portugal da Regeneração que, apesar de estabilizado, apresenta decadência econômica. A Carlos é dada uma projeção para o futuro.

A maior parte da narrativa terá Carlos como central, sendo conduzido pelos planos do avô, D. Afonso. O que se nota nos primeiros capítulos é que o relato dos antecedentes

familiares, em que fazem surgir Pedro da Maia, Maria Monforte, D. Maria da Gama e D. Maria da Cunha, além de algumas informações sobre a juventude de D. Afonso, existe em função da necessidade de explicar a existência de Carlos, sua instalação no Ramalhete, no outono de 1875 e início dos dois intensos anos do jovem médico em Lisboa.

A partir do capítulo 8, quando Pedro retorna ao Ramalhete trazendo consigo uma carta de Maria Monforte e o filho recém-nascido no colo, a narrativa passa a girar em torno de Carlos Eduardo. A partir deste capítulo 8, a narrativa já será ocupada pelo relato da educação de Carlos (em Santa Olávia e em Coimbra) para, seguidamente, o narrador se dedicar à narração da vida social do protagonista em Lisboa. Nos capítulos subsequentes, a caracterização de Carlos será dada paulatinamente seja a partir do avô, seja a partir da educação que o avô escolhe para ele, seja por seus amigos, em Lisboa. Será em Lisboa que a figura do aristocrata Carlos da Maia despertará o interesse da sociedade por suas características físicas e morais.

O envolvimento de Carlos Eduardo na sociedade, seu interesse pela Medicina, seu interesse pela vida social lisboeta vai sendo traduzido pelas personagens que o cercam, pelos comentários surgidos entre as mulheres e homens da aristocracia. Também em seus comentários acerca da sociedade, dos assuntos pitorescos e das mulheres. O último capítulo também será dedicado a Carlos, quando regressa a Lisboa, após dez anos de ausência. Tais elementos corroboram para a centralidade de Carlos.

No romance naturalista, o narrador oferece à caracterização das personagens ares de inspiração determinista e evolucionista da existência. Estarão em causa os fatores educacionais, elementos relativos à hereditariedade e a relação com o meio (REIS, 1982, p. 35). A minissérie também construirá a figura de Carlos primando por sua aparência, elegância e boa educação.

Com Carlos da Maia, o narrador não se debruçará em pintar um retrato psicológico, social ou moral da personagem, tampouco se dedicará a detalhar aspectos da educação do protagonista (como faz com a de Pedro). O narrador procurará descrever seus aspectos físicos. No decorrer da narrativa, algumas características de Carlos Eduardo vão sendo inseridos em suas ações, sempre que a narrativa vai permitindo sua atuação. É como são inseridos na narrativa: a escolha de Carlos pela Medicina; o gosto por ambientes elegantes e sofisticados

vai aparecer quando o protagonista se dedica a decorar o Ramalhete trazendo, de Londres, um arquiteto-decorador para exercer "o seu gosto, um interior confortável, de luxo inteligente e sóbrio". O diletantismo será marcado pelo gosto de armas, cavalos, literatura; e, por fim, no contato social há a definição da personagem.

Pedro da Maia

Ao se debruçar sobre o desenho da personagem Pedro da Maia, o narrador da minissérie recorrerá a características psicofisiológicas, ao meio social em que está inserido e, principalmente, à sua educação: Pedro teria herdado pouco da raça, da força dos Maias, mas que tivera paixão pela mãe.

Em relação a Pedro, ao contrário do que é feito com Maria Eduarda, os elementos que justificarão o comportamento de Pedro da Maia são expostos antes que eles se realizem. Além disso, o narrador ainda reforçará as características de Pedro comparando-o com os Runas e não com os Maias. A semelhança com o avô e com a mãe irão marcar as características de Pedro da Maia.

Outro elemento importante na caracterização desta personagem será o meio. Pedro vagueia pelos cemitérios, botequins e bordéis de Lisboa, como influenciado pelo "romantismo torpe". Além disso, sua educação: a histérica devoção, a dificuldade de encarar suas dores e a incapacidade de resolver as contrariedades com as quais vai se defrontando são reflexos da típica educação portuguesa conservadora oitocentista, ministrada por Padre Vasques.

A educação ministrada a Pedro por Padre Vasques, contrariando Afonso, é reforçada, mais tarde, por outra personagem (Eusebiosinho) em comparação à educação recebida por Carlos.

Maria Monforte

Mulher misteriosa que surge sem que todos saibam como, Maria Monforte é descrita como é uma mulher muito bonita que se impõe pelo seu porte altivo e suas joias. É filha de

um homem que enriquecera a custa do comércio de escravos. Por isso, era conhecida em Lisboa pela “negreira”. Mas a construção dessa personagem é conduzida, principalmente, a partir das impressões das outras personagens, especialmente de Tomás Alencar: havia dois anos, justamente quando Pedro perdera a mãe, rompera subitamente pelas ruas e pela sociedade de Lisboa com a bela filha. Tinham alugado a Arroios o palacete dos Vargas; e a rapariga principiou a aparecer em São Carlos, fazendo uma impressão de causar aneurismas.

Ainda Alencar informou que, quando ela atravessava o salão, elegantemente vestida, sempre decotada como em noites de gala, e, apesar de solteira, resplandecente de joias. O pai sempre seguia atrás, trazendo nas mãos o óculo, o libreto, um saco de bombons, o leque e o seu próprio guarda-chuva. Mas era no camarote, quando a luz caía sobre o seu colo ebúrneo e as suas tranças de ouro, que ela oferecia verdadeiramente a encarnação de um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano...

Ao ser vista por Pedro, Maria Monforte desperta o interesse do rapaz. No entanto, a fama da moça chegará a toda a sociedade lisboeta e a Afonso da Maia. Ao ser apelidada de “a negreira”, Maria Monforte é envolvida no espaço de origem: brasileira, filha de um traficante de escravos que, segundo pesquisa sobre sua vida, matou um homem nos Açores. Esses são os elementos espaciais de composição da personagem. A forma como ela circula pelos salões da aristocracia portuguesa e exibe suas joias leva a mais uma identificação: ela é imponente, audaciosa, fisicamente é descrita como extremamente bela e sensual, tinha os cabelos loiros, a testa curta e clássica e o colo ebúrneo; psicologicamente era vítima da literatura romântica e daqui deriva o seu caráter excêntrico e excessivo. A construção da personagem também é feita a partir de suas ações e sabe-se mais de seu pai do que dela própria.

É interessante dizer que, sobre Maria Monforte, nada mais é dito ao leitor sobre sua origem. O mistério de sua vida não nos é revelado, nem mesmo após seu casamento com Pedro. O que saberemos advém de suas ações posteriores. O narrador não apresentará justificativas para suas ações, sua vida é detalhada a partir de seu casamento: Maria começa a ter algumas atitudes na sociedade que contrariam o marido: fuma e bebe muito, está sempre rodeada de homens e sorri muito alto. Essas atitudes entristecem o marido, mas a capacidade de manipulação de Maria sobre Pedro sempre o consolam.

Nas festas oferecidas pelo casal, muitos amigos começam a aproximar-se deles. Dentre esses amigos, há um que nutrirá por Maria Monforte uma paixão inocente. O poeta romântico Tomás Alencar, durante todo o romance, mostrar-se-á como a presença mais duradoura. Ele acompanhará as três gerações da família Maia (REIS, 1999, p. 23). Mesmo sendo uma personagem secundária nesta narrativa, Alencar assiste ao destino trágico dos Maias. Quando, acidentalmente, o príncipe napolitano Tancredo é ferido por Pedro, este chega a desabafar.

Sem pensar que o tiro disparado pudesse ser fatal, Pedro parece desejar um destino diferente do que virá após: o napolitano ferido, em sua casa, despertará paixão em Maria Monforte. Anos mais tarde, Alencar vive a crise do poeta romântico. Carlos o verá pela primeira vez no Hotel Central e isso desencadeará a evocação do passado de ambos. É neste mesmo Hotel que Carlos Eduardo verá também pela primeira vez uma mulher com "ar de Juno que remonta ao Olimpo". Alencar então conecta Carlos ao seu passado.

Os empregados da Família Maia

A ama de Carlos Eduardo e depois empregada do Ramalhete, **Gertrudes**, interpretada por Renata Soffredini, tem uma função muito especial na minissérie porque ela é a que acompanhará Carlos Eduardo em momentos importantes de sua vida: desde a fuga de Maria Monforte, Gertrudes conduz o menino nos braços até o Ramalhete. Depois vai com ele para Santa Olávia e o acompanha até sua ida à Universidade. E espera por ele em sua volta a Lisboa, após se formar doutor. Até Carlos Eduardo, quando se torna adulto, de forma carinhosa, reconhece que ela é importante para ele, que foi sua mãe. E é Gertrudes que reconhece Maria Monforte quando ela volta ao Ramalhete para revelar a verdade sobre Maria Eduarda.

Já os mordomos **Batista** (Hélio Ary) e **Domingos** (Marcos França), o chefe francês **Monsieur Théodore** (Gilles Gwizdek) e o inglês **Mr. Brown** (Phillip Croskin), professor de Carlos Eduardo quando ele era criança, possuem importância para a composição dos núcleos narrativos.

Manuel

O pai de Maria Monforte é sempre caracterizado como o mercador de escravos que ficou rico os transportando para o Brasil. Surge, na minissérie, no primeiro capítulo, sempre acompanhando a filha. Primeiro na tourada, depois no Teatro São Carlos. Nunca dá o braço à filha, mas como um ar de "vassalagem" segue a filha pelos lugares públicos.

Por D. Maria da Gama, sabemos que fugira dos Açores porque lá matou um homem e que traz a legenda de sangue. No segundo capítulo, quando os três (Pedro, Maria Monforte e Manuel) visitam Sintra, o pai pergunta a Pedro quais as intenções dele para com Maria porque por ela o pai é capaz de matar ou de morrer.

Nas reuniões promovidas pelo casal Maria Monforte e Pedro, Manuel sempre se retirava das rodas de conversa, como se não conseguisse se envolver naquele ambiente. Manuel não aprova o envolvimento de Maria Monforte com Tancredo, mas acompanha-os depois da fuga e trata o amante como tratava o marido. É uma personagem submissa aos desejos da filha. Submissão ao ponto de os levar a falência, quando a Monforte gasta toda a riqueza do pai em festas, toaletes e no jogo de Tancredo.

Tancredo (Fabio Fulco), o príncipe italiano que se torna seu amante.

Tancredo surge na narrativa no dia da caçada em que Pedro fere o príncipe italiano Tancredo e, para se desculpar, leva-o para se recuperar em sua casa. Tancredo aceita e passa a conviver com a família. O príncipe é encantador aos olhos das criadas da casa de Pedro e também aos olhos dos homens da casa: Manuel, Pedro, o amigo Alencar, todos passam a rodeá-lo durante sua recuperação, deixando Maria Monforte, como o filho recém-nascido, de certa forma abandonada em seu quarto de repouso.

No entanto, o incômodo inicial sentido por Maria Monforte é substituído pelo encanto de Tancredo, que lhe escreve poemas, faz desenhos para ela, toca músicas ao violão. Do convívio, nasce uma paixão incontrolável entre ele e Maria Monforte. A situação se agrava quando Maria Monforte resolve fugir com ele, levando a pequena Maria Eduarda e deixando Carlos Eduardo para ser criado pelo pai.

No decorrer da minissérie, somos informados por Alencar que o príncipe envolveu-se em um duelo, motivado por Maria Monforte, e morrera.

Maria Eduarda

Em oposição a D. Afonso, podemos mencionar Maria Eduarda. A personagem é representada na minissérie por Ana Paula Arósio que, para atuar como Maria Eduarda, passou por um processo de clareamento dos cabelos e usou lentes escuras para ter as características descritas no romance: loura e tem os olhos negros dos Maias. Na narrativa situa-se em situação oposta a D. Afonso porque ela e o avô, sem jamais se encontrarem, "cruzam-se através de Carlos e, numa disputa lenta e magoada, tentam, ele voluntariamente, ela tragicamente, a sua posse" (BERNARDES, 2008, p. 124).

A personagem surge para Carlos no capítulo 13 da minissérie, no início da quarta semana de exibição. Ela surge como uma aparição para Carlos Eduardo que está no Hotel Central com os amigos. Carlos, que até então procura a mulher de seus sonhos, quando a visualiza em passos de deusa soberana e "maravilhosamente perfeita", tem as primeiras informações sobre aquela mulher por intermedio de Damaso Salcede, que lhe explica se tratar dos Castro Gomes, o casal de brasileiros com quem viera conversar, e comenta que são extremamente ricos. Craft, Ega e Carlos comentam sobre eles. Craft também se mostra encantado com Maria Eduarda.

No entanto, durante a semana antecedente à chegada de Maria Eduarda em Lisboa e aos nossos olhos, em diversos momentos, há uma referência constante ao passado dos pais de Carlos Eduardo. Esta recorrência inicia-se pelo surgimento de personagens do "passado": Tomás de Alencar é o primeiro que surge e se identifica a Carlos como amigo de seus pais. A partir daí, D. Afonso é requisitado a falar sobre o assunto com o neto, com D. Maria da Cunha, até com Gertrudes. O avô sempre fala pouco sobre o assunto com o neto.

A origem desta personagem surge somente depois que Castro Gomes volta do Brasil e revela ao Carlos da Maia a procedência de Maria Eduarda. E é a própria personagem que revelará a Carlos o seu passado, após uma pequena ruptura entre eles. Ela descreve sua vida

ao lado da mãe após sair do convento. É o momento em que conhecemos a origem da personagem, embora ela não saiba sua verdadeira origem.

> A casa da mamã, no Parque Monceaux, era na realidade uma casa de jogo – mas recoberta de um luxo sério e fino. Os escudeiros tinham meias de seda; os convidados, com grandes nomes no Nobiliário de França, conversavam de corridas, das Tulheiras, dos discursos no Senado; e as mesas de jogo armavam-se depois como uma distração mais picante. Ela recolhia sempre ao seu quarto às dez horas; Madame de Chavigny, que ficara como sua dama de companhia, ia com ela cedo ao Bois num coupé escuro de douairière. Pouco ao pouco, porém, este grande verniz começou a estalar. A pobre mamã caíra sob o jugo de um Mr. De Trevernnes, homem perigoso pela sua sedução pessoal e por uma desoladora falta de honra e senso. A casa descaiu rapidamente numa boêmia mal dourada e ruidosa. Quando ela madrugava, com os seus hábitos saudáveis do convento, encontrava paletós de homens por cima dos sofás; no mármore das consolas restavam pontas de charuto, entre nódoas de Champagne; e nalgum quarto mais retirado ainda tinia o dinheiro de um bacará tralhado à claridade do sol. Depois, uma noite, estando deitada, sentira de repente gritos, uma debandada brusca na escada; veio encontrar a mamã estirada no tapete, desmaiada; ela dissera-lhe apenas mais tarde, alagada em lágrimas, 'que tinha havido uma desgraça'... (QUEIRÓS, 2001, p, 402)

Na caracterização desta personagem, o narrador opta por fazê-lo depois que a personagem já é conhecida do leitor e que já conhecemos suas ações. Nesse caso, a "justificativa" para a vida de Maria Eduarda é apresentada já quando o espectador, assim como Carlos Eduardo, quer saber o motivo pelo qual levou a personagem a ir para Portugal como companhia de Castro Gomes, já que este não é o seu marido. É neste momento em que ela também justifica o seu verdadeiro nome (Mac-Gren):

> Mudaram [ela e a mãe] então para um terceiro andar da Chaussée-d'Antin. Aí começou a aparecer uma gente desconhecida e suspeita. Eram valáquios de grandes bigodes; peruanos com diamantes falsos, e condes romanos que escondiam para dentro das mangas os punhos enxovalhados... Por vezes, entre esta malta, vinha algum gentleman – que não tirava o paletó, como num café-concerto. Um desses foi um irlandês, muito moço, Mac-Gren... Madame de Chavigny deixara-as desde que faltara o coupé severo, acolchoado de cetim; e ela, só com a mãe, insensivelmente, fatalmente, fora-se misturando a essa vida tresnoitada de grogues e de bacará. (QUEIRÓS, 2001, p, 403)

A influência “perniciosa” da mãe dos ambientes em que vivia, a impossibilidade de Maria Eduarda resistir aos fatores materiais que a cercam e, ainda, a pouca idade em que ela se encontrava se configuram como elementos formadores de sua personalidade. No entanto, essa autocaracterização de Maria Eduarda explica o comportamento da personagem, depois de ele se ter consumado, ao contrário do que usualmente encontramos no romance naturalista: antes da concretização do comportamento (REIS, 1982, p. 38).

Há outro fato interessante no que se refere ao estudo desta personagem: sua caracterização não é feita pelo narrador, mas por ela mesma. O narrador, no caso, terá voz indireta no relato da educação e dos modos de vida da personagem. Só que a narração da origem da personagem por ela mesma são informações das quais ela acredita serem verdadeiras, já que não conhece seu próprio passado, já que até seu nome é uma incógnita, só resolvida no final da trama.

Joaquim Castro Gomes (Paulo Betti)

Castro Gomes, um comerciante brasileiro, surge na minissérie como marido de Maria Eduarda. As primeiras cenas em que aparece estão no final do capítulo 12. Poucas informações são dadas sobre o casal que chega a Portugal, elas chegam por Dâmaso Salcede, que viajara junto com eles. É por Dâmaso que sabemos que é um comerciante brasileiro, que o casal está vindo de Paris, que têm uma filha, e duas criadas (uma inglesa e uma francesa), além de mais de vinte malas.

Sempre com ar imponente, com tratamento ríspido para com a esposa e a suposta filha, Castro Gomes é assim caracterizado. Nas primeiras cenas o espectador é levado a ter antipatias pela personagem, quando ele afirma que gosta quando os homens olham para Maria Eduarda e a desejam, mas que ele a tem. Além disso, a forma como lida com a menina reforça esse sentimento no espectador.

Rosa (Isabelle Drummond)

A filha de Maria Eduarda é uma pequena menina que está sempre às voltas com a sua boneca Kiki. Está sob os cuidados de Miss Sarah. A menina logo se apaixona pelo jeito carinhoso com o qual o “Doctor Maia” cuida de sua saúde.

Miss Sarah (Ruth Brenan)

É a inglesa professora de Rosa, que odeia Lisboa e acha defeitos em tudo que se refere a Portugal. Tem um discurso moralista, mas não se comporta conforme seu discurso. Quando Maria Eduarda muda-se para os Olivais, tem encontros noturnos com o mulato. Segue com a patroa para Paris, quando a verdade sobre o parentesco entre os amantes é revelada.

Melanie (Marina Ballarin)

A criada francesa Melanie torna-se confidente de Maria Eduarda. Melanie trará as informações sobre o paradeiro de Maria Eduarda e Castro Gomes para que Carlos os siga até Sintra. A criada leva para a loja de penhores as joias da patroa para que o dinheiro seja usado nas contas da casa, quando Castro Gomes vai pra o Brasil, e Maria Eduarda decide viver com Carlos. Enfim, Melanie sofre com a patroa em todos os momentos de angústia, já que é sua confidente. Segue com ela para Paris, quando toda a verdade é descoberta.

João da Ega (Selton Mello)

Considerada a projeção literária de Eça de Queirós, João da Ega usava "um vidro entalado no olho", tinha "nariz adunco, pescoço esganiçado, punhos tísicos, pernas de cegonha" e era amigo íntimo de Carlos. É uma personagem contraditória: romântico e sentimental e progressista e crítico, sarcástico do Portugal Constitucional. A mãe era uma rica viúva e beata que vivia em Celorico de Bastos, com a filha. Boêmio, excêntrico, exagerado, caricatural, anarquista, sofre também de diletantismo.

Em Lisboa teve a sua grande paixão – Raquel Cohen. Encarna a figura defensora dos valores da escola realista por oposição à romântica, mas, na prática, revela-se um eterno romântico. Nos últimos capítulos do romance, João da Ega ocupa um papel de grande relevo no desenrolar da intriga. É a ele que Monsieur Guimarães entrega o cofre contendo o passado de Maria Eduarda. É com ele que Carlos revela a verdade a Afonso. É ele que ajudará Carlos a organizar a viagem de Maria Eduarda e a acompanha quando ela parte definitivamente para Paris.

Teodorico Raposo (Matheus Nachtergaele)

Mais conhecido como o Raposão das Espanholas, Teodorico é sobrinho da Dona do Patrocínio, uma senhora rica, beata, que tem horror ao pecado sexual. O sobrinho aspira merecer sua herança, mas recebe apenas os óculos da tia como herança. Depois de lido o testamento, tem uma espécie de visão de Jesus e resolve seguir a vida religiosa.

Tomás de Alencar (Osmar Prado)

O poeta Alencar é amigo de Pedro da Maia e é quem irá, inicialmente, trazer as informações mais completas sobre Maira Monforte. Torna-se amigo do casal, depois que Pedro e Maria se casam, possui um amor platônico por Maria Monforte e, depois de 25 anos, será amigo de Carlos Eduardo também. Empreende lutas poéticas com João da Ega, como quem tem divergências literárias. Alencar é a personagem que transitará entre as gerações da família Maia. Trará informações que ligarão as gerações e trará as informações para Carlos sobre seu passado, inclusive o fato de ele ter sido batizado como seu nome – Carlos Eduardo.

Taveira (Leonardo Medeiros)

É funcionário do Tribunal de Contas, funcionário público e representa a mediocridade nas relações com as outras personagens.

Craft (Dan Filip Stulbach)

Considerado "o que há de melhor em Portugal", Craft é uma personagem requintada, de gosto à inglesa, que compartilha os mesmos gostos de Carlos. É apresentado a este por João da Ega e logo começa a frequentar o Ramalhete e a ser amigo também de D. Afonso. É de Craft que Carlos aluga a Quinta dos Olivais com todas as relíquias antigas para que Maria Eduarda viva lá. Craft representa a formação e mentalidade britânicas.

Cruges (Ilya São Paulo)

O músico que abandona o curso universitário para dedicar-se à música. Está em busca da composição de uma grande peça.

Lola (Gisele Itié) e **Consuelo** (Mônica Martelli)

As prostitutas espanholas que estão sempre envolvidas com o núcleo dos estudantes amigos de Carlos Eduardo.

As personagens secundárias no romance **Os Maias** correspondem à categoria de personagens com quase nenhuma densidade psicológica, não apresentam atitudes inovadoras, nem inesperadas, além de possuírem algum tipo de trejeito. Essas personagens são classificadas por E.M.Forster de planas. Neste rol (de personagens que carregam algum pormenor físico), estão Dâmaso Salcede (com sua gordura e o seu "chique a valer") e Alencar (com a frequente agitação de sua cabeleira).

Entendemos que as personagens são caracterizadas ou são construídas a partir da relação estabelecida com o meio em que ela está inserida. No caso de **Os Maias**, o envolvimento no contexto social da segunda metade do século XIX será importante para o percurso de algumas das principais personagens. Além disso, este mesmo envolvimento determinará as amizades e as possibilidades no meio em que estão envolvidas. É deste modo que falaremos sobre o espaço neste romance para que se possa entendê-lo com mais propriedade.

ANEXO

Anexo 1

Quadro geral das referências musicais "Os Maias" e "A Capital"

Romance	Pág.	Incipit / Referência musical	Gênero	Ação/Local/ Personagem	Situações
Os Maias	25	(…) ia ouvir a Corelli a S.Carlos	Ópera	Papá Monforte	Espetáculos
Os Maias	26	(…) entrando em S.Carlos ao fim do primeiro acto do «Barbeiro»	Ópera	Alencar ao ver Pedro e Maria	Espetáculos
Os Maias	33	De noite acordava com a «Marselhesa»	Hino	Em França. Maria	Em Casa
Os Maias	95	(…) grande ruído de tambor e pratos, o «Hino Académico»	Hino	Em honra de Carlos	Outros locais
Os Maias	103	(…) o teclado branco ria e esperava, tendo abertas por cima as Canções de Gounod	Canções	Tocadas por Carlos	Em Casa
Os Maias	106	*Barcarola - Dites, la jeune belle*	Canção	Cantada por Ega; Canção de Gounod	Em Casa
Os Maias	119	Cançonetas brejeiras - o Amant d'Amanda	Canção	Cantado por Steinbroken	Em Casa
Os Maias	120	O piano ressoou, em dois acordes cheios	Outros	Tocado por Cruges	Em Casa
Os Maias	121	(…) cantava às vezes aquela Primavera	Canção	Cantada por Madame Rughel	Em Casa
Os Maias	124	(…) atacou com um pedal solene, o «Hino da Carta»	Hino	Tocado por Cruges	Em Casa

Os Maias	129	(…) todo o tempo que não passava no camarote dos Cohens, vinha (…)[para a] frisa de Carlos	Ópera	Ega em S.Carlos	Espetáculos
Os Maias	136	Vestiu-se, foi a S.Carlos (…) Dava-se a «Lucia.»	Ópera	Ida à ópera de Carlos	Espetáculos
Os Maias	143	Que belo escudeiro huguenote fazia o Pandolli	Ópera	Comentário de Carlos	Referência
Os Maias	144	É o Coro dos Punhais(…) Há filosofia nesta música	Ópera	Comentário do conde	Referência
Os Maias	150	*Je suis Mephisto, Je suis Mephisto*	Ópera	Cantado por Ega	Espetáculos
Os Maias	199	Não.[Vou vestido] De Nelusko na «Africana.»	Ópera	Comentário de Dâmaso	Referência
Os Maias	208	O piano está simplesmente ali para dar ideias alegres	M salão	Comentário de Carlos	Referência
Os Maias	216	(…) a cantarolar também baixo bocados trites da Balada	Canção	Cantado por Carlos	Espetáculos
Os Maias	218	(…) a declarar que Chopin nunca fizera obra igual à Meditação de Outono do Cruges	M salão	Opinião dos frequentadores do Ramalhete	Referência
Os Maias	221	O ideal seria ir à Alemanha (…) pátria sagrada dos seus deuses, de Beethoven, de Mozart, de Wagner (…) [Itália ?] - Tudo contradanças!	M salão/ Outros	Comentário de Carlos	Referência
Os Maias	236	(…) para compor, para entender um Mozart, um Chopin é necessário ter (…)escutado esta melodia da ramagem	M salão/ Outros	Comentário de Alencar	Referência
Os Maias	268	(…) apareço (…)de Nelusko, a cantar: "Alerta, marinari"	Ópera	Cantado por Dâmaso	Em casa
Os Maias	296	Depois sentou-se ao piano(…) perquntou a Carlos se conhecia aquela melodia - The Pale Star	Canção	Cantado pela Condessa	Em casa
Os Maias	313	(…) um realejo tocando a «Traviata»	Ópera	Música de rua	Outros locais

Os Maias	402	Então o resto da noite passou-se no salão, em redor do piano	M salão	Ambiente de casa	M Incidental
Os Maias	497	Em Londres tinha procurado dar lições de piano	M salão	Melanie; em Londres	Referência
Os Maias	507	(…) nessa idade[cantava já ao piano] as valsas da «Belle Hélène»	Ópera	Infância de Heloisa	Referência
Os Maias	523	(…) Maria tocava um nocturno de Chopin	M salão	Tocado por Maria	Em casa
Os Maias	570	(…) cantarolando a «Traviata»	Ópera	Taveira em S.Carlos	Espetáculos
Os Maias	583	(…) a canção de Ofélia, de que Maria já murmurava	Ópera	Cantado e tocado por Maria	Em casa
Os Maias	584	Uma valsa de Strauss não tem ideias, é à noite, com mulheres na sala, é deliciosa…	Valsas Strauss	Comentário de Ega	Referência
Os Maias	596	É de Beethoven(…)a «Sonata Patética». E a marquesa de Soutal (…) disse que era a «Sonata Pateta»	M salão	Tocado por Cruges	Espetáculos
Os Maias	650	Para que fora ele dar Beethoven a uma gente educada pela chulice de Offenbach	M salão/ opereta	Comentário de Cruges	Referência
Os Maias	651	Uma música também muito distinguée, antigamente eram os Sinos do Mosteiro	M salão	Comentário de D.Diogo acerca do «Vira-Vira»	Referência
Os Maias	695	(…) soube pelos jornais o triunfo, a linda ópera cómica, a «Flor de Sevilha»	Ópera	Comentário de Carlos	Referência
A Capital	10	(…) ia em primeira classe ouvir Meyerbeer	Ópera	Taveira no comboio	Outros locais
A Capital	20	(…) Mozart e o absoluto	M salão	Comparações de intelectuais em Coimbra	Referências

A Capital	24	(…) pensara então em estudar música e nenhum génio humano lhe parecia superior a Mozart ou Beethoven, que nunca ouviu	M salão	Taveira	Referências
A Capital	58	(…) cantando a «Marselhesa»	Hino	Acerca da organização da Europa desejada por Victor	Em casa
A Capital	59	(…)tinha vivido em Lisboa,(…)com cavalos, com cadeira em S.Carlos	Ópera	Acerca de Rabecaz	Referências
A Capital	87	(…) entou a «Marselhesa»	Hino	Cantado por Artur; acompanhado por Rabecaz	Em casa
A Capital	95	(…) o mestre da filarmónica(…)ensaiava-se no clarinete	Bandas	Ambiente do botequim	M Incidental
A Capital	106	Que tal S.Carlos este ano? [Artur] - Este ano, muito bom	Ópera	Opinião de Artur	Referência
A Capital	116	(…) uma mulher cantava num tom de malagueña - "A la puerta de mi casa"	Canção	Ambiente do corredor do hotel	M Incidental
A Capital	117	(…) uma voz cantava aos berros: "Aceita o sabre, o sabre do meu pai"	Ópera	Cantado por uma voz num quarto próximo	M Incidental
A Capital	140	Quem é o Sarrotini ? -É o segundo baixo de S.Carlos	Ópera	Pergunta de Artur; resposta de Melchior	Referência
A Capital	141	Artur reconheceu ser o dueto de «Romeu e Julieta»: Ce n'est pas l'alouettes	Ópera	Tocado e cantado por um moço pálido	Em casa
A Capital	143	Artur ficou deslumbrado com S.Carlos (…) cantava-se a «Africana»	Ópera	Descrição pormenorizada de S.Carlos	Espectáculos
A Capital	146	"Alerta marinari" [Nelusko]	Ópera	Descrição da «Africana»	Espectáculos
A Capital	155	(…) inspirados pela música «d'Africana»	Ópera	Opinião negativa de Meirinho acerca	Referência

				dos temas dos descobrimentos	
A Capital	156	(…) assinatura em S.Carlos	Ópera	Acerca de Vitorino	Referência
A Capital	157	(…) À noite ia a S.Carlos	Ópera	Ida à ópera de Vitorino	Espectáculos
A Capital	161	(…) cantando melacolicamente "Si tu n'avais …"	Canção	Cantado por Meirinho	Em casa
A Capital	215	(…) tocava ao piano o «Danúbio Azul»	Valsas Strauss	Tocado por um sujeito magrinho	Em casa
A Capital	232	Do quarto próximo vieram sons de piano e 2 vozes(…) começaram a cantar o dueto do 3ºacto do «Fausto»	Ópera	Cantado num quarto próximo	M Incidental
A Capital	234	(…) a soprano cantava a ária do «Rigoletto»: "Caro nome..."	Ópera	Cantado no quarto ao lado de Artur	M Incidental
A Capital	261	À noite ia a S.Carlos	Ópera	Ida à ópera de Artur	Espectáculos
A Capital	278	(…) entoando o fado: "Eu foi um dia ao Dafundo"	Fado	Cantado por Melchior	Em casa
A Capital	285	(…) as agudezas de rabeca com acompanhamentos de harpa tocando o cançã da «Bela Helena»	Ópera	Tocado na cervejaria próxima	M Incidental
A Capital	304	E foi harpejar a guitarra com furor	Fado	Tocado por Melchior	Em casa
A Capital	312	(…) o espanhol cantou(…) a ária de Robinson: "Pero el xerez…"	Canção	Cantado por D.Manuel Rojas y Cuevas	Em casa
A Capital	354	Ao chegarem ao salão de baile (…) começava a canção electrizante de «Orphée aux Enfers»	Ópera	Ambiente do salão de baile; descrição	Outros locais

Elaborado por Viktor v/d Bent e A. M. v/d Bent , disponível em: <http://mabent.no.sapo.pt/queiroz.htm>, acesso em 15 de maio de 2012. O quadro elaborado pelos autores refere-se a toda obra de Eça de Queirós e pode ser conferido no sítio citado.