



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Bianca do Rocio Vogler

MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR
PERSONAGENS DA VIDA ROMÂNTICA

**Tese no âmbito do programa de doutoramento em Literaturas de
Língua Portuguesa, orientada pelo Professor Doutor Carlos
António Alves dos Reis e apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade de Coimbra.**

Março de 2021

FACULDADE DE LETRAS

MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR PERSONAGENS DA VIDA ROMÂNTICA

Ficha Técnica

Tipo de trabalho	Tese de Doutoramento
Título	Maria Monforte e Tomás de Alencar
Subtítulo	Personagens da Vida Romântica
Autora	Bianca do Rocio Vogler
Orientador	Professor Doutor Carlos António Alves dos Reis
Identificação do Curso	3º Ciclo em Literaturas de Língua Portuguesa
Área científica	Letras
Especialidade/Ramo	Literatura Portuguesa
Ano	2021



FLUC FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Bianca do Rocio Vogler

MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR
Personagens da Vida Romântica

Tese no âmbito do programa de doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra para obtenção do grau de Doutora.

Orientador:

Professor Doutor Carlos António Alves dos Reis, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

Coimbra, março de 2021.

Dedico este trabalho aos meus pais, Joelma do Rocio Vogler e Alicio Vogler, e ao meu irmão, Willian Vogler.
E à memória de meu afilhado, Davi Luiz Braganceiro.

AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao fim do longo processo que foi a escrita desta tese, exponho a minha gratidão a algumas das pessoas que sempre estiveram ao meu lado nos momentos mais complicados, me apoiando e suportando em todas as fases por que passei durante todo esse período.

Em primeiro lugar, agradeço imensamente aos meus pais, Joelma do Rocio Vogler e Alicio Vogler, que estiveram sempre na linha de frente das minhas batalhas, instruindo-me e apoiando-me para os conflitos que se apresentavam no caminho que tracei. Também ao meu irmão, Willian Vogler, companheiro valioso nessa jornada.

Ao Prof. Dr. Carlos Reis, por ter aceito me orientar neste projeto, sendo sempre muito atencioso e compartilhando todo o seu enorme e precioso conhecimento.

À Prof.^a Dr.^a Maria João Simões, pelas fundamentais contribuições que me concedeu quando da Prova de Qualificação, proporcionando algumas perspectivas essenciais para a sequência do trabalho.

Agradeço, também, aos professores que aceitaram participar da banca examinadora deste trabalho, trazendo as suas essenciais contribuições para a avaliação do mesmo.

A todos os professores com que convivi e aprendi ao longo de toda a minha vida escolar e acadêmica, tenham a certeza de que reconheço o valor de cada um para que o atual momento da minha história esteja acontecendo. E em especial ao Prof. Dr. Antônio João Teixeira, meu grande mestre, que mesmo distante continua sendo uma inspiração.

O meu agradecimento especial aos familiares que ao longo desse processo me incentivaram e tiveram grande preocupação em me apoiar nos objetivos por mim traçados, mesmo nas fases em que tiveram os seus desafios e perdas para enfrentar.

Devo agradecer, ainda, aos meus queridos amigos, pessoas que estiveram sempre me dando força e, mais do que tudo, energia para continuar. O que eu faria se não tivesse aqueles fortuitos momentos de diversão e descontração proporcionados por todos vocês? Além, é claro, da colaboração de muitos para a minha pesquisa, a partir das várias discussões que tivemos sobre as nossas investigações.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa do programa de Doutorado Pleno no Exterior.

À Universidade de Coimbra, pelo acolhimento e pela estrutura proporcionada no decorrer do desenvolvimento da pesquisa.

Enfim, agradeço a todos que, de alguma forma, estiveram presentes em algum momento, ou em todos eles, da elaboração desta tese.

Tese financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), fundação subordinada ao Ministério da Educação do Brasil, sob o número de processo 99999.001763/2015-06.

Que escrúpulo pode ter uma mulher em beijocar um terceiro
entre os lençóis conjugais, se o mundo chama a isso
sentimentalmente um romance, e os poetas o cantam em estrofes
de ouro?

(Os Maias, Eça de Queirós)

RESUMO

Na pesquisa que aqui apresentamos, tem-se por objetivo examinar a construção das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar no romance *Os Maias: episódios da vida romântica* – publicado em 1888 –, de Eça de Queirós, e, a partir desse exame, realizar uma análise do modo como as mesmas são refiguradas em duas adaptações desse texto literário. Tais adaptações são a minissérie *Os Maias* – exibida em 2001 e lançada em DVD, com edição do diretor, em 2004 –, com roteiro de Maria Adelaide Amaral e direção de Luiz Fernando Carvalho, e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica* – lançado nos cinemas portugueses em 2014, como minissérie na televisão em 2015, como DVD em 2015 e com a versão integral em DVD em 2016 –, roteirizado e dirigido por João Botelho. Tal observação pauta-se por uma compreensão da presença na constituição dessas duas personagens de uma representação de valores românticos, a partir dos quais Eça estabelece uma crítica ao meio social português de sua época. Nesse sentido, são focos de nossa análise as diferentes perspectivas com que o escritor português apresenta esse romantismo, como o critica e como, de certa forma, acaba por se ver impelido a ele. Assim, faz-se a abordagem dos aspectos relacionados ao romantismo, à sua configuração em Portugal, à forma como os integrantes do realismo e do naturalismo português se relacionam com essas questões românticas, estabelecendo sobre elas uma perspectiva fortemente crítica, e à relação estabelecida por Eça com tais questões ao longo da sua produção literária, tendo como ponto culminante *Os Maias*. Partindo, então, da consideração acerca do romance eciano, se passa à observação de como são realizados os processos de transposição dessas duas personagens para as duas obras audiovisuais a serem estudadas. Isso considerando como os autores dessas adaptações desenvolvem, nas suas obras, esses aspectos românticos formadores das duas personagens no texto literário, contudo tendo em conta os contextos de produção, exibição e recepção em que se inserem. E para o embasamento teórico deste trabalho, são utilizadas as questões relacionadas ao processo de adaptação de textos literários para os *media* audiovisuais, mais especificamente no que diz respeito ao cinema e à televisão, e ao movimento de construção de personagens ficcionais, levando em conta os aspectos ligados à transposição intermediária. Nesse viés também, fundamentamo-nos nos estudos narrativos, os quais, no seu desenvolvimento recente com perspectivas cada vez mais amplas, têm se mostrado um meio extremamente eficaz para a análise da relação entre a literatura e os *media* audiovisuais, possibilitando uma compreensão mais abrangente acerca das mais variadas formas de narrativa e dos elementos que compõem cada uma delas, entre os quais está a personagem. É, portanto, nesse sentido que se desenvolve a análise objetivada para a realização desta tese, utilizando os recursos apresentados pelos estudos narrativos para compreender o modo como são construídas as significações relacionadas ao romantismo na caracterização das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, desde o romance eciano até a minissérie de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho e o filme de João Botelho.

Palavras-chave: Maria Monforte. Tomás de Alencar. Romantismo. Adaptação audiovisual. Personagem ficcional. Estudos narrativos.

ABSTRACT

In the research presented here, the objective is to examine the construction of the characters Maria Monforte and Tomás de Alencar in the novel *Os Maias: episódios da vida romântica* – published in 1888 –, by Eça de Queirós, and, based on this examination, an analysis of how they are refigured in two adaptations of this literary text. Such adaptations are the miniseries *Os Maias* – shown in 2001 and released on DVD, edited by the director in 2004 –, with screenplay by Maria Adelaide Amaral and directed by Luiz Fernando Carvalho, and the film *Os Maias: cenas da vida romântica* – released in Portuguese cinemas in 2014, as a miniseries on television in 2015, as a DVD in 2015 and with the full DVD version in 2016 –, scripted and directed by João Botelho. Such observation is guided by an understanding of the presence in the constitution of these two characters of a representation of romantic values, from which Eça establishes a critique of the Portuguese social environment of his time. In this sense, the different perspectives with which the Portuguese writer presents this romanticism are the focus of our analysis, how he criticizes it and how, in a way, he finds himself impelled to it. Thus, the aspects related to romanticism, its configuration in Portugal, the way in which the members of Portuguese realism and naturalism relate to these romantic issues are approached, establishing a strongly critical perspective on them, and the relationship established by Eça with such questions throughout your literary production, with *Os Maias* as the culmination. Then, starting from the consideration about the ecian novel, we move on to the observation of how the processes of transposition of these two characters are carried out for the two audiovisual works to be studied. This considering how the authors of these adaptations develop, in their works, these romantic aspects that form the two characters in the literary text, however taking into account the contexts of production, exhibition and reception in which they are inserted. And for the theoretical basis of this work, questions related to the process of adapting literary texts to audiovisual media are used, more specifically with regard to cinema and television, and the movement to construct fictional characters, taking into account the aspects linked to intermediatic transposition. In this bias too, we are based on narrative studies, which, in their recent development with increasingly broad perspectives, have proved to be an extremely effective means for analyzing the relationship between literature and audiovisual media, enabling a more comprehensive understanding about the most varied forms of narrative and the elements that make up each one, among which is the character. It is, therefore, in this sense that the objective analysis for the realization of this thesis is developed, using the resources presented by the narrative studies to understand how the meanings related to romanticism are constructed in the characterization of the characters Maria Monforte and Tomás de Alencar, from the ecian romance to the miniseries of Maria Adelaide Amaral and Luiz Fernando Carvalho and the film by João Botelho.

Keywords: Maria Monforte. Tomás de Alencar. Romanticism. Audiovisual adaptation. Fictional character. Narrative studies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Maria Monforte retorna a Lisboa e conhece Carlos Eduardo como amante da filha Maria Eduarda.....	158
Figura 2 –	Maria Monforte vai ao Ramalhete confrontar Afonso da Maia e descobre que o amante de Maria Eduarda, Carlos Eduardo, é o seu filho	159
Figura 3 –	Maria Monforte encontra-se com Carlos Eduardo e busca redimir-se junto ao filho	161
Figura 4 –	Pedro e Afonso da Maia veem Maria Monforte pela primeira vez em uma tourada.....	166
Figura 5 –	Pedro da Maia sonha com a figura de Maria Monforte e tem sua imagem encoberta pela sombrinha escarlate dela	168
Figura 6 –	Objetos vermelhos que caracterizam Maria Monforte na primeira fase da narrativa televisiva	169
Figura 7 –	Maria Monforte tem encontros clandestinos com o príncipe Tancredo.....	171
Figura 8 –	Carlos Eduardo conhece o poeta Tomás de Alencar no Café Marrare	176
Figura 9 –	Tomás de Alencar e Carlos Eduardo conversam no jardim do Ramalhete ..	178
Figura 10 –	Carlos Eduardo sonha com a imagem de Maria Eduarda	179
Figura 11 –	Carlos Eduardo vê o retrato de Maria Monforte	180
Figura 12 –	Carlos Eduardo procura Maria Eduarda em Sintra, mas encontra Tomás de Alencar	181
Figura 13 –	Carlos Eduardo vê Maria Eduarda na sacada do Hotel Central	182
Figura 14 –	Tomás de Alencar é introduzido na narrativa televisiva	183
Figura 15 –	Pedro da Maia observa a janela de Maria Monforte e ela recebe as suas flores vermelhas	184
Figura 16 –	Tomás de Alencar ao lado de Pedro da Maia e Maria Monforte em seu casamento	186
Figura 17 –	Maria Monforte fuma em público e joga bilhar com os homens	187
Figura 18 –	Tomás de Alencar delira vendo a figura de Maria Monforte a dançar	188
Figura 19 –	Tomás de Alencar dança com Maria Monforte em seu delírio	189
Figura 20 –	Vilaça primeiro e posteriormente Tomás de Alencar encontram com Maria Monforte em Paris	191
Figura 21 –	Tomás de Alencar discursa no velório de Afonso da Maia.....	192
Figura 22 –	Tomás de Alencar e Maria Monforte lastimam a degradação que os afeta e aos que os rodeiam	194

Figura 23 – Sequência introdutória do filme de João Botelho	204
Figura 24 – Painéis pintados a óleo por João Queiroz e anacronismos empregados por João Botelho.....	207
Figura 25 – Sequência de transição da primeira para a segunda fase da narrativa	210
Figura 26 – O sonho de Afonso da Maia e sua premonição da tragédia	219
Figura 27 – Morte de Afonso da Maia no jardim do Ramalhete.....	220
Figura 28 – Pedro da Maia escreve a Afonso da Maia para informar sobre a gravidez de Maria Monforte	224
Figura 29 – Afonso da Maia se opõe ao relacionamento entre Pedro e a Monforte	227
Figura 30 – Maria Monforte e Pedro da Maia representados como bonecos de uma caixa de música	229
Figura 31 – Tomás de Alencar é introduzido na narrativa cinematográfica	231
Figura 32 – Os bailes na casa de Maria Monforte e Pedro da Maia em Arroios.....	232
Figura 33 – Maria Monforte representada por meio de imagens-quadro.....	233
Figura 34 – A transformação de Maria Monforte e o seu abandono de Pedro.....	234
Figura 35 – Tomás de Alencar declama seu poema “A democracia” no sarau da Trindade e é aclamado pela platéia	235
Figura 36 – Tomás de Alencar apresenta o Sr. Guimarães a João da Ega e os fatos trágicos começam a ser revelados.....	236
Figura 37 – Sequência do jantar no Hotel Central	237

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – AS ADAPTAÇÕES INTERMIDIÁTICAS E A PERSONAGEM FICCIONAL À LUZ DOS ESTUDOS NARRATIVOS	7
1.1 A evolução dos estudos narrativos: das abordagens clássicas às pós-clássicas	9
1.2 Os <i>media</i> audiovisuais sob o foco dos estudos narrativos.....	14
1.3 Adaptação: dos <i>media</i> e suas características	17
1.3.1 O processo de adaptação e as especificidades da linguagem cinematográfica ...	21
1.3.2 A problemática da adaptação no contexto televisivo	30
1.4 A temática da construção da personagem à luz dos estudos narrativos.....	36
1.5 A personagem ficcional	40
1.5.1 A personagem no contexto de adaptação intermidiática.....	46
CAPÍTULO II – EÇA DE QUEIRÓS E O ROMANTISMO	55
2.1 As <i>Prosas Bárbaras da Gazeta de Portugal</i>: o romantismo nos primeiros escritos ecianos	57
2.2 O realismo e o naturalismo na escrita de Eça e a sua crítica ao romantismo	73
CAPÍTULO III – MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR N’OS MAIAS DE EÇA DE QUEIRÓS	91
3.1 O romantismo n’<i>Os Maias</i>: uma confluência de perspectivas.....	93
3.2 Tomás de Alencar e o romantismo como destino n’<i>Os Maias</i> de Eça.....	104
3.3 Maria Monforte: o romantismo e a figuração feminina na escrita eciana	121
CAPÍTULO IV – MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA D’OS MAIAS	135
4.1 O processo de adaptação d’<i>Os Maias</i> da literatura à televisão.....	136
4.2 Maria Monforte na televisão: paixão e morte representadas	154
4.3 Tomás de Alencar na televisão: o romantismo personificado	173

CAPÍTULO V – MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA D’OS MAIAS	195
5.1 O efeito de distanciamento na adaptação cinematográfica d’Os Maias	197
5.2 O efeito de distanciamento no processo de construção de personagens	212
5.3 Maria Monforte e Tomás de Alencar no cinema: ecos da crítica eciana ao romantismo.....	217
CONCLUSÕES	241
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	249
Bibliografia Ativa	249
Bibliografia Crítica e Teórica.....	249
FILMOGRAFIA.....	262

INTRODUÇÃO

A ficção de Eça de Queirós possui uma grande ressonância não apenas em Portugal, mas também em outros países, especialmente no que diz respeito ao Brasil, onde os estudos sobre o escritor português e a sua obra são bastante difundidos. Essa difusão se dá além do meio acadêmico, tendo em vista o grande número de referências aos textos de Eça que se propagam por variados *media*, sejam eles artísticos ou não. Assim, a produção de adaptações a partir de várias das narrativas criadas pelo escritor é um dos indícios mais significativos dessa influência da sua escrita em tais contextos culturais diversos.

Essas transposições intermediárias têm lugar por meio de diferentes suportes artísticos, sendo desenvolvidas a partir de concepções estéticas e perspectivas de produção distintas, tendo em atenção, inclusive, os contextos vários em que se inscrevem. É importante atentar para o fato de que tais processos de adaptação se defrontam com as complexidades existentes na refiguração das personagens ecianas. Isso tendo em conta a preponderância que os seres ficcionais criados pelo escritor português possuem no sentido de estabelecer uma representação daquele meio social português de fins do século XIX com relação ao qual Eça apresenta um olhar acerbamente crítico.

Nesse viés, a obra de Eça de Queirós, ao se caracterizar pela forte presença de uma perspectiva crítica acerca da sociedade portuguesa de sua época, estabelece, por meio do processo de composição das suas personagens, uma visão analítica acerca dos indivíduos constituintes de tal meio social. É imprescindível destacar que um dos principais temas abordados por Eça em tal perspectiva crítica é o do romantismo, considerado por ele como um dos principais motivos na decadência daquelas figuras que constituem a sociedade pintada em seus escritos. Essa temática tem sido amplamente abordada nos estudos sobre a obra de Eça de Queirós, sendo reconhecida uma concepção acerca da presença constante na sua escrita narrativa dessas questões relacionadas ao modo como o romantismo se configura como um meio de degeneração naquele meio social português de oitocentos.

Tendo em atenção essas ponderações, a análise a ser realizada nesta pesquisa, sob o título *Maria Monforte e Tomás de Alencar: personagens da vida romântica*, tem como enfoque o processo de adaptação das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar a partir do romance *Os Maias: episódios da vida romântica* – publicado por Eça de Queirós em 1888 – para duas obras audiovisuais. Tal análise parte de uma percepção acerca da

presença, no movimento de construção dessas duas personagens, da crítica ao romantismo tão importante na ficção eciana. Nesse viés, nosso objetivo principal nesta investigação é o de ponderar como essa crítica ao romantismo se apresenta na figuração das duas personagens no romance de Eça. E também buscamos compreender o modo como se dá a presença desses valores românticos nos procedimentos de refiguração dessas personagens para cinema e televisão, considerando a partir de que concepções estéticas e em quais contextos se dão esses movimentos de transposição intermediática.

As adaptações audiovisuais da obra-prima de Eça de Queirós em que concentramos nossa análise neste estudo são: a minissérie *Os Maias*, produzida pela emissora brasileira Rede Globo de Televisão, no ano de 2001, em parceria com a emissora portuguesa SIC, sendo roteirizada por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho; e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica*, lançado nos cinemas portugueses no ano de 2014, com roteiro e direção de João Botelho. Levando em conta tais objetivos e objetos de análise que aqui apontamos, optou-se por realizar uma divisão da tese em cinco capítulos, ao longo dos quais deverão ser destacadas as temáticas teóricas e críticas que embasam a investigação, assim como as análises propostas relativamente às personagens e aos textos literário, televisivo e fílmico em que ambas são figuradas e refiguradas.

Considerando a divisão proposta, no decorrer do primeiro capítulo desta tese pretende-se apresentar algumas das perspectivas teóricas que servem como embasamento para compreensão dos aspectos envolvidos na adaptação de textos literários para obras audiovisuais, especialmente no que diz respeito ao cinema e à televisão. Além de considerar as questões envolvidas no processo de construção da personagem ficcional na literatura e nesses *media* audiovisuais em que se dão tais procedimentos de transposição intermediática. Tendo em atenção tal compreensão, devemos recorrer às questões relacionadas: ao processo de adaptação de textos literários aos *media* audiovisuais; às características específicas que constituem essas distintas formas artísticas; ao estudo das personagens ficcionais, levando em conta as especificidades de sua composição na literatura, no cinema e na televisão; assim como aos aspectos relacionados com os estudos narrativos e o modo como a configuração dos recursos da narrativa se estabelecem em diferentes suportes expressivos e a partir das mais variadas estratégias compositivas.

Nessa ótica, procuraremos destacar algumas das noções referentes aos estudos narrativos, observando tópicos relativos à narratologia e sua evolução desde as abordagens clássicas, iniciadas na década de 1960, até as pós-clássicas, que têm se desenvolvido nas

últimas décadas. Isso por considerarmos que essas abordagens pós-clássicas possibilitam um aprofundamento maior nos diferentes aspectos explanados nesta pesquisa, já que apontam perspectivas mais ampliadas de estudo sobre o modo narrativo, por abrangerem os mais diversos suportes e contextos em que as narrativas se constituem, bem como por valorizarem a temática da construção da personagem.

Já no segundo capítulo, compreendemos ser relevante realizar uma abordagem acerca dos tópicos ligados à relação que Eça de Queirós estabelece em sua obra com as temáticas estruturantes de uma visão romântica que vê permear a sociedade portuguesa representada em seus textos. Tal abordagem se vê como essencial em função, justamente, de um dos pontos primordiais de nossa análise se pautar pela consideração da presença fundamental desse romantismo na configuração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar no romance de Eça de Queirós. Assim, intentamos, no segundo capítulo, observar como Eça se posiciona relativamente à sua sociedade e aos indivíduos que a constituem. Em tal movimento, temos em atenção a atitude crítica eciana quanto ao romantismo no decorrer das suas produções artísticas, especialmente as das décadas de 1860 e 1870.

Nessa perspectiva, pretendemos abordar o modo como o romantismo está configurado nos primeiros escritos de Eça de Queirós, que possuem influência de pressupostos românticos de viés satânico e fantástico, mas já apontam temáticas e críticas que posteriormente se tornarão mais características da sua produção romanesca. Para tanto, procuraremos observar como se dá a construção de determinados tipos que constituem os textos que Eça publica em 1866 e 1867 no periódico *Gazeta de Portugal*, muitos dos quais foram postumamente reunidos por Luís de Magalhães no livro intitulado *Prosas Bárbaras*. Essa observação tem como embasamento, principalmente, os seguintes estudos: *A recepção literária de H. Heine no romantismo Português (de 1844 a 1871)*, de Maria Manuela Gouveia Delille (1984); *O primeiro Fradique Mendes*, de Joel Serrão (1985); e *A gênese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*, de Ana Teresa Peixinho (2002). Tal ponderação se volta ao entendimento da existência de uma problemática da gênese das personagens d'*Os Maias* que aqui analisamos, Maria Monforte e Tomás de Alencar, em alguns desses caracteres presentes nos textos de iniciação literária do escritor português.

Além disso, devemos realizar uma explanação sobre os textos de maior influência realista e naturalista do escritor, observando-se o estabelecimento da sua crítica às questões que compreende como estruturantes do romantismo. Para tanto, buscaremos abordar mais particularmente as publicações de Eça n'*As Farpas*, em parceria com Ramalho Ortigão, em

1871 e 1872, as quais em parte se dão no mesmo período em que ocorre sua participação nas Conferências do Casino – evento fulcral no estabelecimento das concepções realista e naturalista em Portugal. A nossa investigação procurará examinar o modo como se dá a presença, em tais textos, da visão crítica de Eça de Queirós com relação aos pressupostos românticos e sobre como os mesmos afetam os indivíduos daquela sociedade portuguesa. A partir dessa consideração, buscaremos ponderar como essas ideias expostas pelo escritor marcam a criação das personagens que compõem alguns dos seus principais romances, os quais possuem uma maior ligação com as concepções realista e naturalista, como é o caso d’*O crime do padre Amaro* e d’*O primo Basílio*.

Partindo, portanto, dos aspectos ponderados ao longo desses capítulos iniciais, no terceiro capítulo, procuraremos estabelecer uma consideração sobre a existência de uma confluência dessas questões advindas daqueles momentos anteriores da escrita eciana, a qual influiria no processo de constituição da crítica de Eça de Queirós ao romantismo n’*Os Maias*. Nesse sentido, será realizada a análise da composição das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar em tal romance eciano, no que se buscará refletir sobre como ocorre a representação de valores românticos por meio dessas duas figuras.

No quarto capítulo, deveremos passar à investigação acerca de como as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar são adaptadas para uma obra que realiza a transposição do texto de Eça de Queirós para um *medium* audiovisual como a televisão. Assim, buscaremos levar em conta o modo como se dá a adaptação desses caracteres a partir do romance eciano por parte da roteirista Maria Adelaide Amaral e do diretor Luiz Fernando Carvalho na minissérie produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão, em parceria com a emissora portuguesa SIC, no ano de 2001. Para tal análise, utilizaremos a versão da minissérie lançada em DVD no ano de 2004, a qual contou com a edição do diretor Luiz Fernando, em que foram excluídas as passagens adaptadas a partir dos romances ecianos *A Relíquia* e *A Capital!*, presentes na versão original exibida na televisão. Desse modo, procuraremos identificar a maneira como os autores da adaptação televisiva refiguram as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar a partir dos códigos audiovisuais que constituem as obras de ficção no *medium* televisivo.

No quinto capítulo, passaremos ao exame de como as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar são refiguradas no filme *Os Maias: cenas da vida romântica*, coproduzido por profissionais de Portugal e Brasil e dirigido por João Botelho. Tal filme foi lançado nos cinemas de Portugal no ano de 2014, tendo sido exibido também no *medium*

televisivo, em configuração de minissérie em 4 episódios, pela emissora RTP1, em 28 e 29 de dezembro de 2015. A obra audiovisual foi exibida nos cinemas em uma versão com duração de 134 minutos, lançada em DVD em 25 de junho de 2015. E uma versão estendida, exibida no Cinema Ideal, em Lisboa, foi lançada como longa-metragem, em DVD, em 15 de janeiro de 2016, considerada a versão integral, contendo 178 minutos, com a qual optamos por trabalhar em nossa análise.

Assim, procuraremos analisar os procedimentos utilizados por João Botelho para a refiguração dessas personagens que temos como foco de nosso estudo, tendo em atenção as questões observadas com relação à construção de tais figuras não apenas no texto literário, mas também em contraponto ao que será ponderado acerca da minissérie da Rede Globo. Isso especialmente no que tange à possibilidade de presença de uma crítica a valores românticos na configuração dessas duas personagens.

Dessa maneira, temos como perspectiva nesta tese realizar uma abordagem das relações de homologação que se estabelecem entre os recursos narrativos utilizados por Eça através da linguagem escrita e pelos adaptadores da minissérie e do filme a partir das linguagens visual e sonora da televisão e do cinema no sentido de configurarem as duas personagens trabalhadas e seu desenvolvimento nessas narrativas. Portanto, busco compreender como se dá a refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar pelos autores das duas adaptações analisadas, considerando a sobrevida dos seus seres ficcionais a partir desses *media* e de que modo essa sobrevida interage com as expectativas do leitor/receptor e os contextos em que são reinscritas.

Para tanto, a metodologia a ser utilizada para realização da pesquisa proposta se volta à leitura analítica do romance *Os Maias*, de outros textos de Eça de Queirós em que se identifique a possibilidade de desenvolvimento da visão apresentada, assim como dos textos teóricos e críticos a serem utilizados para embasamento do estudo. Tais textos deverão, portanto, ser relacionados: à escrita narrativa eciana; às questões acerca do movimento romântico, mais especificamente no que se refere à sua configuração em Portugal e à influência que exerce na obra de Eça; à teoria da personagem ficcional; aos aspectos que se configuram na relação entre os textos literários e os fílmicos e televisivos, em especial no que tange ao campo das adaptações audiovisuais; e, enfim, aos estudos narrativos, os quais têm se apresentado como uma área em que é possível englobar esses campos dos estudos da personagem e das narrativas com desenvolvimentos intermediáticos.

Os textos teóricos e críticos a serem utilizados para embasar a pesquisa constituem um referencial estruturado e relevante para o desenvolvimento da análise perspectivada. Nesse viés, é importante ressaltar a existência de uma bibliografia extensa de estudos acerca dessas duas adaptações audiovisuais da obra-prima eciana, principalmente no que diz respeito à minissérie da Rede Globo. Sendo assim, entre as pesquisas que se voltam à análise das obras televisiva e cinematográfica que temos como foco de nossa investigação nesta tese, destacamos as seguintes: o artigo “O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*”, de Hélio Guimarães (2003); o artigo “*Os Maias* da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda”, de Joana Duarte Bernardes (2008); o livro *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*, de Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira (2006); a tese de doutoramento intitulada *Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”*, o artigo “As personagens do romance *Os Maias* na minissérie da Globo” e o livro *Episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie Os Maias* – editado pela autora a partir de sua tese de doutoramento –, de Kyldes Batista Vicente (2012; 2014; 2018); o artigo “*Os Maias* do século XIX num filme do século XXI: recriação cinematográfica de João Botelho”, o livro *As atualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*, o artigo “A obra-prima *Os Maias* de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – olhares sobre a cultura lusitana” e o artigo “*Os Maias* cinematografados: leitura colateral das (des)continuidades portuguesas”, trabalhos de autoria de Filomena Antunes Sobral (2015; 2016; 2017; 2019), acerca mais especificamente da adaptação fílmica de João Botelho.

Além dessa pesquisa bibliográfica, por se tratar de uma abordagem de transposições intermediárias, será realizada a pesquisa filmográfica da minissérie e do filme adaptados do romance de Eça de Queirós, partindo, para tanto, de anotações acerca das questões apreensíveis nesses materiais audiovisuais no sentido em que se propõe o estudo. Nesse movimento, serão confrontadas as observações feitas com relação às obras audiovisuais com aquilo que se tenha concluído a partir da leitura analítica do romance, tendo sempre em conta as perspectivas teóricas estabelecidas como norteadoras da investigação proposta.

Tendo em consideração tais proposições aqui destacadas, voltamo-nos ao desenvolvimento de nossa pesquisa.

CAPÍTULO I – AS ADAPTAÇÕES INTERMIDIÁTICAS E A PERSONAGEM FICCIONAL À LUZ DOS ESTUDOS NARRATIVOS

As narrativas estão presentes nos mais diversos aspectos das nossas vidas, permeando nossa existência e constituindo-se como um modo primordial de interação entre os seres humanos, sendo por meio delas que se constrói a história, além das variadas ficções que nos rodeiam. Nessa lógica, Carlos Reis (2018a), no *Dicionário de estudos narrativos*, reconhece “[...] às narrativas literárias e ficcionais e à sua articulação com a História um multissecular potencial hermenêutico, com fundas repercussões no plano da autognose [...]” (p. 306). A visão exposta pelo autor nos mostra a importância que as formas narrativas possuem mesmo no dia-a-dia das pessoas, pois configuram-se como o lugar de expressão tanto das suas individualidades quanto das vivências coletivas que as formam, construindo as memórias que as caracterizam. Tal configuração se dá de modos diversos, seja no que diz respeito ao seu sentido histórico seja ao ficcional, ou mesmo na confluência de ambos.

Assim, é importante evidenciar que o desenvolvimento das formas narrativas pode ser observado em vários contextos e formatos expressivos, sejam eles estéticos ou não. Nessa ótica, como aponta Reis (2018a), ao dissertar acerca dos âmbitos em que a representação narrativa se apresenta, constatando a sua existência nesses diferentes formatos e contextos,

[...] a representação narrativa não está vinculada apenas à linguagem verbal, podendo processar-se pelo recurso a uma pluralidade de suportes e meios (linguísticos, visuais, auditivos, corporais, eletrônicos, etc.), de forma singular ou conjugada; do mesmo modo, a representação narrativa concretiza-se em diferentes contextos e com variados propósitos comunicativos (literários e paraliterários, informativos, conversacionais, científicos, políticos, religiosos, etc.) (p. 305).

Considerando essas questões, destacamos que a análise a ser realizada nesta pesquisa está voltada para o processo de adaptação das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance *Os Maias* para duas obras audiovisuais. Tais transposições intermidiáticas a serem aqui abordadas em paralelo com a obra-prima eciana são: a minissérie homônima ao romance, produzida pela Rede Globo de Televisão no ano de 2001, em parceria com a emissora portuguesa SIC, com o roteiro de Maria Adelaide Amaral e a direção de Luiz Fernando Carvalho; e o filme, também de mesmo nome, roteirizado e dirigido por João Botelho, lançado em 2014. Sendo assim, o que nos propomos, neste primeiro capítulo, é apresentar as perspectivas teóricas que servem como embasamento para a compreensão dos aspectos envolvidos nesses processos, a partir de uma abordagem relativa

às questões narrativas determinantes: do movimento de adaptação para cinema e televisão de textos literários; e do processo de construção da personagem ficcional na literatura e nesses *media* audiovisuais em que se dão tais procedimentos de transposição intermediária.

Nessa ótica, é essencial, num primeiro momento, ponderar as noções que conformam os estudos narrativos, observando, para isso, alguns tópicos relativos à narratologia e a sua evolução desde as abordagens clássicas, iniciadas na década de 1960, até as pós-clássicas, que têm se desenvolvido nas últimas décadas. O que se compreende é que tais abordagens pós-clássicas contribuem para a nossa análise de forma significativa, pois nos possibilitam um aprofundamento maior nos diferentes aspectos explanados nesta investigação. Isso por apontar para possibilidades mais vastas de pesquisa sobre o modo narrativo em um viés mais pragmático, tendo uma consideração mais ampla sobre a sua inserção nos mais diversos suportes e contextos em que este se constitui, assim como valorizando a temática da construção da personagem.

Partindo desses pressupostos, dirigimo-nos às questões narrativas presentes nos contextos do cinema e da televisão, indicando aspectos acerca do processo de adaptação de textos literários para esses *media*. A partir disso, voltamo-nos para um olhar sobre as maneiras como tais *media* desenvolvem as estruturas narrativas que os constituem ficcionalmente, assim como os seus contextos de produção que são bastante influentes nesse processo criativo. Nesse movimento, é importante considerar as aproximações e os afastamentos que esses suportes expressivos possuem com relação não apenas às estruturas das narrativas literárias como também entre si.

Por fim, considerando essas abordagens sobre os estudos narrativos e os processos de transposição intermediária, enfocamos um dos elementos mais preponderantes no modo narrativo, a personagem, componente a partir da qual as histórias são alicerçadas e têm os seus desdobramentos. Desse modo, analisamos as questões envolvidas no movimento de composição de personagens ficcionais, procurando observar, mais especificamente, como esse fator está presente nas narrativas cinematográficas e televisivas em contraposição às literárias. E é relevante ter-se em conta as condições relacionadas aos contextos de adaptação de um *medium* a outro e as particularidades que caracterizam o procedimento em cada um.

A partir, então, de tal recorte, voltamo-nos, agora, para o andamento dessas abordagens teóricas que fundamentarão as análises dos processos de construção e de

transposição intermediária das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, a serem desenvolvidas no decorrer dos capítulos seguintes da presente pesquisa.

1.1 A evolução dos estudos narrativos: das abordagens clássicas às pós-clássicas

As investigações relacionadas às questões narrativas têm mostrado um alcance cada vez maior, ao abranger em suas possibilidades de exploração algumas temáticas bastante variadas advindas de áreas de estudo extremamente distintas. Assim, conseguem ultrapassar a sua inserção exclusivamente no campo da literatura, a partir do qual esse tema tem o seu desenvolvimento prévio e mais significativo, mas a que, no entanto, não se limita.

Tal amplitude conquistada pelos estudos referentes às características provenientes do modo narrativo evidencia essa presença das narrativas nos mais diferentes aspectos da vida dos seres humanos. Por consequência, apontam para a necessidade de que essas estruturas sejam observadas no sentido de se estabelecer uma percepção sobre o seu impacto nesses variados âmbitos. E tendo em conta essa abrangência, vê-se que as mudanças sofridas pelos estudos voltados para essa área se mostram significativas, sendo a narratologia um ponto fulcral nesse sentido. Essa é uma ideia ressaltada por David Herman (2007), em sua “Introduction” ao *The Cambridge companion to narrative*, ao dizer que

[...] the literary scholar Tzvetan Todorov coined the term “la narratologie” (= “narratology”) to designate what he and other structuralist theorists of story (e.g., Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, and A. J. Greimas) conceived of as a science of narrative modeled after the “pilot-science” of Ferdinand de Saussure’s structural linguistics. [...] the structuralists drew not only on Saussure’s ideas but also on the work of Russian Formalist literary theorists, who studied prose narratives of all sorts, from Tolstoi’s historically panoramic novels to tightly plotted detective novels to (Russian) fairy tales. This broad investigative focus helped initiate the narrative turn, uncoupling theories of narrative from theories of the novel, and shifting scholarly attention from a particular genre of literary writing to all discourse (or, in an even wider interpretation, all semiotic activities) that can be construed as narratively organized (p. 5).

Portanto, de acordo com o que evidencia o autor, a narratologia se mostra extremamente relevante para a ampliação do entendimento sobre as questões narrativas. Dessa maneira, tal processo possibilita a configuração dessas noções além da literatura e, mais especificamente, além do gênero romanesco. E isso propicia uma visão mais analítica acerca da forma como a narrativa estrutura as mais diversas instâncias da interação humana, sejam elas construções artísticas, como é o caso das criações literárias, ou não.

Os principais representantes desse campo de investigação no seu início, na década de 1960, – os quais se apresentam inclusive como os seus consolidadores, com nomes como

Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov e A. J. Greimas –, se ligavam, então, principalmente à corrente estruturalista. Esses teóricos tinham também como influência a escola formalista russa, especialmente representada pela figura de Vladimir Propp (2006) e a sua *Morfologia do conto maravilhoso*, obra em que o estudioso apresenta o seu método de análise da estrutura narrativa dos contos populares russos, o que teve grande influência no desenvolvimento dos estudos narrativos posteriores.

Como destaca Leticia Xavier de Lemos Capanema (2016), em *Autorreferencialidade narrativa: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual*, “[...] a oitava edição da revista acadêmica *Communications* (1966), intitulada *L’analyse structurale du récit*, exerceu papel fundamental, apresentando textos dos principais pesquisadores do estruturalismo – Barthes, Bremond, Eco, Genette, Greimas, Metz, Todorov, entre outros” (p. 35). Traz-se nessa publicação da *Communications* já a evidência da superação da barreira dos estudos da narrativa no que se refere aos limites da literatura, com um texto como “A grande sintagmática do filme narrativo”, de Christian Metz (1976), focado na análise dos aspectos narrativos no *medium* cinematográfico. Ademais, apresentam-se aí outros textos fundamentais para o desenvolvimento da área – alguns dos quais também incursionam por temáticas além da literária –, como: “Introdução à análise estrutural da narrativa”, de Roland Barthes (1976); “Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica”, de A. J. Greimas (1976); “A lógica dos possíveis narrativos”, de Claude Bremond (1976); “As categorias da narrativa literária”, de Tzvetan Todorov (1976); e “Fronteiras da narrativa”, de Gérard Genette (1976).

Outra das obras fundadoras da disciplina é a do teórico francês Gérard Genette (1979), que, em seu *Discurso da narrativa: ensaio de método*, originalmente publicado em 1972, apresenta abordagens primordiais para a expansão do campo de estudos da narrativa. Acerca disso, Monika Fludernik (2005) aponta, no texto “Histories of narrative theory (II): from Structuralism to the present”, constante do livro *A companion to narrative theory*, que

Genette’s narratological oeuvre is noteworthy above all for its careful attention to the temporality of narrative, prominently displayed in Genette’s distinction between order, duration (tempo), and frequency. Thus, Genette’s term for a flashback, analepsis, has become a household word in literary criticism, and – especially in work dealing with postmodernist fiction – the term metalepsis, which refers to a transgression of narrative levels, occurs again and again [...] (p. 39).

A narratologia tem como bases, portanto, o estruturalismo, uma corrente de pensamento das ciências humanas que teve seu desenvolvimento a partir da influência dos estudos linguísticos de Ferdinand de Saussure, bem como o formalismo russo. Nesse sentido,

ela se estabelece, nesse seu princípio, por meio de uma perspectiva de estudos mais fixada nos aspectos estruturais e na forma do texto. Tais premissas implicam em uma certa invariabilidade da sua análise, o que acabou por acarretar diversas críticas a tal disciplina com o passar do tempo, provocando, conseqüentemente, mudanças nas suas concepções teóricas. Levando em conta essas considerações, Fludernik (2005) explica o seguinte:

Narratology promised to provide guidelines to interpretation uncontaminated by the subjectivism of traditional literary criticism. This attitude presupposes that texts are stable entities and that readers react to them in foreseeable ways. More recent pragmatically oriented and post-structuralist proponents of narrative theory, by contrast, have queried the stability of the text, arguing that textual analysis becomes affected by the reader's interaction with it, and some of them critique the very categories of linguistic binarism and narratology's obsession with typology (p. 38).

Como se vê nessas reflexões, tal conformação inicial dos estudos narratológicos se apresenta de maneira bastante rígida. Isso porque atém-se quase que exclusivamente à estrutura do texto, compreendendo a sua análise muito em função da forma e desligada de um olhar mais atento sobre os contextos de produção e a sua influência no processo de construção da obra. Contudo, como Fludernik (2005) aponta no fragmento citado, essa visão começa a mudar a partir do estabelecimento de um olhar mais voltado às conceitualizações pós-estruturalistas no campo dos estudos narrativos. Nesse momento, é perceptível uma aproximação dos estudiosos da área às questões ligadas a uma concepção mais circunstancial, empreendendo, assim, a análise da forma em coadunação com os seus contextos tanto composicionais quanto de recepção.

A tal desenvolvimento estão ligados nomes como: Gerald Prince (1987; 1982), com as obras *A dictionary of narratology* e *Narratology: the form and functioning of narrative*; Mieke Bal (1999), com *Narratology: introduction to the theory of narrative*; e Seymour Chatman (1978), com *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Esses estudiosos apresentam em seus trabalhos tal busca por uma reformulação dos fundamentos elaborados pelos teóricos estruturalistas. Para isso, tomam, como ponto de partida, em especial, as questões desenvolvidas por Genette em suas conceitualizações narratológicas. Nas suas abordagens, tais estudiosos procuravam estabelecer uma ponderação maior sobre as questões contextuais da obra. Porém, ainda davam mais atenção aos aspectos relacionados às concepções de forma e estrutura que caracterizavam as abordagens estruturalistas.

Considera-se, então, que essa ampliação dos horizontes no que diz respeito ao estudo da narrativa se desenvolveu com mais força a partir da década de 1980 do século passado, quando as análises narratológicas passam a se voltar para uma concepção também

pragmática da narrativa. Assim, não se atêm apenas, como ocorria anteriormente, a um viés de maior teor imanentista que se limitava à análise do texto em si. E é a partir daí que as abordagens mais propagadas no contexto de estudos atual têm a possibilidade de serem formuladas. Isso pelo fato de essa associação a um pragmatismo propiciar o abarcamento de novos olhares a tal área de investigação. A esse respeito, David Herman (1999), no texto “Introduction: narratologies”, publicado no livro *Narratologies: new perspectives on narrative analysis*, pondera que, “[...] instead of trying to read off the connotations indexed to a story’s form, analysts should study how form is in part the result of contextually situated strategies for reading” (pp. 12-13).

Assim, é por meio dessa expansão da área que se dá um avanço cada vez maior situado nos dias atuais. A abrangência das temáticas ligadas às questões narrativas se mostra evidente, ao se basear nos mais diversos campos de estudo que englobam as problemáticas em evidência nas nossas sociedades contemporâneas. Nesse viés, Herman (2007) apresenta a sua distinção entre as abordagens “clássica” e “pós-clássica” para os estudos da narrativa:

I use the term classical approaches to refer to the tradition of research that, rooted in Russian Formalist literary theory, was extended by structuralist narratologists starting in the mid 1960s, and refined and systematized up through the early 1980s by scholars such as Mieke Bal, Seymour Chatman, Wallace Martin, Gerald Prince, and others. [...]. Postclassical approaches, meanwhile, encompass frameworks for narrative research that build on this classical tradition but supplement it with concepts and methods that were unavailable to story analysts such as Barthes, Genette, Greimas, and Todorov during the heyday of structuralism. In developing postclassical approaches, which does not just expose the limits but also exploits the possibilities of older models, theorists of narrative have drawn on a range of fields, from gender theory and philosophical ethics, to (socio)linguistics, philosophy of language, and cognitive science, to comparative media studies and critical theory (pp. 11-12).

Identificando essas fases por que os estudos da narrativa passaram ao longo dos anos, desde a década de 1960 aos dias mais atuais, o autor aponta a amplitude de perspectivas a que o campo tem chegado nas últimas décadas. Herman (2007) destaca que isso se dá pela conjugação entre o que modelos mais antigos propunham de relevante para fundamentação da disciplina e os novos caminhos abertos, inclusive por outras áreas do conhecimento. O teórico evidencia a pluralidade de perspectivas que caracteriza os estudos narrativos hoje.

Assim, alguns dos trabalhos fundamentais que apresentam essas novas abordagens estão publicados nas seguintes obras: *Narratologies: new perspectives on narrative analysis* e *The Cambridge companion to narrative*, editados por David Herman (1999; 2007); *Routledge encyclopedia of narrative theory*, editado por David Herman, Manfred Jahn e Marie-Laure Ryan (2005); *Handbook of narratology*, editado por Peter Hühn, John Pier,

Wolf Schmid e Jörg Schönert (2009); e *A companion to narrative theory*, editado por James Phelan e Peter J. Rabinowitz (2005). Tais trabalhos trazem discussões sobre os mais variados campos de pesquisa em suas relações com os aspectos dos estudos narrativos, fornecendo ferramentas importantes para os novos caminhos seguidos por tal disciplina.

A esse respeito, Gaby Allrath, Marion Gymnich e Carola Surkamp (2005), em “Introduction: towards a narratology of TVseries”, presente no livro *Narrative strategies in television series*, ressaltam o fato de que

The various ‘new’ or ‘postclassical’ narratologies have devised approaches to the study of narratives which take into consideration diverse cultural categories (such as gender or ethnicity) as well as the process of constructing fictional characters and fictional worlds in the reception. They take both the semantic content of narrative forms and the contexts of their production and reception into account, thus trying to avoid the neglect of these features that is characteristic of traditional narratological approaches and that has led to a widespread rejection of what is often seen as narratological formalism in cultural studies and media studies (pp. 3-4).

A visão expressa pelas autoras evidencia essa rejeição sofrida pelos estudos da narrativa voltados para esse viés mais estruturalista e formalista. Nessa ótica, elas indicam a renovação que as abordagens pós-clássicas possibilitaram a essa disciplina, ao trazerem para a cena da análise narrativa questões ligadas especialmente aos estudos culturais e midiáticos, o que implica em novos olhares acerca tanto dos aspectos contextuais quanto dos formais dos textos. Essa ideia nos remete para a compreensão exposta por Herman (1999) de que “[...] narratology has in fact ramified into narratologies; structuralist theorizing about stories has evolved into a plurality of models for narrative analysis. These models stand in a more or less critical and reflexive relation to the structuralist tradition [...]” (p. 1).

A aplicação do conceito de narratologias ao invés de narratologia se mostra essencial, segundo o autor, para o entendimento desse processo de evolução sofrido pela disciplina. Tal mudança de conceitos implica na consideração dessa diversidade de esferas contempladas pelos estudos sobre as questões narrativas nos tempos mais recentes. Na mesma lógica pronuncia-se Carlos Reis (2018b), em *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*: “Nos anos 90 (e depois) o caso muda de figura e muda drasticamente. Estamos agora com aquilo a que alguns chamam *narratologia pós-clássica*, expressão que me parece poder ser substituída, com vantagem, por *estudos narrativos*” (p. 22). Vê-se a importância desses novos desenvolvimentos dos estudos narrativos, sendo este o lugar de evolução da narratologia por meio das abordagens pós-clássicas que Herman revela em seus textos.

Relativamente a essa temática, Ana Teresa Peixinho (2017), no artigo “O contributo dos Estudos Narrativos para a compreensão da ficção narrativa do século XXI”, constante do livro *Ficção seriada televisiva no espaço lusófono*, ressalta a compreensão a seguir:

[...] a questão central dos Estudos Narrativos: i) perceber o que deve ter uma boa história, ou melhor, o que faz de uma história uma história capaz de seduzir, prender e imergir o receptor, seja ele leitor, espectador ou consumidor, ou todas estas coisas ao mesmo tempo; ii) discutir a manifestação dos significados narrativos em diferentes *media* e iii) perceber que características capacitam um determinado *medium* para ser mais propenso à representação narrativa do que outro (p. 55).

As considerações da autora evidenciam algumas das principais finalidades dessa disciplina na atualidade, sendo importante sublinhar que alguns de seus focos passaram a ser a problemática da recepção e os diferentes *media* em que os princípios narrativos se apresentam. Além dos aspectos estruturais conformadores da narrativa, a percepção dos contextos tanto de recepção quanto de produção se mostram imprescindíveis nessa circunstância, por suscitarem significações determinantes para a composição e a leitura do texto. É nesse sentido que buscamos empreender nosso estudo, tendo em vista que os nossos objetivos e objetos de análise são relacionados ao processo de adaptação de personagens ficcionais da literatura para o cinema e a televisão, ou seja, o modo como Maria Monforte e Tomás de Alencar são refigurados do romance de Eça de Queirós para a minissérie da Rede Globo e o filme de João Botelho.

1.2 Os *media* audiovisuais sob o foco dos estudos narrativos

Considerando a evolução patente nos estudos narrativos, abordada no tópico anterior, este tem se tornado um campo de análise bastante amplo, se constituindo mesmo como um lugar crucial no que diz respeito ao desenvolvimento dos estudos midiáticos. Isso em função de possibilitar uma maior abrangência do olhar acerca das questões que se configuram nos processos de construção de textos nos mais variados meios de interação humana. E tais *media* têm se multiplicado e difundido com mais rapidez nos últimos tempos, caracterizando-se a partir de aspectos narrativos que tanto se assemelham quanto se distinguem dos das formas que as precedem.

Assim, vê-se que a compreensão sobre as propriedades que caracterizam tais *media* se tornou um ponto fundamental no que diz respeito ao entendimento dos modos como a narrativa tem sua adequação, não só aos princípios formais que estruturam tais textos, como também às condições definidoras dos contextos produtivos e receptivos de cada um deles.

Portanto, ao considerar essas especificidades do *medium* em que cada narrativa é constituída, essas novas abordagens se posicionam em um relevante contraponto no que diz respeito às perspectivas estruturalistas, como acentua Peixinho (2017):

Para a escola estruturalista, a narrativa é independente do *medium* que a veicula, como bem o ilustra o binómio discurso/diegese. [...]. Já para os pós-estruturalistas, entendendo a narrativa como uma transação sócio-simbólica entre um 'eu' que conta e um 'eu' que ouve, vê ou lê, a relação entre *medium* e narrativa é solidária e ambos se implicam mutuamente. [...]. A síntese entre estas duas posições antagónicas, defendida atualmente por autores como David Herman, prevê que as implicações dos *media* nas narrativas dependam estreitamente quer das propriedades daqueles, quer dos formatos destas (p. 52).

Essa concepção que leva em conta tanto os aspectos do *medium* quanto as estruturas narrativas se apresenta essencial para a análise da narrativa em contextos como o cinematográfico e o televisivo. Isso em razão de tal perspectiva apontar para a possibilidade de compreensão não apenas dos elementos estritamente formais nesses processos compositivos, mas também para as contextualizações que integram tais textos. Sendo assim, esse é um tópico que se percebe como imprescindível para a constituição e a compreensão da narrativa nas mais variadas instâncias em que tem seu arranjo. Nesse sentido, René Gardies (2006), no livro *Compreender o cinema e as imagens*, aponta para esses níveis de análise dos textos narrativos, levando em conta a questão dos *media*, ao evidenciar que,

[...] à imagem dos modelos literários, distinguem-se tradicionalmente dois níveis de análise da narrativa: esta é concebida quer como uma entidade independente da linguagem que dela se ocupa (a “mesma” narrativa pode circular do romance para a banda desenhada, passando pelo cinema e pela televisão), quer como uma instância que funciona de modo diferente segundo as linguagens que a actualizam (a questão do “ponto de vista”, por exemplo, recebe respostas específicas em função dos *media* que dela se ocupam). Actualmente, pode-se acrescentar um terceiro nível de análise: o que leva em conta o meio em que se materializa a narrativa (o meio e não apenas a linguagem), e examinar os condicionamentos narrativos específicos à produção televisiva, por exemplo (pp. 93-94).

A consideração do autor, sobre esse nível voltado ao exame dos aspectos específicos que condicionam a construção narrativa em cada *medium*, se mostra de grande importância. Principalmente no que se refere à compreensão da maneira que os contextos, como os de produção, exibição e recepção, por exemplo, estão inevitavelmente ligados ao processo de composição nos *media* como o cinema e, em especial, a televisão.

Tendo em conta tais observações, remetemos ao que Carlos Reis (2018b) explicita, ao afirmar que, sendo provenientes da teoria da narrativa, “[...] os estudos narrativos incluem presentemente derivas que contemplam também as narrativas mediáticas e as linguagens digitais, tendo em atenção procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam” (p. 16). Então, esses novos procedimentos

compositivos e efeitos cognitivos, a que alude o autor, implicam em novas maneiras de apreensão e de análise, pois denotam questões bastante diferenciais relativamente ao que se via com relação à literatura. Contudo, não se desvencilham totalmente de determinados aspectos apresentados pelas formas anteriores caracterizadas pelo modo narrativo.

Tal constatação pode ser feita, ainda, a partir do que se vê no livro *The Cambridge companion to narrative*, no qual encontram-se trabalhos voltados para uma abordagem dos estudos narrativos em função de uma variedade de temáticas. Uma delas é a das narrativas fílmicas e televisivas, acerca da qual Jason Mittell (2007), no artigo “Film and television narrative”, discorre, explicando, logo de início, que

Narrative theory is a flexible tool, useful for analyzing elements of storytelling common across a wide range of media. A detailed vocabulary for the mechanics of plotting or elements of characterization can help us understand a novel, television show, comic book, videogame, film, opera, or any other form of storytelling. Although the concepts explored in this collection can be applied productively to any medium, we must also be aware of the ways that any specific medium creates particular storytelling parameters, constraining some options while enabling others (p. 156, grifo nosso).

Compreende-se que é a partir de uma coadunação entre o que tais estudos narrativos construíram, especialmente nas últimas décadas, e concepções mais contemporâneas, voltadas para as particularidades dos estudos midiáticos, que se pode aceder a uma visão mais abrangente e ao mesmo tempo específica sobre esses *media*. Uma das mais importantes estudiosas a desenvolver trabalhos significativos sobre essa matéria é Marie-Laure Ryan (2006). Em seu livro *Avatars of story*, a autora ressalta essa nova configuração dos estudos narrativos, que interpelam também questões relacionadas aos novos *media*, e aponta para a imprescindibilidade da abordagem desses diversos suportes expressivos e de suas propriedades por tal área:

The concept of narrative offers a common denominator that allows a better apprehension of the strengths and limitations in the representational power of individual media. Conversely, the study of the realization of narrative meaning in various media provides an opportunity for a critical reexamination and expansion of the analytical vocabulary of narratology. The study of narrative across media is consequently beneficial to both media studies and narratology (p. 4).

A relevância destacada pela autora, no que concerne a um reexame crítico e a uma expansão do vocabulário analítico dos estudos narratológicos, a partir dessa aproximação dos estudos midiáticos, é primordial para o entendimento desses textos que se configuram nos *media* como aqueles em que mantemos nosso foco nesta pesquisa: o cinema e a televisão. A percepção da estudiosa, sobre a existência de uma atualização dos significados da obra no

processo de migração de um *medium* a outro, é imprescindível para a nossa ponderação dos aspectos manifestos na adaptação de narrativas literárias para outros suportes expressivos.

Nessa perspectiva, Ryan (2006) distingue os três domínios semióticos fundamentais para a compreensão dessas diferenças narrativas existentes entre os *media*:

[...] semantics, syntax, and pragmatics. In narrative theory, semantics becomes the study of plot, or story; syntax becomes the study of discourse, or narrative techniques; and pragmatics becomes the study of the uses of narrative. On the semantic level, different media favor different variations of the basic cognitive template [...]. On the discourse level, media may produce different ways to present stories, which will necessitate different interpretive strategies on the part of the user. [...]. On the pragmatic level, finally, different media may offer different modes of user involvement and different “things to do” with narrative. [...]. In summary, a medium will be considered narratively relevant if it makes an impact on either story, discourse, or social and personal use of narrative (pp. 25-26).

Tais domínios constituem as questões de base para o entendimento dos diferentes modos como a narrativa se estrutura em *media* distintos. Por isso, consideramos que essas questões são de vital importância para que estabeleçamos um olhar mais analítico relativamente ao processo de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance eciano para a minissérie de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho e para o filme de João Botelho.

Portanto, a possibilidade de analisar as mais variadas formas de narrativa, que se desenvolvem em suportes expressivos diversos, apresenta-se como um ponto fulcral dos estudos narrativos. Nesse movimento, ressalta-se a consideração acerca do emprego de diferentes códigos linguísticos e da influência de contextos variados. E isso nos fornece formas de trabalhar essa relação entre a literatura e os *media*, ponderando as diferenças essenciais presentes nos processos de composição de cada um deles.

1.3 Adaptação: dos *media* e suas características

O estudo relacionado às adaptações de obras da literatura para os *media* audiovisuais possui um contexto de abordagem bastante extenso no que diz respeito à questão da fidelidade. Esse aspecto tem sido discutido desde os inícios do cinema, sendo abordado, ao longo de sua história, por alguns dos principais teóricos da sétima arte, como é o caso de André Bazin (1991). O crítico e teórico francês estabelece a sua crítica sobre o aspecto da fidelidade no texto “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, constante do livro *O cinema: ensaios*, discorrendo sobre essa problemática no que tange ao processo de adaptação de romances para o cinema:

[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição, necessariamente negativa, a leis estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança. Podemos afirmar que, no domínio da linguagem e do estilo, a criação cinematográfica é diretamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução literal não valha nada, com que a tradução livre demais nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito. Sabemos, porém, que intimidades com a língua e com sua genialidade própria exigem uma boa tradução (pp. 94-96).

Observa-se que essa ideia exposta por Bazin acaba por se apresentar a partir da compreensão de uma necessidade de que o processo de adaptação da literatura para o cinema não se constitua por meio nem de uma servidão total nem de uma ruptura completa com o texto que toma como base. Nesse viés, tal perspectiva é criticada por Sérgio Paulo Guimarães de Sousa (2001), em seu trabalho intitulado *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*, ao afirmar que,

[...] se, por um lado, o crítico francês postula a fidelidade ao texto literário em termos de procura de equivalências cinematográficas procedentes do talento *inventivo* e *imaginativo* pessoal e individual (1992: 107), i.e., por concretizações múltiplas (as tais *fidelidades*), por outro lado, restringe as possibilidades dessa liberdade trans-semiótica. Define limites para o universo da adaptação mediante a desvalorização estética da *infidelidade* às marcas semiótico-discursivas do objecto literário, manifestando, desta forma, justamente receios de traição, de subjectivismo (pp. 45-46).

A posição de Sousa revela, portanto, uma restrição apresentada pela visão baziniana sobre o tema, pois implica no estabelecimento de alguns limites no que tange ao processo de leitura e de transformação da mesma em um trabalho de adaptação que se coadune não só com os dispositivos técnicos, mas também com aspectos contextuais e de concepção subjetiva. E compartilhamos dessa compreensão crítica exposta pelo autor relativamente à perspectiva de André Bazin acerca da questão de fidelidade. Assim, mesmo tendo em conta a relevância que a abordagem do crítico francês possui no sentido de estabelecer uma visão mais ampla no que diz respeito a tal problemática, Sousa (2001) destaca as limitações que essa busca por “equivalências” apontada por Bazin implica. E, como uma forma de contrapor-se a tais limitações, o autor apresenta a seguinte ideia:

[...] dever-se-á falar em *fidelidades* (ou, se preferirmos, em *plurifidelidade*), decorrentes da radicação do texto literário na finitude de contextos sócio-culturais, historicamente definíveis no tempo e no espaço. Estas dominantes circunstanciais existem-no ontologicamente de uma interpretação imanente e projectam-no para uma práxis exegética pluralista (p. 32).

Tal percepção pautada por um olhar de pluralidade é de grande importância, pois evidencia a variedade de aspectos envolvidos no processo de adaptação de um texto literário

para um audiovisual. Assim, o entendimento acerca não apenas dos procedimentos técnicos, mas também dos contextos criativos e sociais, bem como da perspectiva de leitura de quem adapta, estão englobados nessa noção. E é por meio dessa abrangência que procuramos estabelecer nossa abordagem em relação aos movimentos de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar da literatura para o cinema e a televisão.

Assim, quando essas diferenças não são levadas em conta no momento de realização da análise a respeito de uma adaptação, há a tendência de uma predominância de visões que consideram as artes audiovisuais inferiores à literatura. E esse movimento acaba por implicar na manutenção de uma hierarquia entre esses *media*, sem que haja uma contextualização sobre as características tanto estéticas quanto de produção e recepção imprescindíveis para a conformação de cada um deles. Nessa conjuntura, muitos são os estudiosos que desenvolvem trabalhos procurando desmistificar essa relação hierárquica entre a literatura e esses outros suportes expressivos – relação criada por perspectivas distorcidas sobre o assunto –, sendo um dos mais diligentes entre eles o estadunidense Robert Stam (2008). Em uma das suas obras mais importantes, *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, ele faz a seguinte afirmação:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (p. 20).

Como o autor ressalta, as diferenças entre o *medium* literário e o cinema e a televisão são várias. Os procedimentos de cada um deles, na intenção de produzir sentidos em seus leitores, espectadores e telespectadores, são também diversos uns dos outros. Isso por tais sentidos serem produzidos através de elementos e técnicas em grande medida distintos, e a partir de contextos de realização e leitura também grandemente heterogêneos.

Ou seja, a consideração a ser feita nesses estudos sobre as transposições intermediárias não é a de que uma adaptação é ruim por trazer modificações em relação ao texto original, mas sim a de quais são os motivos para que essas modificações existam. A partir daí, portanto, é que se pode verificar a qualidade dessas obras cinematográficas e televisivas em função das suas estruturas compositivas próprias e da forma como são aplicadas na elaboração da obra. Isso até mesmo consoante o modo como se dá a execução de códigos diversos para a concatenação de uma narrativa originalmente construída através de outros dispositivos. Portanto, compreender mediante qual visão e quais recursos

narrativos o texto tem a sua reescrita constitui-se em um dos procedimentos primordiais de investigação dos sentidos de uma obra.

Assim, enquanto obra de cinema ou de televisão, a adaptação está submetida à consideração das linguagens que constituem tais *media*, caracterizados principalmente por aparatos imagéticos e sonoros, com os quais são estabelecidos os mecanismos estruturadores dos textos audiovisuais. Tendo em vista tais especificidades de linguagem, no livro *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*, Doc Comparato (1983) evidencia que

Uma adaptação é uma transcrição de linguagem: – mudamos o suporte lingüístico [*sic*] usado para contar uma estória. Isto equivale ao ato de *transubstanciar*, ie, de transformar a substância, já que *uma obra é a expressão de uma linguagem*. Portanto, já que uma obra é uma unidade de conteúdo e forma, no momento em que nos apropriamos somente do conteúdo e o expressamos através de outra linguagem, passamos necessariamente ao processo de *recriação*, de *transubstanciação* (p. 216).

Esse movimento de recriar – ou de transubstanciar –, abordado pelo autor, ressalta a necessidade de ter em foco que, enquanto um texto literário requer atenção à escrita, em cinema e televisão esta constitui-se como mais um elemento entre diversos outros, sendo engendradora a esses outros no processo de constituição da obra e, frequentemente, assumindo uma posição até mesmo secundária. Tal compreensão é essencial para que se construa uma relação entre o texto base e a sua adaptação, pois a simples passagem de uma história de um *medium* a outro, sem qualquer tipo de mediação, ou seja, de avaliação dos aspectos próprios a cada um, implica numa desarticulação das personagens, dos espaços e dos contextos narrativos de que se apropria.

Assim, uma transposição intermediática traz uma releitura do texto a partir do qual é adaptado, tendo sua concepção por meio de uma autoria e de uma linguagem distintas, incluindo eventualmente outro suporte. Ou seja, uma obra audiovisual não apenas apresenta recursos estéticos diversos dos literários, como também se dá através de outras dimensões circunstanciais, que imprimem uma marca importante para a sua recepção. Nesse sentido, Dudley Andrew (1992), em seu ensaio “Adaptation”, que consta no livro *Film theory and criticism: introductory readings*, ressalta que,

[...] while the material of literature (graphemes, words, and sentences) may be of a different nature from the materials of cinema (projected light and shadows, identifiable sounds and forms, and represented actions), both systems may construct in their own way, and at higher levels, scenes and narratives that are indeed commensurable (p. 424).

Essa viabilidade de apropriação de uma mesma história em diferentes *media* permite que se apreendam os mais diversos textos no sentido de uma “readequação” a outros

contextos, sejam eles históricos, sociais e/ou culturais. Isso pode ocorrer, até mesmo, por meio de uma perspectiva crítica que parta da própria alteração de significados e efeitos, assim como com a instauração de outras possibilidades relacionais. A partir disso, a adaptação pode criar uma nova obra de arte que, mesmo mantendo a ligação com o texto de que se apropria, aponta para uma interpretação que parte de uma concepção criadora (Kranz, 2007). Nesse sentido, se configura aquela “plurifidelidade” abordada por Sousa (2001), em que se evidenciam as múltiplas possibilidades do processo de transposição intermediática.

Desse modo, a partir das considerações realizadas até o momento relativamente ao aspecto da adaptação, podemos nos voltar para uma abordagem acerca das especificidades que se instauram no cinema e na televisão. Isso em função de o nosso foco de análise nesta tese serem os processos de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance de Eça de Queirós para a minissérie brasileira e o filme de João Botelho. Nessa perspectiva, procuramos observar, mais particularmente, os aspectos que se colocam como definidores dos movimentos de composição ficcional inseridos nesses suportes expressivos. Atentamos, também, para os contrastes que se estabelecem entre tais *media* e a literatura, inclusivamente no que diz respeito aos contextos produtivos e receptivos que os engendram.

1.3.1 O processo de adaptação e as especificidades da linguagem cinematográfica

As considerações feitas principalmente neste tópico 1.3 nos remetem à necessidade de compreensão das especificidades presentes nos suportes em que cada um dos textos a serem posteriormente analisados nesta pesquisa estão inscritos. Assim, em primeiro lugar, é fundamental realizar uma abordagem sobre os aspectos do processo de adaptação de textos literários para o cinema, a partir da ponderação dos elementos caracterizadores dessa arte de configuração audiovisual.

Nesse viés, vê-se que, pela sua juventude, o cinema estabeleceu uma necessária ligação com a literatura e com outras formas de arte que tiveram uma configuração anterior à sua. Tal necessidade de, digamos, “espelhamento” com relação a essas artes anteriores se dá no sentido de busca de desenvolver uma linguagem artisticamente fundamentada, a qual, mesmo que partisse de tais influências, se constituísse de um modo estruturalmente independente, instaurando-se por meio dos recursos próprios aos suportes audiovisuais. Assim, em *Praxis do cinema*, Noël Burch (1973), ao escrever nos anos 1960, aborda essas influências das estruturas literárias na composição cinematográfica:

Hoje, a narrativa cinematográfica libertando-se pouco a pouco das estruturas romanescas e para-romanescas (promotoras desse “grau zero da escrita” que reinou, supremo, durante os anos 30 e 40 e que está ainda vivaz nos nossos dias), parece inegável que seja por uma exploração aprofundada e sistemática das possibilidades *estruturais* dos parâmetros cinematográficos que as novas formas abertas, mais aparentadas às estruturas da música pós-debussysta do que às da literatura pré-joyceana, se poderão articular de maneira orgânica, conferindo enfim ao cinema a sua autonomia formal. Tratar-se-á sobretudo de estabelecer relações enfim consequentes entre as articulações da planificação e as do “guião”, da narrativa, *estas determinando aquelas tanto como o contrário*. Tratar-se-á também de dar à desorientação do espectador um lugar tão importante como à sua orientação (pp. 23-24).

Sua abordagem compreende uma evolução do *medium* cinematográfico e, nesse movimento, uma espécie de independência maior relativamente às formas literárias que no início predominavam na sua constituição. Enfocando a questão das narrativas, o autor identifica esse caráter da estrutura, principalmente falando acerca dos aspectos da planificação e do guião (o roteiro), elementos essenciais para a composição da narrativa no cinema, assim como em outros *media* audiovisuais – como é o caso também da televisão. Em tal ótica, Jacques Aumont e Michel Marie (2009) trazem, no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, ao apresentarem a definição do verbete “Adaptação”, um dado de extrema relevância para a questão:

A noção de escrita cinematográfica desempenhou um papel importante na modificação da problemática tradicional da adaptação, enfatizando os processos significantes próprios a cada um dos meios de expressão em causa: as palavras para o romance, a representação verbal e gestual para o teatro, as imagens e os sons para o cinema. É a narratologia, e depois a linguística generativa, que conferem à adaptação um novo estatuto teórico: esta é então concebida como uma operação de transcodificação (p. 17).

Ao referirem-se ao aspecto narratológico e à abordagem que o mesmo traz para a temática da adaptação, os autores identificam a importância de uma percepção de escrita cinematográfica que leve em conta as estruturas narrativas características de tal *medium*. Essas compreensões relacionadas à questão narratológica possibilitam a visão das diferenças existentes entre os códigos constituintes de cada suporte expressivo, além do modo como esses códigos serão empregados no desenvolvimento de uma mesma narrativa nesses espaços distintos. Dentro dessa lógica, André Gaudreault e François Jost (2009), em *A narrativa cinematográfica*, evidenciam a pluralidade de aspectos implicados na composição fílmica, ao afirmarem que,

Ao contrário do romance, o cinema articula [...] muitas “linguagens de manifestação”. Tal multiplicidade (assim como, pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc., *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além das imagens em movimento, as menções escritas, os barulhos, as falas e a música), põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de

eventos) simultâneos, de maneira que a *simultaneidade* das ações diegéticas está intimamente ligada à *sucessividade* (p. 145).

Da mesma forma que os contextos implicam em modos particulares de construir uma história, os mecanismos empregues nessa construção também são essenciais para que se compreendam as diferenças que marcarão cada obra. Enquanto na literatura esses mecanismos são praticamente restritos à palavra escrita, no cinema temos uma gama bastante variada de recursos, sendo a escrita mais um dentre eles. Essa pluralidade de materiais expressivos é imprescindível na transposição intermediática de um texto que se alicerça na palavra na literatura e é levado a uma linguagem audiovisual. Isso porque o modo como determinados aspectos são estabelecidos pela linguagem escrita serão instituídos através de um reajustamento que leve em conta o funcionamento das imagens e dos sons para a apreensão dos sentidos. Nessa ótica, Jacques Aumont (2008), em *O cinema e a encenação*, afirma a temática do argumento¹ como ponto primordial do processo de adaptação:

[...] de uma forma geral, o argumento adapta indiferentemente qualquer escrita “literária”, quer se destine ao leitor de romances, ao apreciador de poesia ou ao espectador de teatro: a transformação que sobre ela exerce é sempre a mesma – encontrar no escrito o equivalente dos quadros que dele sairão. “Equivalente”: é a palavra-chave do argumentista, a palavra mágica que lhe permite transformar em matéria fílmica qualquer conto ou drama. [...] por natureza, as obras escritas não são filmáveis enquanto tais, porque contêm passagens que não se podem adaptar ao cinema – tudo o que diz respeito aos estados de consciência de uma personagem, tudo o que figura “entre linhas”, em suma, tudo o que é literatura (p. 45).

Essa observação do teórico francês traz à vista a problemática do roteiro e da forma como o mesmo possui uma relação com a literatura, por ser um recurso que se constitui a partir da palavra escrita. Contudo, o autor ressalta a necessidade de ter-se sempre em conta que este é um elemento cinematográfico e, por isso, precisa estabelecer um afastamento relativamente aos esquemas de composição literários.

Pensar como a imagem apreende o que a escrita transmite é um aspecto essencial da criação do roteiro, como ressalta, em *O argumento cinematográfico*, Dominique Parent-

¹ O termo “argumento”, como aparece na citação de Aumont (2008), é utilizado, frequentemente, como um sinônimo dos termos “roteiro” – mais usual no Brasil – e “guião” – comum em Portugal. Contudo, em uma especificação mais rigorosa, sua aplicação diz respeito a um documento prévio ao roteiro/guião, como aponta Doc Comparato (1983): “Um argumento é a primeira forma *textual* de um roteiro – assim, ele deve conter, de forma clara e sensível, todas as principais indicações de sua estória. Um bom argumento é um perfeito guia para o roteiro” (p. 92). Nesta acepção, portanto, esse elemento busca apresentar os principais temas e aspectos da obra, tendo, em geral, um objetivo de criar o interesse de produtores e/ou diretores para a realização do projeto. Tendo em conta tal distinção, ressaltamos que nesta tese, em função mesmo da forma como o termo é encontrado em grande parte dos textos teóricos de que nos utilizamos (principalmente em decorrência da tradução, que na maioria dos casos se dá a partir de textos escritos em francês no seu original), fazemos o seu emprego no sentido sinonímico de roteiro e guião.

Altier (2014), ao abordar o trabalho do argumentista, considerando que este terá “[...] de utilizar a escrita do domínio da sintaxe clássica para sugerir a escrita do domínio da sintaxe fílmica, ou seja, a imagem” (p. 15). Tem-se, já na fase escrita da criação cinematográfica, a maior relevância da imagem em contraposição à palavra, sendo o roteiro um espaço para a composição imagética inicial da obra. É nesse momento que as imagens são previamente evocadas e estruturadas para conceber os esquemas de planificação do texto audiovisual.

Essa certa relação entre o trabalho de escrita do roteiro e a dinâmica de composição literária acaba por se apresentar como um motivo de conflito, especialmente no que tange ao processo de adaptação. Sendo assim, a inscrição desse elemento tanto num espaço verbal quanto num imagético revela a complexidade que está implicada nesse movimento de transposição intermediática da literatura para o cinema – e também para a televisão. Tendo em vista tal relação intrincada, em *O exercício do argumento*, Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer (2016) ponderam que

O argumentista é – por necessidade, quando não por gosto – muito mais um cineasta do que um escritor. [...] o argumento é a primeira forma de um filme. Tem de ser imaginado, visto, escutado, composto e por conseguinte escrito como um filme. [...] um argumentista deve ter noções tão precisas quanto possível do que é a montagem. Um argumentista que se recuse a adquiri-las e se restrinja a uma atividade estritamente literária acaba por amputar uma parte de si mesmo (pp. 15-16).

A atenção aos recursos próprios à linguagem cinematográfica se mostra essencial também para a fase de construção do roteiro. Isso por ser mesmo nesse ponto que as indicações específicas do roteirista quanto à imagem serão apontadas e embasarão o trabalho posterior de produção da obra fílmica por parte do diretor e dos demais membros da equipe. Nesse sentido, é já em tal momento que, ao compor-se uma adaptação, se empreenderão modificações em prol de uma construção de sentidos que adeque a narrativa à linguagem audiovisual. É importante ressaltar que esse processo traz para o filme as leituras que quem adapta compreende e pretende apresentar sobre o texto literário que toma por base. Também Vincent Amiel (2016), em *Estética da montagem*, ressalta esse aspecto relacionado ao roteiro, assinalando os elementos específicos da linguagem cinematográfica:

Existe num argumento uma ordem de apresentação das ações que é de essência “literária”, quer dizer, comparável ao ordenamento escolhido pelo narrador, ou o romancista, quando tem de apresentar uma narrativa. Mas, mais especificamente ligada às características do cinema, pode existir também uma ordem de apresentação própria à dramaturgia das imagens. [...]. Esta forma de composição das sequências, que toda a gente qualifica como “montagem”, é conveniente designá-la por “planificação”. Porque ela intervém de facto antes da rotação (vindo esta realizar um projeto já definido) e procede sobretudo de um princípio de articulação interna da realidade escrita, e não de um princípio de fragmentação/associação (p. 15).

Tal indicação do autor nos remete para a característica da planificação, movimento a partir do qual se compreende o pensar o processo de escrita do roteiro em função de um contexto imagético. É nesse princípio de articulação interna da realidade escrita, apontada pelo estudioso, que podemos observar a importância desse elemento no processo de configuração da unidade fílmica, pois determina um encadeamento prévio no sentido de criação da continuidade das imagens e dos sons. Sobre a temática da planificação – também designada como decupagem –, Jorge Seabra (2014), em *Cinema: tempo, memória, análise*, aponta para a existência de dois sentidos para a *découpage*: “Um, anterior à rodagem, significa aquilo que em Portugal se designa por planificação, que consiste na informação técnica de todos os elementos constituintes dos planos. Outro, refere-se a uma descrição do filme, depois de terminado, com base nas principais unidades que o constituem” (p. 64).

Portanto, tal processo se apresenta como decisivo na feitura do filme, estando presente desde a elaboração do roteiro até o processo de pós-produção. É nessa etapa de pós-produção que o trabalho de montagem se estrutura a partir desse recurso da articulação dos planos em sequências e, conseqüentemente, na estrutura final do filme. Tal expediente se mostra primordial para visualizar a dinâmica de transformação do literário em fílmico, pela exigência que há nele da passagem dos recursos escritos para a forma dos planos que configurarão as sequências de imagens da obra audiovisual. Assim, o processo de planificação se estabelece a partir da conjugação daquela que pode ser vista como a unidade mais básica do filme, o plano, elemento fundamental na composição da linguagem cinematográfica, sobre o qual René Gardies (2006) diz o seguinte:

[...] o plano constitui uma unidade técnica de tomada de vista e de montagem. Enquanto que, no momento da rodagem, o plano inclui as imagens e os sons captados entre o princípio e o fim da acção e do seu registo, no filme visto pelo espectador corresponde àquilo que foi conservado na montagem e a diferença de comprimento entre um e outro pode ser considerável. Deste modo, o plano constitui um fragmento espaço-temporal homogéneo (p. 19).

É perceptível na explanação do estudioso a diferença que existe entre o modo como o plano se apresenta no processo de construção da obra fílmica em contrapartida à perspectiva que o espectador terá dele diante do filme já pronto. Esse recurso primordial da montagem cinematográfica se mostra bastante variável, pois funciona de acordo com os diversos olhares que circundarão a obra, seja no seu processo de composição seja na apreensão do produto final. Estando inserido, então, já desde a escrita do roteiro, o plano se transformará ao longo das etapas de realização, possibilitando esse trabalho em conjunto e caracterizado pela sua heterogeneidade.

Tendo em conta essas observações, podemos recorrer à consideração de Gilles Deleuze (2016), em *A imagem-movimento: cinema I*, quando fala acerca do plano, apontando tanto para o sentido compósito que ele traz à linguagem cinematográfica quanto para o seu poder de configurar uma continuidade por meio da junção dessas partes. E, partindo dessa observação acerca do plano e da sua possibilidade de se configurar como uma consciência do filme, por constituir esse movimento de sutura, Deleuze (2016) aponta para o aspecto da câmera, a qual, de acordo com o que o autor define, se apresenta como a verdadeira consciência do filme.

Desse modo, é importante ter em mente que a câmera se configura como o filtro do olhar tanto de roteirista, diretor e demais profissionais presentes no processo de construção da obra, quanto do espectador – ou telespectador no caso da televisão –, pois estabelece o que será possível olhar e como. Ou seja, ao ajustar a imagem a partir de um determinado enquadramento, tal instrumento técnico se apresenta enquanto a perspectiva que os seus autores buscam imprimir ao texto. Assim, funciona no sentido de determinar aos receptores as significações da obra, mas também dá a possibilidade de que se instaurem leituras variadas por meio dessa especificação de visionamento.

Ao apresentar-se como o instrumento essencial da constituição imagética, a câmera assume diferentes funções de acordo com os diversos participantes do processo de composição da obra fílmica. Assim, tal elemento influi: desde a perspectiva que o roteirista dará ao seu texto, ao pensar o processo de planificação; passando pela forma como o diretor e a sua equipe se utilizarão dela no intuito de compor os planos do filme, em um movimento de busca por instauração de determinados sentidos; até a apreensão que o espectador terá da história a partir da forma como tais planos foram trabalhados por meio desse olhar mecânico. No entanto, Renata Pallottini (1998), em *Dramaturgia de televisão*, pondera que

[...] seria equivocado supor que, sendo *narrador*, a câmera supra *todas* as funções de um narrador.

Ela descreve, mostra o lugar e dá a ordem cronológica; marca uma época, um clima e um ambiente; faz-nos ver certos acontecimentos dos quais nos cientificamos; às vezes, mais e melhor do que se fossem narrados pelo diálogo. É um *olho*. Mas não dá conta da narração no seu total, visto que é, como foi dito, apenas a máquina a serviço de um organizador. A narração no sentido de contar a história é, em última instância, entregue à figura do narrador onisciente de modo dramático, que resolve a fábula por meio de diálogos e ação organizados. A narração total, o conjunto formado por áudio e vídeo (criados a partir do ponto de vista do narrador onisciente) é o que produz, afinal, toda a história (pp. 171-172).

Como ressalta a estudiosa, a câmera se apresenta como mais um elemento que fará parte do todo da construção da obra, possibilitando a apreensão de um olhar que será

trabalhado por parte dos diversos profissionais envolvidos no processo, por meio da coadunação com os demais aspectos possibilitados pela linguagem cinematográfica. É essa coadunação dos diversos recursos expressivos constantes de tal *medium* que se apresenta como aquilo que a dramaturga brasileira designa por narrador onisciente. Justamente por se caracterizar a partir da junção de uma variedade de elementos, esse narrador onisciente engendra perspectivas múltiplas sobre as personagens, o enredo, os espaços e os demais aspectos da narrativa. Acerca da temática do narrador no cinema, Sousa (2001) destaca a

[...] emergência no campo da narratologia fílmica de uma série de designações, propostas por vários estudiosos da matéria, destinadas todas elas a circunscrever terminológica e, quiçá, antropomorficamente uma entidade narradora extradiegética fílmica, acentuada nos processos e marcas discursivas de realizadores auto-reflexivos como Duras, Resnais, Robbe-Grillet ou Godard – “narrador-câmara” (“câmera-narrator”) (Kozloff, 1988 e Boyum, 1985), “enunciador” (“énonciateur”) (Casetti, 1983 e Gardies, 1988), “narrador intrínseco” (“intrinsic narrator”) (Black, 1986), etc. (p. 150).

O autor aponta para os argumentos de alguns teóricos que buscam demonstrar a existência de tal entidade narradora extradiegética no cinema, justamente em decorrência das especificidades conjugadas pelos aspectos técnicos desse *medium* em contraposição à literatura. Um desses teóricos é Seymour Chatman (1990), que, em *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*, apresenta o conceito de “narrador cinematográfico” (“*cinematic narrator*”), configurado pela conjuntura desses elementos que caracterizam a linguagem audiovisual. Sobre esse conceito de Chatman, Robert Burgoyne (1990), no artigo “The cinematic narrator: the logic and pragmatics of impersonal narrator”, evidencia que

In the cinema, this narratorial encoding is complex and utilizes both visual and aural channels: lighting, editing, camera angle and movement, color, and mise-en-scene can all be attributed to the visual articulations of the narrator. Music and voice-over or voice-off can be understood as its aural manifestations. For Chatman, the film-text is narrated in all its details; the activity of a narrator pervades every aspect of the text (pp. 10-11).

É nessa convergência dos seus mais variados princípios técnicos que o *medium* cinematográfico – e mesmo o televisivo – constrói essa entidade narradora, configurando, no movimento de engendramento de tais códigos, os sentidos que configuram o texto e que são apreendidos pelos receptores do texto. E considerando, portanto, os aspectos que formam essa entidade narradora, podemos nos voltar para o que Noël Burch (1973) aponta, ao abordar as questões da câmera e da planificação: “A planificação é portanto a resultante, a convergência de uma planificação no espaço (ou antes uma série de planificação no espaço) realizada no momento da filmagem, e de uma planificação no tempo, prevista em parte na filmagem e culminada na montagem” (p. 12). Desse modo, o autor traz à vista a questão da montagem, que se apresenta como uma das características principais de construção da

narrativa audiovisual, sendo o processo que resultará como a etapa finalizadora do texto fílmico. A montagem é, então, o processo de estruturação das imagens em movimento, no que as escolhas com relação a que planos serão inseridos, em que ordem e com que duração, se mostram essenciais para a significação que o texto fílmico irá erigir nos seus receptores.

No movimento de constituição da unidade, buscada pelo trabalho de montagem, um dos aspectos principais é o dos *raccords*, instrumentos empregados no intuito de estabelecer a continuidade do texto audiovisual. Isso em função de o filme ter na sua configuração um caráter compósito inerente, instaurando-se, assim, a partir de uma variedade de códigos expressivos que exigem um trabalho de junção. O uso dos *raccords*, principalmente no que diz respeito ao cinema clássico, em que a composição narrativa se dá em prol do estabelecimento de uma verossimilhança, possibilita a impressão de unidade da história.

Camuflam-se, assim, as rupturas que ocorrem no encadeamento fílmico, em especial no que diz respeito às supressões de determinadas passagens da narrativa, ou seja, às elipses. Dessa forma, para a criação de tal continuidade em meio à heterogeneidade que caracteriza o cinema, o recurso às elipses, assim como o seu ocultamento, se torna primordial. Esse elemento possibilita os saltos entre os acontecimentos e a seleção de momentos chave para a construção da narrativa, já que a história contada, em geral, se prolonga por mais tempo do que aquele que o texto fílmico abrange.

Tais recursos possibilitam a construção do filme a partir do corte e da montagem, movimentos por meio dos quais se constrói a narrativa fílmica, isto é, se estrutura em unidade a divisão característica da qual se parte para a composição do filme. Dessa maneira, nos deparamos com a diferença fundamental entre os *media* audiovisuais e o literário, pois neste tudo é exposto por meio da linguagem escrita, já naqueles tem-se como recursos principais a imagem e o som, através dos quais os sentidos dos textos serão desenvolvidos, partindo-se de um trabalho de associação que se dá no processo de montagem. Assim, essas visibilidade e sonoridade constantes da linguagem audiovisual imprimem um aspecto tangível essencial para a compreensão das narrativas, que nesses *media* se estabelecem pelos procedimentos destacados. Portanto, essa tangibilidade é essencial também para que se observe o movimento de adaptação da literatura ao cinema, sendo que tais recursos implicam num outro modo de significar, pois se instituem também a partir de uma outra forma de recepção.

É importante ressaltar essa diferença fundamental entre a composição voltada para a escrita e a que se orienta para o audiovisual, alertando para a complexidade de transportar

a palavra para um suporte especialmente pautado pelo dispositivo imagético. Nesse viés, Flavio de Campos (2007), em *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*, evidencia que, “No cinema, a imagem é tão importante que alguns produtores chegam a afirmar que um bom roteiro é aquele que narra a sua estória sem o uso de fala – a fala viria como acessório das informações contidas na imagem” (p. 189).

A imagem, em consequência desse caráter de tangibilidade que possui, já possibilita a inscrição de significações de forma bastante efetiva. Sendo assim, o emprego da fala pode, em muitas circunstâncias, se apresentar como um ponto de redundância, trazendo, inclusive, alguns prejuízos que impactam até mesmo a qualidade artística do texto. Nesse sentido, há a questão do excesso e da distorção que o uso indiscriminado da palavra junto à imagem pode causar no processo de significação do texto fílmico. A observação de tais aspectos é importante para o desenvolvimento da narrativa fílmica, considerando como os recursos que formam esse *medium* funcionam no sentido de narrar: como a imagem “fala” e em que momento a palavra se inserirá nela como uma componente relevante para o contexto narrado.

Portanto, tal forma tangível caracterizadora da linguagem audiovisual tem influência primordial para entender de que maneira esse movimento de adaptação da palavra escrita para a imagem e o som se mostra um processo bastante complexo. Isso em função, justamente, de os elementos a partir dos quais dá-se o narrar em cada um desses *media* serem, em grande medida, distintos, por isso significando de modos bastante diferentes. Assim, Jacques Rancière (2012), em *Os intervalos do cinema*, ressalta esse reajustamento necessário entre a palavra e a imagem:

[...] no cinema, seja qual for o esforço para o intelectualizar, o concreto está ligado ao visível dos corpos falantes e das coisas de que falam. Daqui se deduzem dois efeitos contraditórios: um deles consiste em intensificar o visível da palavra, dos corpos que a carregam e das coisas de que falam; o outro consiste em intensificar o visível como aquilo que recusa a palavra ou mostra a ausência daquilo de que ela fala (p. 138).

Observando-se, igualmente, a ligação entre palavra e imagem, é possível remeter, também, ao que Deleuze (2016) pondera relativamente à exigência de legibilidade presente na imagem, sendo o quadro o lugar de registro tanto dos aspectos sonoros quanto dos visuais. O autor aponta, no entanto, para a existência de, pela falta de conhecimento de como ler esses elementos, uma dificuldade de acesso a esse legível. Nesse sentido, os elementos que compõem a construção da imagem, e no caso do filme a imagem em movimento, são estruturados em função de criar esse processo de decifração que Deleuze (2016) explicita.

Portanto, para que a transposição intermediática do texto literário para o audiovisual se dê de forma significativa, a compreensão desses recursos próprios à linguagem cinematográfica – como roteiro, montagem, planificação, planos, elipses, *raccords*, entre outros – se mostra primordial. Além disso, é essencial o entendimento de que tais suportes distintos se utilizam, para gerar sentidos similares, de modos em grande medida diversos.

Considerando essa pluralidade de mecanismos presentes no processo de composição do modo narrativo no cinema – e que podemos também observar nas narrativas televisivas –, é evidente que um dos principais aspectos característicos de tal procedimento está na existência de uma variedade de intervenientes que se apresentam como autores, pois estes conferem suas perspectivas ao texto. Assim, como um processo colaborativo, a criação nos *media* audiovisuais possibilita a construção em conjunto, a partir dessa estrutura caracterizada pela segmentação, dessas unidade e continuidade da obra.

1.3.2 A problemática da adaptação no contexto televisivo

Tendo observado alguns dos aspectos constituintes do processo de composição da linguagem cinematográfica – alguns dos quais, como apontado em determinados momentos, também se aplicam ao contexto da produção de narrativas na televisão –, voltamo-nos para a consideração das questões presentes no *medium* televisivo, especialmente com relação às ficções compostas nesse suporte midiático. Para tanto, se vê necessário fazer uma abordagem das semelhanças e, principalmente, das diferenças que esse *medium* possui em relação ao cinema, assim como destacando as questões relativas às adaptações de textos literários para obras desenvolvidas nos formatos narrativos ficcionais da televisão. Sendo assim, resalto a compreensão de Laura Fernanda Bulger (2004), em *A imagem da escrita no pequeno ecrã*:

A televisão é um meio cuja complexidade transcende o âmbito do tecnológico por envolver múltiplas codificações e decodificações – linguísticas, visuais, sonoras, sociais, culturais, literárias, políticas, ideológicas, económicas. Transpor um texto literário para o ecrã implica o conhecimento das relações, no caso da televisão ainda pouco estudadas ou sistematizadas, entre a palavra escrita e a imagem sonora ou entre um sistema sógnico verbal e conceptualizante e um sistema sógnico que é simultaneamente visual, sonoro, verbal, icónico e que, por meio da representação tecnológica, ultrapassa a reprodução mimética de cunho antropológico que Aristóteles concebeu para explicar a génese do fenómeno literário (pp. 21-22).

Nessa relação conflituosa entre a arte da palavra e a do audiovisual, o problema se complica ainda mais quando se trata da questão televisiva. Isso em função de as configurações próprias desse *medium* implicarem numa forma bastante diversa de concepção

e apreensão da ficção. Esse fator tem causado, ao longo da sua história, um determinado discurso de inferiorização de tal *medium* em relação tanto à literatura quanto ao cinema.

As críticas se tornam ainda mais constantes e rígidas quando se referem aos textos televisivos, pois se tem a visão de que tal *medium* é sempre composto por obras de menor valor, direcionadas a um público menos exigente, isto é, a uma massa atraída por qualquer distração e persuadida por qualquer ideia. Nesse viés, Arlindo Machado (2000) questiona tal visão em *A televisão levada a sério*, aludindo às particularidades que cercam esse tema. A problematização realizada pelo estudioso se posiciona em um contraponto relativamente à visão preponderante entre os intelectuais, mesmo aqueles que têm por base os estudos da comunicação. No entanto, o que ele faz não é uma defesa cega da televisão, mas sim o reconhecimento de que muitos textos televisivos também possuem um grande valor artístico.

Em sua análise, Machado (2000) explicita a forma como são compostas as obras televisivas, pois “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” (p. 70). O autor destaca, portanto, a questão da variabilidade de formatos que esse *medium* abrange, os quais identifica como “enunciados”, levando em conta os estudos semióticos.

Arlindo Machado (2000) nos revela, então, a forma como essa variabilidade de formatos compreendidos pela televisão se comporta, utilizando-se de cada um dos recursos que melhor expressam as suas intenções e os seus objetivos. Entretanto, tais formatos também se constituem a partir de modalidades que possuem uma relativa estabilidade no momento da sua organização, ou seja, que detêm uma certa definição herdada de uma tradição não só televisiva como literária, cinematográfica, e assim por diante.

Partindo dessa compreensão, é possível ressaltar que muitos dos pontos abordados anteriormente no que tange às especificidades da linguagem cinematográfica também podem ser observados nas composições ficcionais televisivas. O *medium* televisivo, ao ser igualmente caracterizado por imagens em movimento e sons, toma por base esses princípios técnicos que constituem o cinema, como é o caso de planificação e montagem. Nesse viés, Inmaculada Gordillo (2009), em *Manual de narrativa televisiva*, destaca que, “*Heredera de los códigos fílmicos, la morfología televisiva ofrecerá un modelo descriptivo con terrenos comunes – y otros disímiles – en relación a la morfología cinematográfica*” (p. 37).

Tais aproximações observáveis relativamente aos modos de composição em cinema e televisão são essenciais para compreender a presença, nos formatos de ficção televisiva, de uma linguagem que se pauta pelos pressupostos da construção cinematográfica. Tendo em conta tal perspectiva, John Fiske e John Hartley (2003), em *Reading television*, esboçam a noção de que “*Television uses much the same methods as film to connote meaning: camera angle, lighting and background music, frequency of cutting are examples. Music in particular is used to clarify and sometimes create the connotative meaning of a shot*” (p. 29). Assim como o cinema se pautou, para desenvolver a sua linguagem própria, pelas mais diversas formas artísticas que lhe são anteriores, a televisão também irá seguir esse caminho. Para isso, forja seus formatos de produção a partir dos mais variados modelos de composição comunicacional e artística, como cinema, rádio, teatro, literatura, imprensa etc.

Levando em consideração essa influência que o *medium* televisivo detém, na sua constituição, relativamente a esses outros *media*, há a possibilidade de ponderar acerca de um dos aspectos mais aproximativos entre o fazer cinematográfico e o televisivo. Tal aspecto é o processo de composição coletivo, acerca do qual Marshall McLuhan (1964), em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, chama atenção:

O cinema não é um meio simples, como a canção ou a palavra escrita, mas uma forma de arte coletiva, onde indivíduos diversos orientam a cor, a iluminação, o som, a interpretação e a fala. A imprensa, o rádio, a TV e as histórias em quadrinho também são formas de arte que dependem de equipes completas e de hierarquias de capacidade empenhadas em ação corporada (p. 328).

Além do processo natural de diálogo do texto com diversos discursos dos quais se apropria, a elaboração de uma obra audiovisual possui esse “grande diálogo interior”, pois tem a sua construção a partir de vários pontos de vista na busca de um objetivo. Tal problemática gerada a partir dessa questão de autoria e de ponto de vista é tratada por Anna Maria Balogh (2002), em *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*, ao abordar as circunstâncias implicadas no procedimento de adaptação:

[...] há um cuidado muito grande nas transposições das obras literárias para a TV em todas as etapas da realização. O maior desafio, no entanto, começa pelo próprio roteiro, no qual as estratégias de enunciação deixam suas primeiras grandes marcas. Essas estratégias são muito mais complexas no âmbito da TV porque o sujeito empírico da Enunciação se estilhaça numa vasta equipe de profissionais, sendo que cada um deles submete o roteiro a um “filtro” específico de seu fazer de base (roteiro, direção, fotografia...). Em muitos casos, o “ver” dos diferentes profissionais da equipe pode ser divergente e isso se refletirá na concepção da obra que se traduz (pp. 130-131).

É perceptível um grande conflito quanto à questão da autoria nas obras de ficção televisivas, em decorrência, justamente, desse trabalho de composição coletivo. Há, nesse

âmbito, uma divisão muito maior de atividades na televisão em contraponto ao que ocorre no cinema, o qual, mesmo possuindo esse “estilhaçamento” no momento de construção de uma obra, isso se dá, em geral, em um menor grau. Assim, no contexto televisivo, os textos de ficção tendem a possuir grandes extensões, o que requer que esse desenvolvimento criativo seja subdividido entre diversas visões, desde o processo de escrita do roteiro. Porém, essas visões, como indica Balogh, nem sempre se direcionam para um mesmo ponto, o que implica em uma complexidade ainda maior em tal trabalho de elaboração. Renata Palottini (1998), em *Dramaturgia de televisão*, resalta também essa conjunção de olhares que estão presentes na construção de obras televisivas:

A temporalidade e a espacialidade, num programa de TV, nos são dadas pela câmera e pelo artista que a dirige, segundo indicações prévias. Ora, aqui já indicamos *três* pessoas: o chamado *cameraman*, o diretor e o autor do texto – isso no mínimo. O escritor, primeiro elemento dessa cadeia, pede e determina os rumos da máquina, pelo simples fato de ter escrito o roteiro. As ações pedidas pelo roteiro são as primeiras necessidades que devem ser atendidas pela produção da imagem, mesmo que o roteirista não tenha entrado em indicações técnicas próprias de um tratamento específico de texto (pp. 166-167).

A estudiosa revela a relação tênue de autoria e de ponto de vista existente entre roteirista, diretor e câmera, já que o processo de elaboração da imagem percorre as indicações empregadas a partir dessas três funcionalidades. Além destas, diversas outras instâncias também estão implicadas nesse processo, cada uma delas estabelecendo modificações nas perspectivas determinadas pelas demais.

Nesse viés, a partir dessa configuração coletiva, a televisão se caracterizará por um aspecto compósito ainda mais extremo que o do cinema. Isso em função de o seu modo de exibição de conteúdo, que se dá contínua e ininterruptamente, resultar numa conjuntura bastante distinta da cinematográfica, com uma confluência de vozes as mais variadas, e até mesmo com uma rigidez muito maior na sua estruturação. Essa rigidez tem lugar em tal *medium* principalmente por causa do modo como tem a sua conformação, com as suas grades de programação constituídas por blocos com durações de tempo rigorosamente determinadas, por intervalos comerciais, entre outros fatores.

Assim, essa ampla gama de perspectivas presentes na construção de um texto televisivo também é influenciada pelo modo como se dá a apreensão dessas obras em tal *medium*. Nesse viés, Umberto Eco (2015), em *Apocalípticos e integrados*, evidencia que “[...] *uma determinada relação com o público, veiculada através de um dado meio, contribui para qualificar um discurso também nas suas componentes estéticas*” (p. 299). Desse modo,

[...] o facto de determinadas imagens serem transmitidas num ecrã de dimensões reduzidas, a dadas horas do dia, para um público que se encontra em determinadas condições sociológicas e psicológicas, diferentes das do público do filme, tudo isto não constitui um fenómeno acessório que não tenha nada a ver com um inquérito sobre as possibilidades estéticas do meio empregue. Pelo contrário. *É precisamente esta relação específica que qualifica todo o discurso televisivo* [...] (p. 298).

Tal aspecto relativo ao modo como o público entra em contato com a televisão se mostra, portanto, fator primordial para o entendimento desse caráter totalmente distinto de assimilação de obras ficcionais nesse *medium*, em contraposição tanto à literatura quanto ao cinema. Assim, o telespectador se defronta com uma estrutura que, pela sua transmissão incessante, intercala uma grande diversidade de textos voltados para os mais variados temas e se constituindo de formas bastante heterogêneas.

Ao contrário dos filmes de cinema, que têm a sua transmissão, em geral, de forma unitária e ininterrupta, as narrativas televisivas se configuram, na sua grande maioria, de forma episódica ou capitular. E possuem, ainda, interrupções dentro desses próprios episódios e capítulos, quando são exibidas chamadas publicitárias, seja de produtos de marcas diversas seja das demais realizações inseridas na grade de programação da emissora. No que diz respeito à distinção desses modos de apreensão entre o cinema e a televisão, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2010), em *O ecrã global*, ressaltam:

Pela projecção numa sala escura, o ecrã de cinema tem o poder de arrancar o espectador à banalidade dos dias: monopolizando toda a atenção do público, opera um corte nítido entre o espectáculo e o real. O mesmo não acontece com o pequeno ecrã, que é visto em casa, com luz e na familiaridade do cenário quotidiano. Enquanto que o cinema suscita o silêncio, a televisão dá lugar a comentários, a conversas, a toda uma série de observações e de trocas. Sem contraste com o que a rodeia, a televisão não permite que o *Homo Telespectador* se “desligue”, que seja transportado para um outro mundo. A atenção é frequentemente distraída, flutuante, mais ou menos indiferente. Em vez do feitiço exercido pela imagem-cinema, há o *zapping* e um “semi-alheamento” característicos da experiência televisiva (p. 204).

Assim, esses contextos diversos acabam por implicar em maneiras bastante distintas de composição dos textos ficcionais nesses *media*, sendo o modo de recepção televisivo muito mais disperso pela sua inserção no quotidiano dos indivíduos. Estes se configuram como telespectadores constantes, apreendendo os textos televisivos, em grande medida, distraidamente. Em tal viés, Flavio de Campos (2007) destaca a influência dessas diferenças nos modos de representar os conteúdos, quando afirma o fato de, no cinema, a imagem se mostrar significativamente mais importante em contraposição à fala, e

Na televisão, inversamente, é raro uma informação importante ser comunicada apenas por imagem. Tela de tv é relativamente pequena, a atenção do espectador pode ser desviada pelos convites à dispersão que ele tem em torno de si, o contato visual pode ser

cortado por alguém que passe entre ele e a tv, ou ele pode simplesmente estar distante da tv. Esses fatores levam à recomendação de que a fala em tv seja abundante, clara e muitas vezes redundante ao que a imagem informa (pp. 190-191).

Essa presença constante do som, e mais especificamente da fala, na televisão, advém, portanto, desse modo de absorção disperso com que tal *medium* se configura, o que acaba por caracterizar, correntemente, a imagem como sua extensão. Assim, há aí um contraponto considerável em relação ao que se percebe no cinema, em que o que se apresenta como paradigma é o acrescento do som à imagem, elemento de destaque. Tais características que distinguem a ficção televisiva da cinematográfica resultam, portanto, em algumas diferenças significativas no processo de adaptação de textos literários. Isso porque os recursos, contextos e restrições que cada um desses *media* audiovisuais possuem se apresentam como influências na forma como a literatura é por eles apreendida. Tendo em vista tal compreensão, Jason Mittell (2007) dá a ver a seguinte abordagem:

Film and television share a common visual and aural form, and thus many of their specific storytelling practices are similar; however, the two media diverge in crucial ways, with sufficiently different structures that we cannot analyze film and television narratives identically. By examining these media comparatively, we can see how film and television differ from literature in areas such as narration, perspective, temporality, and comprehension, and diverge from each other regarding plot structures and viewer engagement (p. 156).

Além de a sua fruição se dar de um modo bastante disperso, o fato de o *medium* televisivo se configurar a partir de um constante movimento de interrupções – com intervalos comerciais e divisão em capítulos e episódios que são exibidos ao longo de diversos dias – se apresenta como um aspecto distintivo. Isso torna o trabalho de composição do texto ficcional para tal *medium* bastante complexo devido à rígida sistematização que se configura a partir dessa estrutura. O caráter heterogêneo e serial que determina a composição ficcional nos formatos televisivos é um ponto característico desse suporte expressivo, sendo imperioso o tratamento do texto no sentido de manter a coesão e uma certa continuidade mesmo com as quebras ditadas pela grade de programação. Como destaca Capanema (2016),

A serialidade é, pois, elemento primordial para compreensão dos formatos matriciais da narrativa televisual de ficção. [...] embora a fragmentação e a descontinuidade narrativa já existissem antes da televisão (no cinema, na literatura epistolar, nos folhetins publicados em jornais, nas radionovelas) e continuam ainda presentes em formatos pós-televisuais (webséries e *videogames*, por exemplo), é na televisão que a serialização ganha expressão industrial e forma significativa, desenvolvendo técnicas arrojadas de exploração da fragmentação (pp. 73-74).

A serialidade se estabelece como a característica fundamental no movimento de construção dos textos televisivos, sendo um dos aspectos de maior conflito quando se trata da transposição intermediária de textos literários para tal *medium*. Isso porque implica na

reconfiguração do material que serve de base além de a partir dos recursos imagéticos e sonoros, pois carece de um trabalho ainda mais específico com a planificação e a montagem no sentido de manutenção desse encadeamento em uma estrutura tão rigorosamente determinada. Assim, a adequação dos materiais a serem adaptados aos diferentes formatos identificados na televisão é uma questão de extrema importância. Isso pelas transmutações a serem feitas a partir do texto literário necessitarem, inevitavelmente, de dados cortes e/ou adições na história em virtude das diferenças existentes entre esses suportes expressivos.

Há, portanto, uma infinidade de relações que se impõem no momento de composição de textos televisivos, especialmente no que concerne às adaptações a partir de textos literários. Ao apreender a narrativa literária, um trabalho de ficção televisiva se empenha para realizar esse diálogo em um suporte característico por essa heterogeneidade e, ao mesmo tempo, por esse rigor estrutural que evidenciamos. Desse modo, a composição adaptada da literatura para o *medium* televisivo pode se ajustar melhor em um ou em outro formato, de acordo com uma compreensão sobre os reajustamentos a serem realizados relativamente tanto à extensão quanto à complexidade da obra.

1.4 A temática da construção da personagem à luz dos estudos narrativos

Tendo observado essas questões relativas aos elementos existentes no processo de adaptação de textos da literatura para cinema e televisão, voltamo-nos para a ponderação de algumas noções acerca de uma componente muito importante das construções narrativas: a personagem. Tal elemento se apresenta como a unidade essencial a partir da qual o enredo se desenvolve e as ações se desenrolam. Além disso, configura-se como o ponto decisivo para o estabelecimento de uma identificação entre a obra e o seu receptor, seja ele leitor, espectador ou telespectador. Sobre a importância dessa componente para a construção da narrativa, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011) ressalta, em sua *Teoria da literatura*, que

A personagem constitui um elemento estrutural indispensável na narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, como observa Roland Barthes, não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das ações ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou da referência dessas ações a uma personagem ou a um agente (p. 687).

A afirmação do autor, além de estar circunscrita a uma concepção referente ao gênero romance, se vincula a uma perspectiva da personagem como agente, o que nos remete ao conceito de actante. Tal conceito tem na teoria semiótica de A. J. Greimas (1973), apresentada em *Semântica estrutural*, a sua reformulação a partir do modelo sintático

estrutural de Lucien Tesnière e dos métodos analíticos desenvolvidos por Vladimir Propp, no seu estudo dos contos populares russos, e por Étienne Souriau, na investigação que faz acerca das funções dramáticas no teatro (cf. Silva, 2011, pp. 687-688; Reis, 2018a, p. 17).

Tal modelo actancial proposto por Greimas implica num condicionamento da personagem, isto é, do actante às funções a ele vinculadas na narrativa, como esboça Silva (2011), ao refletir sobre como a temática da personagem vinha sendo tratada no período em que as noções estruturalistas se impunham na abordagem dos estudos da narrativa:

À designação e ao conceito de personagem subjaz um conteúdo psicológico-moral que explica a atitude suspeitosa ou hostil que alguns críticos contemporâneos têm adoptado a seu respeito, quer desvalorizando a relevância da personagem como elemento da narrativa, quer considerando as personagens, *dramatis personae*, apenas numa perspectiva funcional (p. 687).

Essa desvalorização da personagem naquele período decisivo de conformação de tal área de estudos pode ser percebida, portanto, na conceitualização feita a partir da teoria greimasiana, assim como nos preceitos teóricos desenvolvidos pelos demais representantes dessa visão estruturalista. E tal fator acabou por resultar numa forte crítica com relação a esse modelo actancial, bem como aos preceitos advindos de uma compreensão estruturalista, por parte de estudiosos posteriores que passavam a se desvincular dessas perspectivas, as quais consideravam determinantes de uma estabilização que acabava por restringir a análise dos arranjos narrativos. Nesse sentido, Carlos Reis (2018a) destaca que

[...] a noção de actante não escapou à crítica que nela apontava um certo esvaziamento da dimensão semântica da narrativa, apenas compensado pela individuação que se dá no plano dos atores; do mesmo modo, sendo essencialmenteacrónico, o modelo actancial foi também criticado pelo facto de nele não se achar valorizada a componente cronológica que é própria da narrativização de qualquer intriga com intervenção humana (pp. 17-18).

Percebe-se que tal desconsideração das questões que engendram o processo de construção da personagem por parte desses teóricos pautados por uma visão estruturalista – que são responsáveis, inclusive, pela consolidação da disciplina narratologia – se mostra significativa. Isso porque tal fator contribuiu para que houvesse uma diminuição durante um longo período de tempo, nos estudos da narrativa, dessa unidade – a personagem – que possui tanta importância para a configuração dos textos narrativos, e que vem sendo, no decorrer das últimas décadas, retomada por meio de novas concepções. Nessa ótica, Carlos Reis (2018b) ressalta, também, o apagamento da questão da personagem na abordagem teórica de Gérard Genette, um dos principais representantes da narratologia:

Quando, em 1972, Gérard Genette analisou as bases estruturantes do discurso narrativo, num texto que hoje podemos considerar a carta constitucional da narratologia – “Le discours du récit”, inserto em *Figures III* –, privilegiou um

dimensionamento triádico da narrativa (a tríade *história, discurso, narração*), onde se percebia ainda uma postulação translinguística do relato (a “grande frase” deduzida das relações entre significante, significado e enunciação). De qualquer forma, numa perspectiva agora claramente semiótica, não era a história que interessava a Genette; e assim a personagem continuou enjeitada (p. 21).

Essa obliteração da temática da personagem na teoria genettiana é, pois, também ponto fulcral para o entendimento de uma desvalorização da análise de tal componente no campo da narratologia até que se apresentassem novos olhares para a área. Esses novos olhares são representados, principalmente, por aquelas abordagens que David Herman (1999) denomina como pós-clássicas, voltadas para percepções mais abrangentes e diversificadas acerca da matéria narrativa. Nesse contexto, tal revalorização da personagem é evidenciada por Carlos Reis (2018b), ao referir-se a essas novas perspectivas sobre o tema apontadas pelos estudos narrativos: “Nos últimos vinte anos, os estudos narrativos, tendo colhido muitas das conquistas conceptuais e metodológicas da narratologia dos anos 80 do século passado, redescobriram na personagem um apreciável potencial de investimento semântico, de dinamismo transficcional e de articulação intercultural” (p. 10).

Assim, é possível observar que esses debates mais recentes no que diz respeito à construção da personagem, ao se pautarem por concepções mais amplas – as quais se acercam, inclusive, de proposições provindas de campos de estudo mais diversos –, buscam assinalar noções menos estáticas desse elemento primordial às composições narrativas. Esses debates contribuem, portanto, para a recolocação da matéria em uma posição de destaque nas análises acerca da configuração dos textos narrativos. E um apontamento importante para se compreender a forma como tal temática tem sido abordada por esses debates mais recentes é feito por Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (2010), em “Characters in Fictional Worlds: An Introduction”, constante do livro *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film and other media*, quando ressaltam essa dimensão que a personagem assume na construção do texto, ao definirem que

[...] characters can be seen as entities in a fictional world. However, this should not be understood to mean that characters are self-contained, on the contrary: They are devices in the communication of meaning and serve purposes beyond the fictional world as well. Individual characters are embedded in numerous contexts. As fictional beings they stand in the context of the fictional world and its events; as artifacts, they must be seen in the context of stylistic and dramaturgical strategies; as symbols, in the context of themes and networks of signification; as symptoms, in the context of the reality of production and reception (p. 45).

A partir da afirmação dos autores, é possível evidenciar a relevância de se ter em conta a dimensão que a personagem possui na estrutura da narrativa. Seja no que se refere aos aspectos mais propriamente textuais da sua configuração, seja relativamente aos fatores

extratextuais, também essenciais para a compreensão dos significados do texto. A presença desses seres de ficção se mostra fundamental nas obras que se constituem a partir de aspectos narrativos, independente do *medium* em que se inserem e do modo como serão representados em cada um deles, em função das particularidades existentes nos processos de composição dos mesmos. Nessa lógica, Reis (2018a) sublinha, relativamente à importância da personagem na estruturação da narrativa, que “[...] a personagem constitui um componente fundamental da narrativa, evidenciando [...] a sua relevância funcional e semântica em relatos literários e não literários, em variados suportes e contextos mediáticos” (p. 389).

A observação da forma como se constituem as personagens em *media* tão diversos, como literatura, cinema e televisão, possui grande importância para a compreensão do modo como as especificidades de cada um desses suportes expressivos configuram as suas ficções narrativas e os elementos que as integram. E tendo em conta que a nossa análise está voltada para o processo de adaptação das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, a partir do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, para a minissérie e o filme, homônimos ao livro, é essencial abarcar as questões que determinam tais processos de composição narrativos.

Nesse sentido, relativamente a tal importância da personagem nos mais diversos contextos midiáticos em que o modo narrativo está presente, assim como às formas distintas que caracterizam esses seres ficcionais a partir dos variados recursos e procedimentos que configuram cada um desses *media*, podemos apontar para o que explicitam Jens Eder, Fotis Jannidis e Ralf Schneider (2010). Tais autores afirmam, em seu trabalho, a partir da interpelação das categorias narratológicas elaboradas por Marie-Laure Ryan, os fatores primordiais no que tange à construção da personagem em diferentes suportes expressivos.

Em primeiro lugar, Eder, Jannidis e Schneider (2010) apontam para o fato de que “[...] *the media can be differentiated according to their spatio-temporal extension [...]*” (p. 18), sendo que cada *medium* apresenta formas diversas de apreensão dos aspectos relativos ao espaço e ao tempo, seja podendo aceder apenas a um ou a outro, seja tendo em sua constituição ambos. Em segundo, eles evidenciam, então, em conexão com a primeira consideração, que “[...] *certain kinetic properties of media and their characters are connected with the spatio-temporal ones [...]*” (p. 18), sendo que a forma como se dá a construção da personagem em um *medium* está em função dos recursos que o mesmo possui no sentido de criar suas disposições de espaço e de tempo. E os autores definem que o terceiro ponto se refere ao

[...] semiotic code of character representation, and the sense of the recipients affected: On the one hand, there is language as a “code which speaks to the mind through the conventional meaning of its signs”, while on the other there are some “sensory modes of expression, such as sounds and pictures, which convey meaning without relying on a fixed semantic content”. Because of this, characters develop varying degrees of sensory presence or distance, concreteness or abstraction (p. 18).

Em quarto lugar, Eder, Jannidis e Schneider (2010) compreendem que, “[...] *if several codes and sensory channels are combined, they are related to each other in varying states of priority [...]*” (p. 18). Sendo assim, cada um desses *media* se constitui a partir da conformação desses diversos recursos que possuem, privilegiando, de acordo com os seus objetivos de significação, determinado aspecto em contraponto a outros. E isso possibilita variadas estratégias no sentido de composição da personagem, não apenas no que diz respeito aos diferentes suportes de realização, mas inclusive num mesmo *medium*.

Por fim, Eder, Jannidis e Schneider (2010) atentam para o fato de que “[...] *the cultural role and methods of production/distribution is, according to Ryan, a pragmatic differentiation: Individual media fulfil a range of functions within the system of the media, and they follow rather practical conventions [...]*” (p. 18). Assim, tais aspectos pragmáticos são de grande influência no processo de composição da personagem nos diferentes *media*, pois implicam na adequação de questões práticas – como recursos econômicos, acesso a determinados materiais, índices de audiência etc. – aos objetivos de significação da obra.

Portanto, a compreensão que os estudos narrativos possibilitam acerca das especificidades com que cada *medium* constrói as suas narrativas se mostra fundamental nesse processo de apreensão das personagens. Isso porque possibilitam a compreensão de como esses seres ficcionais se desenvolvem nesses suportes expressivos variados e, principalmente, de que modo têm sua refiguração da literatura para os *media* audiovisuais, fator que colabora significativamente para os propósitos desta pesquisa.

1.5 A personagem ficcional

Compreende-se que a temática da criação de personagens se revela como um ponto bastante problemático e de grande complexidade, pois se configura como o momento de apreensão do principal aspecto da obra ficcional. O funcionamento da narrativa é dependente do bom desenvolvimento das suas personagens e da concatenação destas com os restantes elementos abrangidos na construção do texto. Essa centralidade da personagem na composição da narrativa se dá, inclusive, muito pela identificação gerada entre a mesma e

as pessoas reais, ou seja, o público receptor da obra. Há em tal movimento criativo o objetivo de que se estabeleça uma compreensão por parte de leitores, espectadores ou telespectadores do texto no que concerne aos princípios que fundam essa criatura ficcional.

Tendo em conta tal relação, é imprescindível ter em atenção o modo como a personagem ficcional possui um poder de significação que extrapola a textualidade, mesmo sendo composta a partir de códigos verbais escritos como ocorre no caso da literatura. A assimilação de aspectos advindos do mundo real para a construção desses seres de ficção concorre para que esse processo de identificação se dê. Além disso, é necessária a conjugação coerente do mundo imaginário da própria personagem, o que a possibilita um caráter verossímil e instaurador de sentidos. Nesse viés, no artigo “Character”, constante do *Handbook of narratology*, Fotis Jannidis (2009) evidencia que

Characters may induce strong feelings in readers, a fact often discussed under the label “identification”. Identification is a psychological process and as such lies outside of the scope of narrative analysis. On the other hand, it is widely recognized that to some extent identification results from and is controlled by various textual cues and devices. A first problem is the concept of identification itself, since it involves a variety of aspects: sympathy with a character who is similar to the reader; empathy for a character who is in a particular situation; attraction to a character who is a role model for the reader (p. 24).

Esse movimento de identificação do leitor no que diz respeito às personagens está, portanto, relacionado à percepção desses seres ficcionais como representações das pessoas reais. E isso acontece em função desses variados aspectos referidos pelo autor, o que implica na problemática das perspectivas de leitura que cada receptor da obra em que a personagem se insere detém. Tal fator se dá, também, a partir dos modos como os códigos textuais são utilizados para a criação desses seres ficcionais e das narrativas em que se desenrolam.

Nessa perspectiva, Ralf Schneider (2001), no artigo “Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction”, estabelece o seu modelo de abordagem acerca do processo de construção de personagens:

[...] in my model, understanding literary characters requires our forming some kind of mental representation of them, attributing dispositions and motivations to them, understanding and explaining their actions, forming expectations about what they will do next and why, and, of course, reacting emotionally to them. All this happens through a complex interaction of what the text says about the characters and of what the reader knows about the world in general, specifically about people and, yet more specifically, about “people” in literature (p. 608).

Tal abordagem do teórico se pauta pela questão dos modelos mentais e de como a construção de personagens, e o movimento de apreensão das mesmas por parte dos receptores do texto, tem lugar a partir de “[...] a combination of information from textual and mental sources. In this process of character construction, mechanisms of social

cognition also play a crucial role, even though special conditions prevail due to the various textual sources of information on characters” (Schneider, 2001, pp. 608-609).

O autor estabelece a sua teorização tendo em vista a personagem de ficção literária, sendo, contudo, aplicáveis, em dada medida, tais princípios também à abordagem de personagens construídas em outros *media* e a partir de recursos técnicos distintos. É, no entanto, essencial ter em mente a compreensão das distinções implicadas nesses processos compositivos em função dessas diferenças. Isso por a forma como os códigos configuradores de cada *medium*, e que estabelecem as suas significações, concorrer para que a aplicação desses modelos mentais na apreensão das personagens se dê em níveis variados.

A configuração dessa identificação entre o receptor e a obra ficcional está sujeita ao modo como são desenvolvidas as personagens nesses seus universos construídos no sentido de representar uma certa realidade – sejam tais universos realistas ou fantásticos –, assim como dos contextos de recepção social e midiático da obra por leitores, espectadores ou telespectadores. Nesse sentido, Eder, Jannidis e Schneider (2010) ressaltam o modo como os receptores dos textos ficcionais estabelecem inferências acerca das personagens com que se deparam, tendo em vista as suas próprias experiências sociais e o seu conhecimento dos aspectos midiáticos e narrativos que estruturam tais construções:

Social knowledge includes person schemata; images of human nature; social categories; prototypes and stereotypes; knowledge of patterns of social interaction; groups and roles; folk psychology and sociology; the dynamics of social cognition; attribution and the interpretation of behavior (e.g., the so-called fundamental attribution error); the knowledge of prototypical persons and last, but not least, the self-image of the reader/viewer/user. Media knowledge, on the other hand, includes an awareness of a text's communication processes and fictionality; an awareness that is guided by the rules and aims of communication as well as media-specific knowledge of genres, modes of narrative, character types, dramaturgical functions, aesthetic conventions, star images, contexts of production, intertextual references, and individual popular characters (p. 14).

O texto ficcional depende dos arranjos dos seus sistemas linguísticos para construir uma coesão desse universo que apresenta, no intuito de que este se adeque segundo os preceitos que o caracterizam. Nesse sentido de mediação, compreende-se que a influência das questões relativas às propriedades que cada *medium* contém para a configuração da narrativa se impõe como temática essencial para a apreensão da personagem ficcional.

Por meio de uma conformação das especificidades estéticas implicadas nesse processo se dá a instauração da ficcionalidade, a qual se apresenta como uma construção que possibilita esse estabelecimento de uma impressão de realidade por meio da identificação do receptor com relação ao texto, àquilo que ele retrata e à forma como o faz. Para isso, parte-

se da adequação dos recursos estilísticos da linguagem em que se dá essa criação com o mundo imaginado que se evidencia como uma representação. Nessa lógica, no ensaio “A personagem do romance”, constante do livro *A personagem de ficção*, também Antonio Candido (1968) faz sua interpelação, ao referir-se aos aspectos envolvidos na temática da constituição das personagens romanescas. O autor aborda esse tópico sobre a assimilação que se pretende que o leitor desenvolva no que toca a tal ser de ficção,

[...] que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo [*sic*] e as idéias [*sic*], e os torna vivos. [...] o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial (pp. 54-55).

Essa impressão de realidade pontuada pelo autor advém do engendramento dos recursos narrativos no sentido de criar a personagem em consonância com o universo que a rodeia. Nessa lógica, as narrativas ficcionais se apropriam de aspectos do mundo real no intuito de configurar os seus universos de maneira congruente. No entanto, a ficção se constitui, em grande medida, independente dessa realidade, pois estabelece um mundo à parte compreendido no sistema linguístico em que tem seu desenvolvimento. Nesse viés, é na conformação da linguagem que se torna possível a elaboração desse universo de um modo efetivo, pois, como Richard Walsh (2007), em *The rhetoric of fictionality: narrative theory and the idea of fiction*, ressalta, “[...] language [...] is what makes fiction possible – and by a language here I mean broadly any codified system of representation (fictions in any medium are equally dependent upon a language, a representational code, and not merely upon cognitive illusion)” (pp. 15-16).

A partir da compreensão desses códigos implicados na construção ficcional, tem-se a capacidade de aceder aos elementos que compõem a narrativa e às suas significações. Pode-se, inclusive, por meio desse movimento de leitura, ser erigidas percepções da própria realidade que cerca os seus receptores. Assim, tais aspectos, relativos ao modo como os sistemas linguísticos são configurados no processo de concepção de uma personagem, se apresentam como essenciais para se aceder aos seus significados. Com essa noção, Anatol Rosenfeld (1968), no ensaio “Literatura e personagem”, do livro *A personagem de ficção*, evidencia tal associação entre ficção e realidade a partir da identificação dos receptores com as personagens que se desenrolam na história a que têm acesso:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo,

verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (p. 48).

Assim, tal concepção ontológica afirmada pelo autor como presente nas narrativas ficcionais tem na personagem o seu lugar privilegiado. Isso em função de, como dito anteriormente, ser por meio desses seres de ficção que se gera a possibilidade de que o público receptor da obra crie uma identificação com as histórias, situações, características e percepções de mundo através deles representadas.

Dessa forma, Carlos Reis (2018b) compreende também que “[...] as situações e os eventos inter-relacionados fazem sentido porque envolvem conflitualidade e assumem uma dimensão humana, associada a um dinamismo (decorrente também da temporalidade narrativa) que contribui para consumir a figuração” (p. 132). Portanto, a apreensão dessa dimensão humana de que fala o autor se mostra fundamental no processo de construção da personagem, pois é nesse movimento que a criação de uma correspondência desse ser ficcional com os leitores, espectadores e telespectadores dos textos se torna eficaz. Nesse movimento, é possibilitada a reflexão das pessoas reais acerca das suas realidades a partir dessas figuras ficcionais que se desenvolvem nesses universos imaginados.

Assim, há uma espécie de superação da personagem com relação ao universo ficcional que habita, o que se dá em consequência exatamente do estabelecimento dessa associação entre tais seres ficcionais e os indivíduos do mundo real. Ao refletir instâncias apreensíveis nesse mundo real, o texto ficcional – e podemos dizer, mais especificamente, a personagem – gera essa aproximação relativamente às questões que se desenvolvem na realidade do público receptor da obra. Nesse sentido também, Reis (2018b) considera que

[...] a correlação entre figuração e ficcionalidade diz respeito a um vasto problema que é o das tensões entre imanência e transcendência das obras artísticas. [...] sendo, em primeira instância e aparentemente, um ser imanente a um texto ficcional e como que nele “aprisionado”, a personagem tende a romper com aquele seu estatuto, projetando-se para uma dimensão de transcendência que ultrapassa as chamadas fronteiras da ficção (pp. 126-127).

É perceptível que tais reflexos da realidade que se dão no processo de composição ficcional partem, ainda, das visões de mundo possuídas pelos autores de cada obra e da forma como buscam captar tais questões no movimento de configuração das estruturas narrativas dos seus textos. É por meio da configuração das suas personagens que o autor apresentará essas suas percepções acerca do universo que o rodeia e que busca apresentar ficcionalmente. Além da compreensão dos códigos implicados no movimento de construção da narrativa,

também as questões originadas a partir dos contextos de produção e recepção do texto são importantes para essa finalidade de apreensão dos sentidos da personagem de ficção.

Pensar o contexto em que se dá a criação é um aspecto imprescindível para a compreensão da personagem e do mundo que habita. Isso porque é nessa contextualização que se tem a possibilidade de assimilar as vivências de que partem tanto autor quanto receptor, aspectos que apresentam influência decisiva na conjugação da narrativa. Portanto, essas questões contextuais se configuram também como caracterizadoras da forma como a personagem tem sua figuração na narrativa. Nesse viés, Uri Margolin (2007), no seu artigo “Character”, presente no livro *The Cambridge companion to narrative*, destaca que

[...] characters are invented or stipulated by a human mind, and generated in particular cultural and historical circumstances through the use of language, following certain literary-artistic conventions. They are ultimately semiotic constructs or creatures of the word, and it is the socially and culturally defined act of fictional storytelling that constitutes and defines them (p. 67).

Como aponta o autor, tanto o contexto em que a obra é criada, com especificidades históricas, sociais e culturais que se refletem nas formas estéticas do texto, quanto o seu contexto de recepção se apresentam como decisivos no modo como a personagem é significada, bem como na subsistência da mesma ao longo da história. Nesse processo, o ultrapassamento da personagem com relação à obra originária implica naquilo que Carlos Reis (2018a) aponta, no *Dicionário de estudos narrativos*, ao abordar a questão da sobrevida da personagem, identificando que “A sobrevida da personagem ocorre em narrativas verbais e literárias, quando ela migra de uma narrativa para outra [...], mas verifica-se também em narrativas enunciadas noutros suportes e noutras linguagens [...]” (p. 485).

A partir do que o autor aponta, vê-se que a passagem da personagem de um contexto de recepção a outro pode ser percebida também quando da adaptação do texto original para outros textos que se dão em outros períodos históricos, outras sociedades, a partir de outras autorias e, inclusive, em outros *media* artísticos – como é o caso do cinema e da televisão. E isso implica no processo de refiguração, acerca do qual Reis (2018a) define também que

[...] decorre da noção de figuração (v.) e reporta-se ao processo de reelaboração narrativa de uma figura (v.) ficcional (normalmente uma personagem), no mesmo ou em diferentes suportes e linguagens. Pressupõe-se, deste modo, que as figuras ficcionais não são entidades restringidas e estaticamente fixadas na figuração a que uma certa narrativa as submeteu (p. 421).

Nesse viés, a conformação da personagem tanto a novos contextos produtivos e receptivos quanto a códigos de composição diversos possui grande importância para a compreensão dos seus sentidos. Isso por se erigirem, nesses *media* diversos, formas distintas

de apreensão que concorrem para a manutenção ou não das significações produzidas pela obra original. Com essa releitura e reelaboração da personagem, é essencial pensar nos rearranjos necessários para que ela sobreviva nesses diferentes contextos, seja partindo-se do objetivo de preservar as designações originárias, seja com a intenção de estabelecer uma perspectiva crítica e mesmo de rompimento com tal fonte que se toma por base.

1.5.1 A personagem no contexto de adaptação intermediática

Os processos de composição dos universos em que as personagens estão inseridas resultam dessa configuração dos códigos presentes nos *media* em que se dão tais arranjos ficcionais. Sendo assim, esses códigos são específicos de acordo com cada um desses suportes expressivos e, por isso, possibilitam o procedimento de ficcionalização de formas variadas e, em grande medida, distintas conforme o contexto em que se realiza. Assim, é preciso ter em conta as estratégias próprias de construção narrativa utilizadas pelos textos de ficção para a apreensão das significações que permeiam o mundo, segundo os recursos propiciados nesses diferentes *media*. Isso porque, como uma criação artística, a personagem carrega as singularidades de cada *medium* e formato em que está inserida. Nessa ótica, Carlos Reis (2018b) questiona acerca da questão da sobrevida da personagem em *media* diversos:

[...] até que ponto outros meios (outros *media*, pois então), que não o texto verbal escrito, contribuem para a tal *sobrevida*? E como aceitamos essas derivas transverbais e transliterárias, no cinema, na banda desenhada, na televisão, nos videogames, etc.? Trata-se das *mesmas* personagens? Que processos de figuração e de refiguração intervêm na constituição de uma personagem e, derivadamente, na afirmação da sua *sobrevida*? (p. 119).

Ao pensar o processo de transposição da personagem da literatura para o cinema e a televisão, é fundamental levar em consideração de que maneira os códigos que constituem tais *media* audiovisuais são configurados para a apropriação das significações patentes no texto literário que tomam por base, articulando-as, além de em outra linguagem, em contextos de realização e recepção bastante distintos. Assim, Paulo Emílio Sales Gomes (1968) reflete, no ensaio “A personagem cinematográfica”, do livro *A personagem de ficção*, sobre as diferenças na composição de personagens nesses *media* artísticos diversos:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores (p. 111).

Sendo, então, significada por meio exclusivamente das palavras, a personagem literária é geralmente destacada como o meio primordial para que o desenvolvimento da imaginação e da liberdade criativa do leitor seja possibilitado, o que nos *media* pautados pela questão imagética como o cinema e a televisão acaba por se mostrar de mais difícil consecução. Com essa ideia, é possível remeter ao conceito de “pontos de indeterminação”, elaborado por Roman Ingarden (1965), em seu trabalho intitulado *A obra de arte literária*:

[...] o objecto apresentado, “real” segundo o seu conteúdo, não é nenhum indivíduo em sentido autêntico total perfeita e unívocamente determinado que forme uma unidade original mas é apenas uma produção *esquemática* com diversos pontos de indeterminação e com uma quantidade finita de determinações positivamente atribuídas, embora seja projectada formalmente como um indivíduo plenamente determinado e destinada a simular esse indivíduo. [...] toda a obra literária é em princípio inacabada quanto à determinação das objectividades nela apresentadas e exige um complemento sempre progressivo que no texto jamais poderá ser levado a cabo (p. 274).

Uma consideração que acabou por ser grandemente propagada, no que tange a tal problemática, é a de que a construção das personagens cinematográficas e televisivas, sendo realizada acima de tudo pela imagem, resultaria na retirada desse “poder” do espectador no sentido de preencher os pontos de indeterminação de tais seres ficcionais. Segundo tal perspectiva, essa “presença excessiva”, a que alude Gomes (1968), se transformaria numa espécie de limitação ao exercício imaginativo do espectador. Vê-se que a dificuldade de a imagem, elemento que apresenta uma tangibilidade muito maior que a palavra, incorporar uma compreensão mais subjetiva na criação de personagens é um dos principais desafios para a apreensão desses seres ficcionais da literatura para o cinema e a televisão.

Em tal viés, Jakob Lothe (2000), em *Narrative in fiction and film: an introduction*, ressalta essas diferenças cruciais no movimento de construção de personagens no cinema em contraposição ao que se dá na literatura:

[...] in film as in fictional prose the concept of character is related to characterization, but the ways in which the characters are presented are strikingly different in the two media. When it comes to external features, for examples, film can show them with sovereign conviction. Moreover, film can easily combine external features with characterizing patterns of speech and action [...]. On the other hand, a film cannot convey a character's thoughts, feelings, plans, and so forth in the way fictional literature can – partly because the film narrator's functions are so unlike those of the literary narrator (pp. 85-86).

Tendo em conta tais apontamentos, temos a compreensão de que o que ocorre nesse processo de adaptação é uma transferência no foco desse movimento de apreensão e (re)criação, no que concerne ao modo como leitores, espectadores e telespectadores precisam empreender, no sentido de assimilar as personagens nessas linguagens distintas. Assim, o trabalho com a elaboração dessa subjetividade da personagem também estaria permeado por

essas diferenças de composição, já que existe uma grande diversidade na maneira como se realizam as significações em cada formato. Isto é, no texto literário, a visão das características psicológicas da personagem se dá por meio da escrita, dos recursos utilizados pelo autor para desenvolver essas caracterizações. Já no cinema e na televisão, tal visão é tida a partir dos aspectos exteriorizados através de elementos que se caracterizam por um maior grau de tangibilidade, em especial no que toca ao trabalho de interpretação dos atores, que, ao incorporarem as personagens, conferem contornos físicos a esses seres ficcionais. A esse respeito, Gomes (1968) pondera a possibilidade que o cinema moderno alcançou para a constituição de subjetividade das personagens, no que evidencia a perspectiva a seguir:

Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. A nitidez espiritual das personagens dêste [*sic*] último impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade. Ainda aqui contudo essa estrada foi percorrida francamente pelo filme na retaguarda da literatura novelística contemporânea (pp. 111-112).

Como se vê na constatação do autor, é sob influência ainda dos processos de composição literários modernos que o cinema procurou desenvolver – a partir, contudo, dos seus recursos próprios – formas de elaborar os procedimentos de caracterização psicológica da personagem ficcional. Assim, nas obras cinematográficas, e também nas televisivas, o espectador tem acesso a essa imagem física da personagem, precisando entrar em contato com tais elementos para conseguir alcançá-la nas suas características de subjetividade, o que implica na elaboração realizada no processo de atuação. Portanto, tal mediação física é especialmente caracterizada na figura do ator e na forma como utiliza as suas expressões corporais no sentido de representar a personagem a ele conferida. Esse movimento de atuação está determinado já a partir do momento de escolha do elenco (*casting*), em que a identificação dos aspectos físicos, que se conformem ao modo como se busca construir a personagem, estabelece dadas determinações para a sua recepção.

O papel exercido por atores e atrizes no processo de construção das personagens nas ficções narrativas audiovisuais se apresenta, então, como um ponto fulcral de análise. Isso por ser através dos aspectos que envolvem esse movimento de criação de um ser ficcional a partir da fisicalidade de uma pessoa real que se torna possível compreender muitas das peculiaridades presentes nos métodos de significação de personagens tanto no cinema quanto na televisão. Desse modo, no que diz respeito à relevância da definição de atores e

atrizes que deverão interpretar as personagens de uma obra audiovisual, Cristina da Costa Vieira (2008), em *A construção da personagem romanesca*, destaca o entendimento a seguir:

O processo mais importante ao dispor do encenador ou do cineasta para a representação de acções em palco ou na tela é a correcta preparação do elenco de actores [...], que são mediadores e também criadores daquelas, e através dos quais tanto as acções como as personagens passam a ser visualizadas e ouvidas pelos espectadores (p. 238).

O ator assume um papel também de autoria nesse processo de criação da personagem em obras cinematográficas e televisivas, pois é a partir do seu trabalho performativo, do modo como realiza a representação, que as significações tanto da personagem que interpreta quanto da obra como um todo serão estabelecidas. Nesse movimento, como ressalta a autora, é imprescindível o cuidado do diretor relativamente à preparação de elenco, sendo que é aí que ele definirá os procedimentos de cada ator e a sua relação com os demais, assim como as técnicas que mais se adequem à produção realizada. Assim, as singularidades físicas do ator imprimem uma identidade prévia à personagem, e a sua atuação compete para que essa identidade se desenvolva, seja no sentido de comprovação e reforço dessa percepção primeira, seja mesmo numa quebra de expectativas. Sendo assim, em ambos os casos os espectadores e telespectadores passam a se defrontar também com aspectos mais abstratos de caracterização desses seres ficcionais.

Ou seja, sendo artes essencialmente pautadas pela imagem, é inevitável que haja a presença e a influência do ator na personagem que representa, pois, em tais *media*, é justamente a partir dessas configurações que pode se dar o processo de significação dos seres ficcionais que neles se desenvolvem. O ator constitui-se como o ser que age como um autor, significando, no seu processo de atuação e a partir da sua imagem e das vivências que possui na sua realidade, os elementos que caracterizam a personagem que encarna. Esses elementos externos se uniriam aos elementos internos da obra, estabelecendo significados a ela.

Assim, tal corporalidade que o ator traz à personagem se mostra especialmente complexa no tocante às adaptações de textos literários para obras cinematográficas e televisivas, pois implica na busca de uma correspondência entre aquilo que na literatura é descrito e que nos *media* audiovisuais é mostrado. E essa busca por correspondência está envolta em questões que se relacionam com as próprias características do texto literário que a obra audiovisual adapta. Em tal perspectiva, se se tiver em conta, por exemplo, a figuração nos romances realistas e naturalistas – em que o processo descritivo das personagens, principalmente em se tratando dos seus aspectos físicos, é bastante amplo –, a seleção dos atores possui tanto uma espécie de guia quanto uma certa delimitação. Isso em função

mesmo de alguma exigência no sentido de que tais especificidades se coadunem rigorosamente com aquilo que a obra literária detalha. Tendo em atenção tais observações, é pertinente destacar o que Reis (2018a) aponta, ao definir o conceito de “sobrevida”:

A ficção narrativa cinematográfica, tal como a televisiva, é um terreno muito fértil para a sobrevida das personagens. Acontece assim sobretudo em casos de adaptação de obras ficcionais, incluindo inevitáveis procedimentos de refiguração. Intervêm nesses procedimentos, com consequências no fenómeno da sobrevida, diversos fatores de produção e de realização, com especial incidência na questão do *casting*: a escolha de um ator (rostro, corpo, pose, até mesmo notoriedade) para interpretar uma personagem pode determinar a sua feição e o seu destino (pp. 486-487).

Assim, é primordial nessa busca por apreensão de um texto literário para cinema e televisão, uma conformação entre esse ser advindo do papel e a imagem estabelecida pela figura do ator, especialmente a partir da sua performance. Ou seja, pensar a transposição de uma personagem da literatura para uma obra audiovisual requer uma cautela não apenas com os aspectos físicos do ator, mas também, e podemos dizer que principalmente, com o exercício da atuação que é capaz de revelar uma incorporação mais efetiva das questões que constituem a criatura ficcional desempenhada pelo artista em frente às câmeras.

Sendo assim, o ator se constitui como elemento fundamental para o entendimento do processo de composição da personagem, estando, por isso, a significação desses seres ficcionais implicada no procedimento de escolha de elenco e na sua, digamos, “materialização” em pessoas reais. Considerando essa importância da figura do intérprete no processo de construção de personagens nos *media* audiovisuais, remetemos ao que enfatiza Bulger (2004), ao afirmar que o ator é “[...] um significante com múltiplos significados do qual depende em grande parte o êxito ou o fracasso artístico da transposição” (p. 26).

Portanto, como se percebe a partir da ponderação desse aspecto da corporeidade presente nos textos audiovisuais, tal movimento de refiguração da personagem de um suporte a outro está submetido às estruturas que constituem os *media* em que ocorrem. E isso implica em concessões devidas à configuração e aos contextos que também influenciam na caracterização dessas criaturas ficcionais. E Anna Maria Balogh (2004), em *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*, destaca os aspectos da adaptação da literatura para a televisão:

[...] essa disjunção entre a transmutação televisual e o original envolve as estratégias da enunciação manifestas no enunciado, em princípio as questões relativas ao ponto de vista, tais como as da organização do saber, da delegação da ‘voz’ e [...] a da relação entre os papéis do nível narrativo e do discursivo. [...] as servidões próprias ao televisual, ‘marcando’ de forma muito mais contundente a presença do ator, a sua ‘fiscalidade’, por assim dizer, praticamente vedam, ou

pelo menos, dificultam ao máximo o resgate da sincretização utilizada no romance (p. 168).

Mais uma vez, é exposto o fato de a fisicalidade se manifestar como um lugar de restrições no que diz respeito à refiguração da personagem, em especial no que toca à sua subjetividade. Nesse caso, é importante sublinhar que o *medium* televisivo é um espaço que, como visto na abordagem sobre a questão da adaptação no contexto televisivo, se constitui a partir de um caráter bastante compósito. Em função disso, é profundamente caracterizado pela rigidez da sua estrutura, com as delimitações estabelecidas pela grade de programação – aspecto evidenciado anteriormente. As especificidades do *medium* televisivo influenciam, conseqüentemente, na construção das obras ficcionais nesse suporte expressivo, resultando, quando da realização de adaptações de textos literários para os formatos de ficção televisiva, em transformações significativas na composição das personagens. Nesse viés, Bulger (2004) destaca que, “[...] acentuando traços ou ocultando características, a re-construção da personagem no relato televisivo é um momento decisivo para a fortuna, boa ou má, da adaptação – qualquer que seja a linguagem em que ela é elaborada” (p. 7).

Na televisão, portanto, há a influência desempenhada pelo aspecto da fisicalidade, advinda tanto da representação da personagem por meio de uma pessoa real, que é o ator, quanto dos demais processos de composição que concorrem para a imposição de tal tangibilidade nas obras audiovisuais. Além disso, há a interferência peculiar que se vê relativamente aos contextos de produção, exibição e recepção que também convergem para determinados reajustamentos para a refiguração de personagens que provêm da literatura. Dessa forma, entende-se que a apreensão dos aspectos fundadores da personagem do texto literário para os *media* audiovisuais está envolta em complexidades advindas dessas diversidades que se configuram na relação entre tais formas artísticas. E compreende-se, assim, que as mais variadas diferenças existentes entre os *media* influem decisivamente no movimento de transposição intermediática nos mais diversos aspectos. Por isso, se mostra bastante complexo o procedimento de apreensão da personagem a partir dessas divergências.

A partir dessa percepção, se vê como imprescindível que o trabalho de transposição intermediática se dê a partir de modificações, com adições ou supressões na caracterização das personagens. O estabelecimento de tais alterações, na composição da personagem na adaptação em contraponto ao que se percebe no texto literário que serve de base, origina-se dessas heterogeneidades fundamentais apontadas relativamente às formas de construção narrativa presentes em cada *medium*. Essas demandas são fundamentais para que haja a manutenção dos sentidos que a obra e as suas personagens produzem em seus receptores.

Além disso, a reinserção de tais personagens e de seus universos em outros *media* está, inevitavelmente, cercada de mudanças devidas aos contextos diversos em que se inserem e, conseqüentemente, da questão da autoria. Partindo-se de outra voz – ou vozes no que toca a suportes como o cinema e a televisão –, são ressaltados aspectos das personagens e de suas histórias de acordo com as leituras que os adaptadores possuem sobre o texto de origem. Segundo Reis (2018b), “[...] a refiguração icônica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal e uma descoberta de aspetos insuspeitados das ditas personagens” (pp. 15-16).

No que concerne aos aspectos técnicos, por serem configurados a partir da imagem e do som, cinema e televisão têm sua constituição através de recursos como planificação, montagem, movimento de câmera, enquadramento, iluminação, *design* de som etc., no que se configura a questão do “narrador cinematográfico”, conceitualizada por Seymour Chatman (1978, 1990), a que nos referimos anteriormente. Os *media* audiovisuais possuem esse caráter compósito, em que esses recursos apontados são conformados no intuito de dar a essa heterogeneidade uma determinada continuidade narrativa. É nesse movimento que se percebe o maior conflito no que diz respeito à construção da personagem em tais *media*, pois à tangibilidade – que, como visto, caracteriza os materiais imagético e sonoro – se une esse fracionamento inerente às linguagens cinematográfica e televisiva.

Tanto a constituição física, mais patente nos formatos pautados pela imagem e pelo som, quanto a psicológica ocorrem com a recorrência a tais aparatos, assim como a sua conformação em busca de instaurar os sentidos pretendidos da obra e de cada uma das suas personagens. Nessa perspectiva, uma das questões fundamentais no sentido de constituir o ponto de vista da personagem e, a partir disso, caracterizar a sua subjetividade é refletida por Jacques Aumont e Michel Marie (2004), em *A análise do filme*, ao questionarem o seguinte:

[...] deve-se, na análise de uma narrativa fílmica, estabelecer como critério o saber da personagem, ou o que ela vê? Ambos apresentam dificuldades: de maneira geral o saber de uma personagem define-se menos claramente num filme do que num romance (o filme é sempre mais “behaviourista”: é-lhe mais fácil mostrar comportamentos do que interioridade); quanto ao **ver**, ele varia muito, mesmo no interior de cada sequência, e elegê-lo como critério da focalização narrativa conduziria, na maior parte dos casos, a um regime de focalização muito variável (quase a cada plano...) (pp. 140-141).

Essas tangibilidade e heterogeneidade apresentadas pelos *media* audiovisuais em contraposição à literatura têm se mostrado, portanto, como um complexificador no intuito de configuração de um caráter mais psicológico das personagens ficcionais. No entanto, a forma como o cinema e a televisão se estruturam por meio dos recursos à planificação e à

montagem procura estabelecer esse ver de que falam os autores, no entanto se mantendo muito mais segmentário do que pode se perceber nos textos literários.

Relativamente a tal instauração da perspectiva das personagens nos *media* audiovisuais, Allrath, Gymnich e Surkamp (2005) constataam que “*A straightforward visual device to present a character’s subjective perceptions, what s/he sees, imagines, dreams or remembers, is the use of point-of-view shots [...]*” (p. 20). Essas tomadas de ponto de vista se dão a partir do recurso a mecanismos de focalização, termo “[...] há alguns anos, proposto por Gérard Genette (cf. 1972: 206 ss.), depois reajustado (cf. Genette, 1983: 43-52) e veio a ser objeto de debates intensos e de diversas propostas de revisão (cf. Jahn, 1996: 243 ss.)” (Reis, 2018a, p. 170). Advindo, portanto, da narratologia clássica em função do estudo das narrativas literárias, tem sido aplicado também com relação às cinematográficas e televisivas, tendo sido adaptado na análise dos artifícios empregados por estas.

Tanto no recurso ao som quanto à imagem, o expediente da focalização implica no estabelecimento de uma compreensão por parte de espectadores e telespectadores acerca de uma certa subjetividade da personagem. Em consequência disso, a focalização concorre para a determinação de um maior envolvimento desses receptores relativamente a tais seres de ficção que se desenrolam nas obras a que tem acesso. Nesse sentido, Pallottini (1998) reporta-se à importância do trabalho do diretor e do *cameraman* quando da focalização das características que são empregadas como marcas para a identificação da personagem:

Na TV, o diretor de TV (e o câmera) já escolheram o que você vai ver.

Portanto, a forma como a equipe produtora de um evento televisivo seleciona as imagens serve, entre outras coisas, para caracterizar o personagem: sua aparição mais ou menos frequente no vídeo, as expressões faciais (e a telenovela é uma sucessão quase constante de *closes*), seus tiques ou maneiras peculiares de reagir, os ângulos de fotografia, o tempo, o ritmo e a intensidade de aparição (pp. 65-66, grifo nosso).

O que a dramaturga evidencia, nesse processo de caracterização da personagem televisiva, é a forma como o trabalho com a imagem leva a uma espécie de encaminhamento da visão do receptor do texto audiovisual por parte dos seus diretores, operadores de câmera, entre outros. Ao definirem o modo como a personagem é filmada, a partir de que técnicas de enquadramento, de iluminação etc., esses profissionais que se configuram como autores constroem as características da personagem, estabelecendo determinadas significações a serem apreendidas por espectadores e telespectadores.

Dessa maneira, a construção das personagens cinematográficas e televisivas se dá, também, através da câmera, pois a narração das suas características, o seu ponto de vista

sobre os fatos, e assim por diante, se realizam também por meio desse recurso essencial das artes audiovisuais. A câmera caminha entre as posições de autor e de narrador, compondo as imagens e, nesse processo, as descrevendo e apresentando a espectadores e telespectadores, ao trabalhar em concordância com as demais componentes do *medium* audiovisual para a configuração de uma entidade narradora, o “narrador cinemático”.

Portanto, observamos que o processo de significação de uma personagem está envolto dos mais variados aspectos, sendo que estes se modificam de acordo com cada um dos formatos artísticos em que está inserida. Isso porque tais formatos se apresentam por meio de características de composição bastante distintas, em suportes de expressão variados, a partir de percepções de mundo diversas que implicam também em contextos tanto de produção quanto de recepção amplamente heterogêneos.

Essas considerações teóricas abordadas no decorrer deste primeiro capítulo serão fundamentais para a realização da análise do processo de composição e de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, para a minissérie da Rede Globo e o filme de João Botelho, ambas obras audiovisuais homônimas ao texto literário.

CAPÍTULO II – EÇA DE QUEIRÓS E O ROMANTISMO

No capítulo anterior, realizamos uma explanação acerca dos pressupostos teóricos envolvidos em nosso estudo. Portanto, recorreremos às questões relacionadas: ao processo de adaptação de textos literários para os *media* audiovisuais; às características específicas que constituem essas distintas formas artísticas; à temática do estudo das personagens ficcionais, tendo em conta as especificidades de sua composição na literatura, no cinema e na televisão; assim como aos aspectos relacionados com os estudos narrativos e o modo como a configuração dos recursos da narrativa se estabelecem em diferentes suportes e a partir das mais variadas estratégias compositivas. Tais matérias se mostram fundamentais devido ao fato de nos focarmos na análise do trabalho de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, a partir do romance eciano *Os Maias* para a minissérie da Rede Globo e para o filme de João Botelho, ambos de mesmo nome que a obra literária.

Compreendemos que essas duas personagens encerram uma construção que evidencia o olhar crítico de Eça de Queirós acerca do romantismo e da influência que esse movimento estético e os valores por ele difundidos possuem na sociedade portuguesa de sua época. Dessa forma, se mostra de extrema relevância que empreendamos uma abordagem acerca dos tópicos ligados à relação que o escritor português estabelece em sua obra com as temáticas estruturantes dessa visão romântica. Assim, intentamos, neste capítulo, observar a forma como Eça se posiciona relativamente à sua sociedade e aos indivíduos que a constituem. Em tal movimento, temos em atenção as transformações que a atitude crítica eciana quanto ao romantismo sofre no decorrer das suas produções artísticas, especialmente aquelas das décadas de 1860 e 1870.

Nesse sentido, em um primeiro momento, voltamo-nos para uma abordagem acerca do modo como o romantismo está configurado nos primeiros escritos de Eça de Queirós. Tais textos são assinalados pela influência de pressupostos românticos de viés satânico e fantástico, no entanto já sendo possível apreender as temáticas e críticas que posteriormente se tornarão mais características da sua escrita romanesca. Nessa perspectiva, procuramos observar de que modo se caracteriza, em tal período, o vínculo do escritor português com essas concepções românticas. Para isso, apontamos para a observação do modo como se dá a construção de determinados tipos que constituem as produções que Eça publica em 1866 e 1867 no periódico *Gazeta de Portugal*, muitas das quais foram postumamente reunidas por

Luís de Magalhães no livro intitulado *Prosas Bárbaras*. O foco nos tipos a serem abordados – ou seja, o da mulher como meio de destruição e o do homem idealista marginalizado pela sociedade materialista burguesa – nos possibilita a compreensão da gênese, presente nesses textos de iniciação literária de Eça, da construção posterior das suas personagens romanescas. Isso em especial, em nossa visão, no que se trata das duas personagens sobre as quais mantemos nosso olhar nesta pesquisa, isto é, Maria Monforte e Tomás de Alencar.

Em seguida a isso, será realizada uma explanação sobre os textos de maior influência realista e naturalista do escritor português, observando-se, então, o estabelecimento da sua crítica às questões que compreende como estruturantes do romantismo – em especial no que diz respeito ao ultra-romantismo –, as quais vê como as causas da degradação daquela sociedade portuguesa de que faz parte. Para tanto, é imprescindível partir de um olhar acerca das publicações que Eça realiza n’*As Farpas*, em parceria com o amigo Ramalho Ortigão, nos anos de 1871 e 1872, momento em que passa a estabelecer uma associação mais clara com os pensamentos que constituem o realismo e o naturalismo. Ocorrendo em parte no mesmo período em que se dá a sua participação nas Conferências do Casino, a escrita de tais textos traz uma visão bastante crítica com relação aos pressupostos românticos e sobre como os mesmos afetam os indivíduos. E isso irá marcar fortemente a criação das personagens que compõem alguns dos seus principais romances, como é o caso d’*O crime do padre Amaro* e d’*O primo Basílio*, obras fundamentais das correntes de pensamento ligadas ao realismo e ao naturalismo em Portugal. De tal modo, no que diz respeito àqueles tipos observados nos seus primeiros escritos – o da mulher adúltera e o do poeta romântico idealista –, a análise dessas crônicas d’*As Farpas*, e da sua influência para o processo de construção de personagens dos romances de maior cunho realista e naturalista do escritor português, nos possibilita a compreensão da existência de uma revisão por parte de Eça no que concerne a tais figuras e à representação que os seus comportamentos implicam para a sociedade que apresenta criticamente em sua ficção.

Por meio da ponderação acerca dos preceitos ideológicos e estéticos expressos por Eça nesses textos anteriores àquela que é amplamente considerada como a sua obra-prima – o romance *Os Maias* –, é possível ter em conta algumas das transmutações que decorrem no seu processo de criação artística até que chegue à realização de tal texto. Tendo em conta a compreensão de que esses aspectos por nós evidenciados se mostram extremamente significativos no seu trabalho de composição das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, entendemos que seja de fundamental importância a sua abordagem.

Sendo assim, passamos à exploração dessas questões que serão essenciais para o desenvolvimento das análises que decorrerão ao longo dos capítulos seguintes desta tese.

2.1 As *Prosas Bárbaras da Gazeta de Portugal*: o romantismo nos primeiros escritos ecianos

O entendimento sobre a presença que dadas concepções românticas possuem nos primeiros escritos ecianos é fundamental para o desenvolvimento de nossa análise. Isso porque essa ponderação contribui para a percepção de como a crítica do escritor português aos preceitos que o romantismo havia instaurado na sociedade portuguesa de fins do século XIX terá uma reconfiguração – muito pautada por aspectos apreensíveis nos escritos iniciais de Eça – no processo de construção das personagens d’*Os Maias* que temos como foco de nossa análise, isto é, Maria Monforte e Tomás de Alencar. É perceptível que a influência de algumas concepções advindas do romantismo perpassa a obra de Eça de Queirós, sofrendo, no entanto, certas revisões ao longo da produção artística do autor d’*Os Maias*. Nesse viés, salienta-se a ideia de Carlos Reis (1999), em *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, ao afirmar que “[...] a relação de Eça com o Romantismo não pode ser estabelecida de modo unívoco: ela é necessariamente afectada pela diversidade de aspectos (temáticos, ideológicos, socioculturais e naturalmente estético-literários) que caracterizam um movimento tão complexo e multiforme como o Romantismo” (p. 31).

Levando em conta tais fatores, é bastante significativo o estabelecimento de uma abordagem sobre como o romantismo se apresenta nos primeiros escritos de Eça. Essas produções do escritor português têm sido assinaladas por muitos estudiosos pela influência romântica de viés satânico e fantástico, sendo, no entanto, possível já a percepção de algumas das temáticas críticas e noções estéticas que serão expandidas e caracterizarão de forma mais evidente a sua escrita romanesca em um período posterior. Em concordância com essa observação, é possível evidenciar a afirmação de Carlos Reis e Maria da Natividade Pires (1993), em *História crítica da literatura portuguesa (o romantismo)*, quando atestam que

O tempo juvenil e romântico de Eça é também aquele em que se prepara e desencadeia a Questão Coimbrã (1865-66) na qual o escritor, contudo, não participou directamente. Em vez disso, Eça prepara-se para publicar os textos das *Prosas Bárbaras*, textos significativamente muito imprecisos em termos de género, em que o Romantismo queirosiano se não confunde com o sentimentalismo piegas e convencional da segunda geração romântica (Delille, 1984). É ainda sob o signo da provocação que Eça participa em curiosas aventuras literárias, ainda de matriz romântica: na invenção e ilustração do poeta satânico Carlos Fradique Mendes (de parceria com Antero e Batalha Reis) e na escrita d’*O*

Mistério da Estrada de Sintra (em 1870, juntamente com Ramalho Ortigão), complicada e imaginosa narrativa em que reaparece Fradique Mendes e em que parodisticamente se joga com a sedução do público pelos relatos de *mistério* (p. 21).

O caráter provocatório constatado pelos estudiosos nesses escritos iniciais de Eça de Queirós irá se apresentar como uma das marcas essenciais de toda a sua obra. Isso demonstra que tal formação romântica em que Eça tem a sua origem como escritor – afastando-se, contudo, como enfatizam Reis e Pires (1993), de uma perspectiva ultra-romântica em voga no Portugal daquele período – propicia o desenvolvimento do sentido crítico que se tornará tão característico a partir do momento em que passa a estabelecer maior ligação a uma concepção voltada para os pressupostos realistas e naturalistas.

Sendo assim, a compreensão de que se constituem essas diversas perspectivas ao longo das produções do autor d’*Os Maias* possibilita um entendimento do seu processo formativo correlacionado com os acontecimentos que se dão na sociedade portuguesa em que está inserido, bem como na sua própria vivência. As transformações por que passa no decorrer de sua trajetória evidenciam as influências que reúne e que afetam as suas noções ideológicas e artísticas, sendo perceptível, inclusive, que essas influências se agregam para o desenvolvimento das formas e ideias renovadoras que Eça de Queirós apresenta em seus textos. Levando em consideração, portanto, essas perspectivas distintas presentes na obra do escritor português, é relevante sublinhar aquilo que Maria Aparecida Ribeiro (1994) aponta, em *História crítica da literatura portuguesa (realismo e naturalismo)*:

Considerada a *predominância do espírito romântico*, a do *olhar realista-naturalista* ou de modos que marcam a sua *superação*, pode-se falar em *três fases* na obra de Eça de Queirós: a que vai dos seus primeiros escritos na *Gazeta de Portugal* (Mar. 1866-Dez. 1867), postumamente reunidos sob o título *Prosas Bárbaras*, até à publicação d’*O Mistério da Estrada de Sintra* (1870); a que se inicia com a participação nas Conferências do Casino e a colaboração n’*As Farpas* (1871-1872), da qual *O Crime do Padre Amaro* (1880) e *O Primo Basílio* (1878) são romances exemplares; e, finalmente, a que se anuncia com a carta-prefácio de *O Mandarim* (1884) [...], para mostrar-se em pleno n’*A Correspondência de Fradique Mendes* (1888, ed. em livro: 1900), n’*A Ilustre Casa de Ramires* (1900) e n’*A Cidade e as Serras* (1901) (pp. 183-184).

Dessa forma, nos interessa considerar, principalmente, nesse seu momento de iniciação literária, determinadas produções que Eça de Queirós publica em 1866 e 1867 no periódico *Gazeta de Portugal*, sendo que muitas delas foram, como destaca Ribeiro (1994), postumamente reunidas no livro intitulado *Prosas Bárbaras*, por parte do seu amigo e escritor Luís de Magalhães². Os textos em que procuramos observar, concisamente, uma

² No que se refere à história da reunião dos textos publicados por Eça de Queirós na *Gazeta de Portugal*, Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho (2004), na “Introdução” à edição crítica de *Textos de imprensa I* (da

gênese do processo de criação de dadas personagens ecianas são, portanto: dois dos relatos breves que integram o folhetim “Farsas”, nomeadamente “A ladra” e “O saltimbanco”; “Notas marginais”; “Poetas do mal”; “Misticismo humorístico”; e “Onfália Benoiton”.

A concentração em tais textos se dá pelo fato de que, para o desenvolvimento de nossa análise, é de grande relevância compreender de que modo se caracteriza, nesse início da sua produção artística, o vínculo de Eça com tais concepções românticas, em especial no que se trata do seu processo de construção de determinados tipos. Nessa ótica, na “Introdução” à edição crítica de *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho (2004) destacam a importância desses textos de iniciação literária no sentido de um estabelecimento de procedimentos para a criação de personagens:

[...] logo nas suas primeiras tentativas ficcionais, Eça mostra uma clara tendência para o estatismo, na criação das suas personagens, decorrente de uma preocupação compreensível em estabelecer características e costumes que facilmente as identifiquem. Esta fixidez mantém-se ao longo da sua obra, sempre que o autor elabora um tipo, vislumbrando-se já na *Gazeta de Portugal* os procedimentos a que recorre na produção da maturidade: a fixação de um estatuto social, profissional, cultural ou humano, a inserção em espaços específicos, o relevo dado a um determinado vício ou costume, a fixação em comportamentos que assumem a feição da não-acção, tudo em contraste com o dinamismo próprio de personagens que protagonizam intrigas ou favorecem o seu avanço. Tudo isto, obviamente, aquém ainda dos contornos definitivos e acabados de que gozam tipos como o conselheiro Acácio, Ernestinho Ledesma, Alencar ou Palma Cavalão (p. 34).

É por meio do exame de alguns dos tipos criados pelo escritor português nesses textos que procuramos desenvolver um entendimento relativamente à influência que tal período de sua escrita possui num momento posterior, quando da criação da sua obra-prima *Os Maias*. A escrita desse romance é marcada por variadas conturbações, tendo se dado em um longo período de tempo – aproximadamente uma década –, no que Eça passa por algumas transformações tanto na sua vida quanto nas suas concepções estéticas e ideológicas. Assim, é perceptível que, ao longo desse processo criativo, o escritor começa a se voltar cada vez mais para um olhar que vai além daquele pautado pela primazia dos preceitos de realismo e naturalismo. Tal fator imprime um caráter bastante singular a esse texto, pois o dá a configuração daquilo que o próprio Eça de Queirós caracteriza como uma “vasta *machine*” (Queiroz, 2008, p. 332), uma obra ampla e repleta das mais diversas influências que

Gazeta de Portugal), assim como Marie-Hélène Piwnik (2009), na “Introdução” à edição crítica de *Contos I*, apresentam alguns apontamentos relativamente às questões implicadas nesse processo desde a primeira edição de *Prosas Bárbaras* preparada por Luís de Magalhães, em 1903. Tais questões se configuram de uma forma bastante conflitante, pois no decorrer das várias edições realizadas ocorre uma significativa instabilidade quanto aos textos reunidos sob este título: “De facto, o que se observa, desde a edição de Luís de Magalhães (1903), inclusive, é uma certa oscilação do *corpus* que este título designa, oscilação que teve início, de resto, naquela mesma coletânea [...]” (Reis, & Peixinho, 2004, p. 48).

particularizam a escrita eciana. Isso porque retoma aspectos marcantes desses primeiros escritos em coadunação com algumas das concepções realistas e naturalistas que ainda mantém, além, inclusive, de fazer uso de dados motivos próprios à tragédia clássica.

Portanto, o olhar para as características que se evidenciam no processo de criação de determinados tipos nesse período inicial de sua escrita se mostra de grande relevância para o posterior desenvolvimento de nossa análise da construção das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar no romance *Os Maias*. E essa perspectiva também terá pertinência no subsequente exame, que expomos nesta tese, de dois movimentos de transposição intermediária – um cinematográfico e outro televisivo – de tais caracteres. Tendo em vista essas considerações, podemos remeter à seguinte observação que Carlos Reis (1999) traz a respeito desses primeiros escritos de Eça de Queirós:

[...] atravessados por um sopro de satanismo e por vivências panteístas, os folhetins das *Prosas Bárbaras* (que vieram a lume na *Gazeta de Portugal* e n'*A Revolução de Setembro*) são antes tributários de leituras românticas de procedência algo singular para a época: Heine, Hoffmann, Baudelaire e Edgar Poe, entre outros. O próprio estilo audaz e mesmo turbulento que caracteriza esses textos não é menos provocatório, para um público certamente perplexo perante a ousadia do jovem Eça (p. 32).

Na sua juventude, a escrita de Eça se configura a partir de um aspecto mais lírico e sombrio, marcado pelo satanismo e pelo fantástico que toma por influência de escritores românticos como os citados pelo autor. É possível observar que nesses seus escritos de juventude, o escritor português traz, em conciliação com essas características que o vinculam a um certo romantismo, já a força da sua constituição ideológica, o olhar crítico, opinativo e irônico que singulariza a sua escrita. Tal constatação é exposta por Ana Teresa Peixinho (2002), em *A gênese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*, ao indicar que, “[...] em *Prosas Bárbaras*, [...] o Romantismo de índole marcadamente satânica que explora a ambiguidade e morbidez nos folhetins mais fantásticos, coexiste com uma tendência, não isenta de ironia, para retratar personagens, espaços e contextos extraídos do real” (p. 44).

Nesses textos, o autor d'*Os Maias* já começa a demonstrar um caráter de contestação, tanto com relação a algumas questões estéticas em vigência naquele dado momento quanto a princípios em que a sociedade a que pertencia se baseava. Relativamente a isso, Carlos Reis (1984b), na sua *Introdução à leitura d'Os Maias*, ressalta o caráter inovador que tais textos possuíam:

Quando, em 1866, começaram a surgir, na *Gazeta de Portugal*, audaciosos folhetins da autoria de um jovem de aspecto simultaneamente exótico e sombrio, estava-se perante um tipo de escrita que chocava fortemente a sonolenta opinião pública lisboeta. Em grande parte, o escândalo suscitado pelas *Prosas Bárbaras*

advinha das inovações estilísticas que os seus folhetins constituíam: linguagem exuberante, algo desordenada sintacticamente, carregada de adjectivação por vezes incoerente, ela rompia frontalmente com as preocupações formais que caracterizavam a segunda geração romântica.

[...] as *Prosas Bárbaras* não deixam de revelar igualmente os **primeiros afloramentos de uma aproximação crítica da realidade** (pp. 14-15, grifo nosso).

É nessa “aproximação crítica da realidade”, observada pelo autor, que diversos desses folhetins publicados na *Gazeta de Portugal* possibilitam a percepção de dados fatores que permearão a construção de personagens ao longo da obra de Eça. A constatação da existência de determinadas questões que se configuram com recorrência em sua obra – partindo já desses textos de juventude marcados por um tom romântico de viés satânico e fantástico – pode ser vista como uma certa “fixação” do escritor português com relação ao romantismo e aos aspectos que envolvem esse movimento artístico e afetam sua sociedade.

Uma das temáticas de maior incidência na escrita eciana centra-se na questão da mulher e da sua atuação como meio de desestabilização dos comportamentos e costumes da sociedade de que fala. Assim, são recorrentes as críticas de Eça à leitura de romances românticos, ao adultério que, muitas vezes, decorre da abstração em tais leituras e ao ócio que afeta essas figuras que vivem em um universo determinado por valores burgueses. A esse respeito, Maria do Rosário Cunha (2004), em *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, aponta para o fato de que essas figuras femininas têm as suas imagens como leitoras condicionadas pelo olhar masculino:

Como leitora, a sua representação não sofre alterações, sendo muito raro a leitura constituir um factor positivo na construção das personagens femininas que, com maior ou menor protagonismo, povoam os diferentes mundos romanescos da ficção queirosiana. O que resulta do tipo de leituras que à mulher são atribuídas, mas também da imagem que, como ser intelectual, se desenha a partir da visão dos seus comparsas (p. 238).

Nesse contexto, o autor d’*Os Maias* também apresenta, ao lado desses temas da mulher, da leitura de romances românticos e do adultério – tanto em associação quanto como uma forma de contraponto –, o olhar sobre as figuras dos homens idealistas. Estes são, geralmente, poetas românticos, que, pelas suas constituições, em certas situações têm as suas vidas e os seus princípios abalados por algumas dessas figuras femininas que representam motivos ideológicos opostos. Porém, em muitos casos, também são mostrados como responsáveis por afetarem nocivamente a educação da mulher naquela sociedade, em função da sua visão acerbamente romântica e das ideias sentimentalistas que propagam.

A presença dessas problemáticas ao longo de toda a produção do escritor português tem sido devidamente analisada pelos diversos estudiosos da sua obra, sendo observada em

suas variadas mutações e de acordo com as perspectivas que perpassam a visão eciana nos diversos momentos de sua escrita. E, no que se refere à consideração acerca da forma como esses aspectos estão apresentados nessas primeiras produções literárias de Eça, tais questões podem ser vistas, especialmente, em estudos como: o de Ana Teresa Peixinho (2002), já anteriormente citado; o de Maria Manuela Gouveia Delille (1984), intitulado *A recepção literária de H. Heine no romantismo Português (de 1844 a 1871)*; e também em *O primeiro Fradique Mendes*, de Joel Serrão (1985).

Sendo assim, em sua investigação acerca das personagens que Eça de Queirós constrói nesses textos de juventude, Peixinho (2002) evidencia a construção dos tipos femininos que permearão toda a obra eciana, partindo de uma consideração sobre o relato “A ladra”, que integra o folhetim “Farsas”:

A relação dialogante da personagem feminina de “A ladra” com outras figuras destes folhetins permite-nos estabelecer uma tipologia feminina que se manterá mais ou menos estável no universo romanescos queirosiano: por um lado, a mulher como símbolo de destruição e desestabilização; por outro lado, a mulher ingênua e dócil, núcleo da família e do lar. Dentro do primeiro tipo, distinguem-se, com nitidez, pelo menos três sub-tipos, representados em “Farsas” – a mulher traidora [...], a mulher adúltera e a prostituta – que curiosamente virão a merecer um lugar importante dentro da ficção queirosiana posterior (p. 88).

Nessas breves histórias que formam as “Farsas”, é perceptível, como destaca a autora, o princípio da criação de um imaginário eciano em torno da mulher. Desse modo, com relação ao primeiro entre tais textos, intitulado “A ladra”, nos deparamos com o estabelecimento de algumas das marcas primordiais de configuração da figura feminina da obra de Eça de Queirós (2009b) enquanto representação diabólica, destrutiva: seja no que se refere à sua constituição física, pois “Ela tinha dois olhos negros como duas flores do mal” (p. 45); seja no que concerne às suas ações, já que, “[...] uma madrugada, ela ergueu-se do leito todo quente dos embalos lascivos, roubou-lhe uma bolsa de dinheiro, o relógio, um anel e fugiu” (p. 45). Quanto a essas marcas, Jorge Borges de Macedo (2015), no verbete “(As) Mulheres em Eça de Queiroz” – constante do *Dicionário de Eça de Queiroz*, organizado e coordenado por Alfredo Campos Matos –, aponta para o fato de que

A figura feminina começa por aparecer delirantemente romântica, “lírica”, mesmo no sentido subalternizante que o termo veio a ter em quase toda a obra queiroziana. Nas *Prosas Bárbaras*, a figura feminina apresenta-se muito tensa e exorbitante, mas ao mesmo tempo informe e brumosa. Concretizava-se em alternativa numa “moça de olhos pretos”, “serenos, mas eternamente falsos”, “figura colorida e vaga como as nuvens”, “olhos húmidos como violetas debaixo de água”, “braços cor de mármore”, “cabelos ou negros e flutuantes ou cor de amora”, etc. (p. 897).

Em tal viés, observa-se que a configuração de algumas características – como é o caso dos olhos negros que a personagem de “A ladra” possui – instaura uma forma de

sinalização daquilo que tal figura representa, uma espécie de signo trágico. E esse signo aparece como um meio de subordinação não apenas do homem idealista que a ela se liga, mas também de si própria, assumindo, neste caso, até mesmo uma forma ainda mais impactante, como é possível constatar nos trechos finais do relato:

O pobre moço foi para um hospital, com uma doídice elegíaca.

Um dia foi deitar-se para entre as ervas claras, entre o cheiro dos fenos e das seivas, ao sol sonoro, e pôs-se a morrer enquanto os pássaros cantavam gloriosos, e ao longe uma flauta entre os milhos tocava uma cantiga das ceifas.

A mulher morreu na enfermaria da cadeia, no apodrecimento da febre, calva, e com chagas (Queirós, 2009b, pp. 45-46, grifo nosso).

Tal personagem feminina de “A ladra” é identificada por Peixinho (2002) como a gênese de uma das figuras femininas mais relevantes da ficção de Eça de Queirós, a Luísa do conto “Singularidades de uma rapariga loira”, sendo que esta também se configura como uma gênese para a criação daquela que é considerada uma das principais personagens da obra do escritor português, a Luísa d’*O primo Basílio*. A autora analisa, portanto, que

A “ladra” de *Prosas Bárbaras*, insere-se no tipo de mulher traidora e depravada que, sob a máscara de sedução da sua beleza, consegue ser, finalmente, agente e vítima das sequelas da sua acção. Contém, afinal, as linhas fundamentais e básicas que se manterão na construção de Luísa, personagem do conto realista: surge integrada numa acção narrativa lógica – seduz e trai – e é veículo de uma determinada temática – a traição feminina (p. 89).

Como fica evidente na abordagem de Peixinho (2002), a recorrência desses subtipos relacionados à “mulher como símbolo de destruição e desestabilização” tem lugar ao longo de toda a obra de Eça, sendo que “[...] a negatividade das mulheres e a sua responsabilidade na queda trágica das personagens masculinas persistirão na Obra futura de Eça” (p. 113). Nesse processo, tais tipos vão tomando delineamentos mais expressivos até chegarem aos romances ecianos, articulando-se a partir das transformações por que passa o escritor português no decorrer de sua trajetória. E é importante ressaltar que tal caracterização está ligada não apenas aos aspectos conformadores da escrita eciana no decorrer das diversas perspectivas por que passa a sua criação artística, mas também à forma como se configuram esses fatores na sociedade que habita e que pinta em seus textos. Isso por ser aquele um meio social dominado por uma visão masculina que relegava a mulher a determinados papéis, impondo variados tabus à sua imagem e, conseqüentemente, à sua constituição.

E considerando a forma como essas questões aparecem nesses primeiros escritos de Eça publicados na *Gazeta de Portugal*, vê-se que isso ocorre em função da predominância de leituras de alguns poetas românticos que o escritor faz nesse período. A esse respeito, Delille (1984) evidencia a influência existente em tais textos de aspectos relacionados à escrita do poeta alemão Heinrich Heine, ao referir que,

[...] desde o romantismo fantástico e lírico de *Notas marginais*, passando pelas farsas caricaturais *A ladra* e *Onfália Benoiton*, até à narração realista de *Singularidades de uma rapariga loira*, Eça tece variações sobre o esquema originalmente heiniano da ilusão e desilusão amorosas. Nesse conjunto de histórias afins, o homem, desempenhando sempre o papel de vítima, surge como o representante de uma atitude idealista, poética e apaixonada, e a mulher é o elemento falso, pérfido e frio, em ligação íntima com as forças materialistas e egoístas (p. 336).

Percebe-se que tal influência heiniana observada pela autora na escrita do jovem Eça de Queirós se liga ao motivo romântico e ao modo como o mesmo afeta não só as suas figuras femininas, mas também os homens idealistas pintados pelo escritor português nesses textos. Em tal viés, esses homens idealistas, ao estarem submetidos ao poder de sedução de tais mulheres, se veem impelidos à queda trágica, como se vê no próprio desfecho, anteriormente citado, que tem o “pobre moço” do relato de “A ladra”. Acerca dessa influência, é possível, ainda, voltar-se para a seguinte ponderação feita por Peixinho (2002):

Por um lado, vislumbramos já aqui a postulação dos principais elementos que constituirão a intriga do conto realista “Singularidades de Uma Rapariga Loira”, bem como a formação embrionária da temática da traição feminina, também ilustrada pelo folhetim “Onfália Benoiton”; por outro lado, também não é menos correcto ler-se (à semelhança de Gaspar Simões e de Manuela Delille) este conjunto de elementos, oriundos da tradição romântica, como um processo de desconstrução de certos tópicos do Romantismo lírico do Eça de *Prosas Bárbaras*, ilustrado, sobretudo, pelo destino final da personagem masculina que não deixa de se revestir de uma certa ironia (pp. 69-70).

A autora evidencia a possibilidade de se estabelecer uma leitura desses textos das “Farsas” como um meio de iniciação de Eça em uma “estratégia de desconstrução” dos motivos românticos que ele próprio apresenta. Assim, pode-se compreender que o tom crítico ao romantismo, o qual o escritor irá cultivar ao longo de toda a sua obra, já se origina nesse contexto inicial, em que a sua formação está baseada nessas influências românticas de viés satânico e fantástico advindas principalmente de poetas alemães e franceses. Em tal ótica, Peixinho (2002) considera que “‘Farsas’ é, assim, o folhetim onde o jovem escritor esboça um determinado número de temas que [...] servem já intuítos realistas ainda incipientes e, simultaneamente, servem uma estratégia de irrisão de alguns tópicos românticos” (p. 74), sendo, por isso,

[...] incontestável a aproximação do Autor a cenas de real nestes textos. [...] nesta altura, do real Eça apenas captava o lado sórdido e deformado, moldando-o de forma caricatural, através de um conjunto de processos e estratégias responsáveis pela instauração do grotesco. No entanto, esta preferência pelo lado decadente da realidade, patente nos textos de “Farsas”, poderá permitir estabelecer uma “aproximação”, e não mais do que isso, ao Realismo, tal como Eça de Queirós o retratará mais tarde [...] (p. 67).

Em tal perspectiva, a criação dos tipos que se caracterizam nesses textos – e que se configurarão por meio de algumas revisões na sua obra de maturidade – está vinculada a

essa motivação crítica de Eça com relação ao meio social português em que se insere. Então, podemos observar que, por meio de um contraponto entre essas figuras – da mulher como símbolo diabólico e do poeta romântico de caráter idealista –, se estabelece a visão do escritor português relativamente à constituição da sua sociedade naquele período. Nessa lógica, de acordo com Delille (1984), “[...] o que vamos encontrar insistentemente nas suas crônicas jornalísticas, tanto da primeira como da segunda época de colaboração para a *Gazeta de Portugal*, é a oposição *idealismo/materialismo*, muitas vezes concretizada na oposição *poeta lírico* ou *artista/sociedade burguesa*” (p. 315). No que diz respeito a tal assunto, Peixinho (2002) faz referência ao folhetim “Poetas do Mal”, ao indicar que

Podemos rastrear já neste folhetim, o quarto a ser publicado na “*Gazeta de Portugal*”, indícios que nos remetem para um determinado tipo de personagens, marcadas por um elevado grau de independência, de liberdade, de solidão e, acima de tudo, de capacidade criadora. Assim, Eça valoriza esta espécie de marginalidade, entendida na sua acepção romântica, sublinhando um binómio muito querido dos românticos: *idealismo/materialismo* (p. 73).

Nesse folhetim, Eça estabelece o embate a que tal figura do homem idealista – configurado nesse caso nos poetas românticos, mais especificamente em Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e também Gustave Flaubert – está submetida com relação ao materialismo. Esse materialismo burguês é apresentado, aí, como um meio de deturpação desses espíritos, que “[...] não podem respirar o ar moderno pesado de materialismos: sufocam-se, sofrem, gemem; e então como o aborrecido, que cantou Henri Heine, pedem os crimes, as violências escuras, os rasgões de carne, os roubos, os beijos entre lábios tintos de sangue” (Queirós, 2004, p. 88).

Assim, essas figuras marginais representadas pela imagem de homens idealistas se mostram bastante importantes nesses escritos iniciais de Eça de Queirós, estando presentes em diversos outros textos desse período, como são os casos do breve relato “O saltimbanco”, integrado nas “Farsas”, e do folhetim “Misticismo Humorístico”. Em ambos, tal figura se apresenta na forma do saltimbanco, acerca do qual Peixinho (2002) evidencia o seguinte: “[...] mais clara parece-nos ser a inclinação por todos aqueles que se caracterizam por uma relativa independência, por uma vida livre e sem preconceitos e, sobretudo, pela capacidade inventiva: o saltimbanco é disso um claro exemplo” (p. 52).

A esse respeito, António José Saraiva (2000), em *As ideias de Eça de Queirós* – obra originalmente publicada em 1946 –, dá a ver uma compreensão acerca de tal perspectiva antiburguesa que Eça traz nesses seus primeiros escritos, considerando ser este um aspecto

que o escritor português adquiriu a partir das suas leituras de escritores românticos, particularmente no que diz respeito à obra de Victor Hugo:

A par desta filosofia geral da natureza e do homem encontramos nas *Prosas Bárbaras* uma teoria da vida económica e social.

Em primeiro lugar, Eça de Queirós herdou o preconceito romântico e todo literário contra o burguês. Aos “ventres mercantis”, aos “imbecis afogados em gordura”, opõe ele a vida livre e aventureira dos saltimbanco. O burguês é símbolo da materialidade dos tempos, da civilização exclusivamente mercantil e industriosa que se desenvolve em face do sonho e da boémia dos homens de letras e artistas. Não se deve confundir isto com a oposição marxista burguesia-proletariado.

Em segundo lugar, Eça recebeu também por via literária a exaltação lírica do proletário esfaimado; tal como a fizera o romantismo indecisamente socialista da revolução de 48 e, nomeadamente, o Victor Hugo d’*Os Miseráveis* (p. 75).

Assim, no relato “O saltimbanco”, essa figura representativa do materialismo burguês é simbolizada pela personagem da velha rica que vê na condição de miséria vivida pelo saltimbanco e por sua família uma oportunidade de corrompê-lo à prostituição:

A velha sabia que aqueles corpos tinham frio e fome: tentou o saltimbanco com cintilações de dinheiro. O saltimbanco vem todo irado para junto da mulher e apertam-se, amados, sujos e resplandecentes.

Mas o tambor e a flauta dos saltimbancos não chamava a gente do povoado. Veio o frio: sem lume! Veio a fome: sem pão!

A velha tentou o saltimbanco com cintilações de dinheiro: o saltimbanco veio todo curvado, e veio abraçar os filhos todos rotos, amarelos, esfomeados e chorosos (Queirós, 2009b, pp. 51-52).

A oposição entre o saltimbanco, representação de uma alma livre que é afetada pela forma como a sociedade se configura em função de concepções pautadas pelo material, e a velha rica, representação dos indivíduos detentores desse material, deixa evidente essa atitude empática do jovem Eça no que diz respeito a essas figuras marginalizadas. Assim, no folhetim “Misticismo humorístico”, a perspectiva do narrador homodiegético sobre o futuro do saltimbanco, seu amigo, revela também esse solapamento do ideal por parte do material:

Ele, o meu saltimbanco, tem a alma de oiro e o coração de diamante – e ri-se, ri-se quando o vento soa como flauta do Inverno, e ao concerto das corujas e das ondas as estrelas dançam.

A miséria anda-lhe cavando a sepultura. Um dia, abandonado da bem-amada morrerá sem pão, sem luz, sem calor, sem orações e sem sol. E não sofrerá mais. Viu durante a vida todo um povo curvado, aplaudindo, debaixo dos seus borzeguins. Os tambores e os clarinetes tocarão o dia melhor do saltimbanco, o dia em que morrer: tocarão o seu melhor dia os ferrinhos, os timbales, os clarinetes e os tambores! (Queirós, 2004, p. 127).

Nesse folhetim, a compreensão que o narrador apresenta com relação à figura do saltimbanco dá a ver também essa empatia por tais seres que vivem à margem por defenderem a sua liberdade em oposição ao mundo burguês que os cerca. No entanto, o fato de esse narrador prever um desfecho trágico para essa figura evidencia o caráter destrutivo

que essa estrutura materialista implica, principalmente no que concerne a esses seres idealistas que buscam um desligamento desse contexto.

Tendo em conta esses aspectos observados, Ana Teresa Peixinho (2002) destaca, ao fazer referência aos relatos inscritos no folhetim “Farsas”, novamente esse binômio idealismo/materialismo trazido à luz por Eça por meio da caracterização desses tipos marginalizados: “As conotações românticas de personagens como o ‘miserável’, o ‘poeta lírico’, o ‘pobre sábio’ e o ‘saltimbanco’ são facilmente captadas, se tivermos em conta que são as únicas figuras que Eça dota de uma carga nitidamente eufórica” (p. 72).

De acordo com o que a autora explicita, a recorrência de tais tipos que representam os indivíduos relegados à marginalização pela sociedade materialista burguesa é expressiva nesses primeiros textos de Eça de Queirós. Esses tipos aparecerão com grande frequência nos romances do escritor português, contudo essa “carga nitidamente eufórica” de que fala Peixinho (2002) passará por diversas revisões, as quais se mostram importantes para o entendimento das preponderâncias estético-ideológicas que afetam a sua escrita no decorrer da sua vida literária. Por isso, no decorrer desta pesquisa, procuraremos observar alguns aspectos compreendidos nessas revisões até chegar ao movimento de composição da personagem Tomás de Alencar n’*Os Maias*.

A oposição entre idealismo e materialismo se evidencia em diversos desses textos escritos por Eça em tal período de iniciação literária, em especial a partir do contraponto entre aqueles dois tipos por nós evidenciados: o da figura feminina como símbolo destrutivo e o do homem idealista. Tal temática é bastante significativa no modo como é apresentada nas “Notas marginais”, a partir da influência, que o escritor português possui nessa altura, da escrita heiniana. Tal questão é exposta por Delille (1984), quando evidencia que,

Seguindo muito de perto o modelo básico do *Intermezzo* de Heine/Nerval, e colhendo ideias e sugestões várias em passos de outras obras de Heine e de Nerval (e também de Baudelaire), Eça dá em *Notas marginais* um tratamento um pouco diferente ao motivo central da ilusão e desilusão amorosas. Por um lado acentua, no que diz respeito à mulher e ao amor, os traços satânicos e mortíferos já esboçados na criação poética heiniana. [...]. Por outro lado, Eça – especialmente na segunda metade do poema – alarga o tema do malogro amoroso ao sofrimento e sentimento de frustração do homem moderno em relação à vida e ao universo [...] (pp. 304-305).

Assim, por meio desse exercício “imitativo” relativamente ao *Intermezzo*, como demonstra Delille (1984), o jovem Eça reflete as suas perspectivas acerca do meio social português da época, ao apresentar o contraponto entre esses tipos da mulher como representação do materialismo burguês e do homem idealista que se vê afetado por esse

contexto materialista. Nesse processo, o escritor evidencia, inclusive, questões relativas à sua geração, as quais têm desenvolvimento nos eventos da Questão Coimbrã – da qual ele, no entanto, não participa – e das Conferências do Casino – em que Eça se apresenta como uma figura central. Em tal sentido, Reis e Peixinho (2004) destacam o seguinte:

[...] parece-nos que, mesmo cultivando um estilo alucinante e desordenado, uma certa rebeldia de marca satânica e o frequente recurso ao inominável, Eça já começa a construir o “puzzle” da realidade portuguesa da altura. [...] **um conjunto de tópicos ainda dispersos e que alicerçam, pela sua recorrência nos textos subsequentes, o início tímido da grande reflexão cultural e crítica concretizada pela Geração de 70** (p. 43, grifo nosso).

Como se vê na abordagem dos autores, a presença dessa reflexão crítica, tão característica da escrita de Eça em sua maturidade, já é perceptível nesse contexto de iniciação pautado pela predominância de um tom romântico de viés satânico e fantástico. Nesse sentido, Delille (1984) evidencia tal configuração de temáticas, que o escritor português trabalha nos seus textos iniciais, como indícios daquilo que ele realizará posteriormente, quando passa a assumir um maior vínculo às correntes realistas e naturalistas, priorizando um caráter marcadamente crítico:

Enquanto em Heine se desmascaram aspectos corruptos da vida na sociedade medieval dominada pelo cristianismo (vida essa que até certo ponto reflecte a sociedade burguesa e materialista contemporânea do autor), em Eça de Queirós ataca-se expressamente o pragmatismo, o utilitarismo, o materialismo triste e chato da sociedade lisboeta moderna, alvo principal destas crônicas dos anos 66-67, as quais anunciam o futuro colaborador d’*As Farpas* (p. 318).

A compreensão da autora demonstra a ligação entre muitas das abordagens críticas apresentadas pelo escritor nesses seus escritos iniciais e aqueles textos posteriores de Eça, em que o tom crítico se impõe de forma bastante marcante. Ao referir-se a tal ligação, a autora possibilita o entendimento dessas publicações da *Gazeta de Portugal* como a gênese daquilo que irá figurar intensamente na obra de maturidade do escritor português, sendo significativa a percepção da influência de escritores e de concepções românticos na emergência dessas temáticas na sua escrita.

Dessa forma, no folhetim “Notas marginais” – primeiro que publica na *Gazeta de Portugal*, em 23 de março de 1866 (Reis, & Peixinho, 2004, p. 15) –, Eça de Queirós apresenta já essa oposição idealismo/materialismo por meio da constituição desses dois tipos – o do homem idealista e o da mulher como motivo de destruição – que entendemos se apresentarem como fundamentais para a sua obra. Considerando essa perspectiva, Peixinho (2002) ressalta o fato de que

[...] muitas vezes em *Prosas Bárbaras* a mulher se assume como presença demoníaca e malévola, capaz de destruir e de frustrar a capacidade criadora do

Homem. Logo no folhetim “Notas Marginais”, se destaca, pela recorrência, o motivo do cavaleiro seduzido pelas estátuas de mármore que se impõe como o leit-motif da temática da tragicidade da atracção feminina. Este tema persiste noutros textos de *Prosas Bárbaras* onde, regra geral, a mulher é agente de destruição, simbolizando o mal e a perdição (pp. 57-58).

Em tal viés, se observa novamente a questão dos traços físicos que se apresentam como signos trágicos, como é o caso dos olhos e dos cabelos, que estabelecem uma espécie de marca a essas figuras femininas que se contrapõem às figuras idealistas por elas afetadas: “Ainda hoje o triste anda penando nas águas escuras; e os teus olhos, ó serena rapariga, são eternamente falsos!” (Queirós, 2004, p. 56); “Os teus olhos negros são como duas flores do mal. Os seus olhos azuis são como duas doces elegias” (Queirós, 2004, p. 58); “E um dia, oh! minha bem-amada de cabelos cor de amora! vieste despir-mo de golpe, com o rosto colorido de risos” (Queirós, 2004, p. 61).

Além disso, Delille (1984, p. 301) identifica também, nessas “Notas marginais”, a caracterização da imagem da mulher por meio tanto de um jogo com as cores branco, vermelho e negro quanto de aspectos sinestésicos vinculados à estátua de mármore para a configuração de uma feição erótica ligada à ideia da figura feminina como representação diabólica. A estudiosa identifica essa associação entre a imagem da mulher e a da estátua de mármore, realizada por Eça no número XIII do folhetim, configurando-se esse recurso como uma questão importante na obra do escritor, principalmente no que tange à construção das duas principais personagens femininas d’*Os Maias*, Maria Eduarda e a sua mãe Maria Monforte, sendo esta última um dos objetos de nossa avaliação nesta tese. Por isso, desenvolveremos uma análise de tal temática mais adiante nesta pesquisa, no que é possível compreender a importância que esses textos de maior inspiração romântica possuem para a caracterização tanto de Maria Monforte quanto de Tomás de Alencar nesse seu romance.

Assim, o emprego de tais recursos estéticos nas “Notas marginais”, que buscam estabelecer uma certa dimensão imagética dessas figuras, possibilita a percepção desses aspectos físicos enquanto signos configuradores dos motivos trágicos que afetam tanto o eu lírico quanto o cavaleiro seduzido pela estátua de mármore apresentado no número XIII do folhetim (Delille, 1984, pp. 301-302). Desse modo, essas características físicas funcionam como reflexos das questões ideológicas que definem essa oposição entre materialismo e idealismo. Nesse viés, Joel Serrão (1985) afirma a ideia de que “[...] na perspectiva do Eça de então já a mulher, como tal, era inseparável da ruindade humana. [...]. Mais: dir-se-ia que, **ao olhar de Eça, a mulher era o lugar por excelência para a imanentização das virtualidades diabólicas**” (p. 135, grifo nosso).

É em tal perspectiva que podemos fazer referência também à narrativa e às personagens que Eça de Queirós constrói no folhetim “Onfália Benoiton”. Nesse texto, o escritor português estabelece novamente a oposição materialismo/idealismo tão significativa nesses seus primeiros textos, em que há a preponderância de uma visão romântica. E tal oposição é refletida a partir da composição das figuras da personagem feminina que dá título ao folhetim e do idealista Estêvão Basco: “Quem se lembra hoje da história de Onfália Benoiton, uma mulher nervosa, e de Estêvão Basco, um homem vencido e esquecido, e que todavia foi um homem?” (Queirós, 2009b, p. 95). A descrição de Onfália, realizada por meio de uma carta assinada por Z, estabelece os aspectos físicos que representam o caráter da personagem e que dão a ver a sua significação para o contexto social em que se insere:

É toda a síntese do nosso tempo: é a entrevista grotesca dos erros modernos. O olhar metálico é o símbolo [do] dinheiro. A boca é nervosa e móbil, os dentes acerados, e dum branco morto: é a difamação, a intriga, a palavra fútil que corrói as construções da alma.
A mão delgada, flexível, magra, adunca, significa a agiotagem, o materialismo avaro e covarde (Queirós, 2009b, p. 96).

A caracterização da personagem traz uma associação entre as especificidades físicas da sua constituição e os princípios ideológicos que ela simboliza nesse contexto dominado pelo materialismo, que é percebido como algo extremamente nocivo, especialmente a partir dessa visão romântica que predomina na escrita de Eça nesses seus primeiros textos. Então, Serrão (1985) enfatiza a percepção dessa personagem como uma gênese do processo de criação do tipo eciano da mulher como símbolo destrutivo, ao dizer que “[...] a *sua* Omphalia Benoiton, mediante as posteriores metamorfoses da sua arte, é, segundo parece, uma das raízes da extensa galeria de personagens femininas perversas que viriam a ser um dos constituintes fundamentais do *seu* mundo romanesco” (pp. 137-138). E, em contraponto a essa imagem apresentada de Onfália, é exposta a de Estêvão Basco, também a partir de uma carta, dessa vez escrita por A.:

Estive ontem, dizia a carta de A., com Estêvão Basco. É uma alma justa e sã, mas tímida e apaixonada, forte para o sacrifício, cheia das nobres morais latinas, mas idealista e nervosa, tendo assim toda a antiga virtude estóica com muitos dos dolorosos erros modernos.
Este homem antes que os seus livros fossem comentados e estudados, antes de ser a voz alta e sensata, para que correm todos os espíritos novos, como para a lição visível das almas, antes de ter o seu jornal incisivo, livre, cheio de pensamentos e de revelações, – teve uma existência de miséria, numa trapeira, sem sol, sem repouso, sem amizades purificadoras. Sentiu, uma a uma, as sete dores, que a vida costuma cravar nas almas possuídas do ideal (Queirós, 2009b, p. 98).

A configuração idealista da personagem é, então, ressaltada, assim como as desventuras que o atingiram durante a juventude por manter-se nesse seu propósito. Em tal sentido, Estêvão Basco é colocado em oposição a uma determinada imagem de mulher –

simbolizada justamente por Onfália Benoiton – que compreende como uma representação dessa perspectiva materialista que se contrapõe às suas concepções ideológicas:

E todavia Estêvão Basco odeia aquelas mulheres, sem electricidade e sem magnetismo, inertes e materiais, perdidas na fadiga trivial do aparato, que foram anuladas pelo luxo, cobertas da cabeça aos pés por um vestuário-epitáfio da graça. Receio mais as tabuinhas do seu leque, disse-me ele, do que as grandes tábuas do esquife. Porque enfim, morrer e dissolver é transformar-se: e transformar-se é ainda viver, ter seiva, força, sol e consciência. **Mas prender-se a uma daquelas mulheres é assistir em roda de si à queda dolorosa, e ao desvanecimento dos nossos sentimentos, das nossas ambições espirituais, das nossas ideias, das nossas criações** (Queirós, 2009b, p. 100, grifo nosso).

Essa aversão de Estêvão Basco com relação a tais figuras acaba por apresentar-se como uma espécie de prenúncio daquilo que ocorre com ele quando se liga a Onfália Benoiton. Assim, de forma bastante irônica, é a partir do encontro com Onfália que Estêvão passa ao seu processo de degradação, ao abandonar os ideais que defendera ao longo de sua vida. A esse respeito, Serrão (1985) dá a ver essa ironia:

[...] Estêvão Basco desde que se lhe depararam os deslumbramentos e as perversidades da Benoiton “tirou lentamente da alma, uma a uma, as santas ideias castas, a Justiça, a Beleza, a Razão, a Honra, para dar lugar à imagem coberta de sedas e de cabelos mortos de Omphalia Benoiton.” Naturalmente, destruído até à raiz do seu ser, caíra de degradação em degradação até ser levado “para a vala dos pobres, numa tumba da Misericórdia.” Apetece comentar explicitando o sentimento do autor: bem feito, meu palerma! (p. 137).

O caráter irônico da história de Estêvão Basco é ressaltado pelo autor e possibilita a observação do desenvolvimento desse recurso que se instituirá como uma das maiores especificidades do processo criativo de Eça. O fato de Estêvão se guiar por meio de convicções pautadas por uma percepção romântica pode ser visto, portanto, como um propiciador dessa degradação que o atinge, pois acaba por ser enredado a renunciar às suas crenças ideológicas em decorrência da atração que desenvolve pela figura de Onfália.

Assim, apresenta-se em “Onfália Benoiton”, novamente, essa percepção de uma imagem de mulher como representação diabólica que implica na destruição desses seres idealistas. Nessa ótica, como ressalta Peixinho (2002), “[...] estas personagens são dominadas por uma concepção romântica e burguesa, representando [...] dois pólos opostos: Onfália é o símbolo do materialismo e Estêvão simboliza o idealismo” (p. 143). No entanto, também é notável aí um enredamento à decadência implicado a partir das próprias convicções românticas que Estêvão possui, pois essas convicções, mais particularmente no que diz respeito aos preceitos advindos do ultra-romantismo, se apresentam, em grande medida, como influenciadoras da formação dessas figuras que Onfália representa. Essa é

uma questão que, como veremos, ficará mais patente na obra posterior de Eça, quando a sua posição crítica com relação ao romantismo se manifesta de forma bastante marcada.

Assim, a perspectiva de tais personagens como gêneses daquilo que o escritor português construirá em seus textos posteriores – principalmente no que se trata dos seus romances – é enfatizada por Peixinho (2002), ao observar que “Os dois tipos do folhetim ‘Onfália Benoiton’ surgem precisamente ligados a motivos que se repetirão em algumas obras futuras do romancista: a traição feminina, o poder hegemónico da sedução da mulher sobre o homem e a dissolução do casamento” (pp. 142-143).

Portanto, como visto também por meio dos folhetins anteriormente apontados, esse processo de construção de personagens – com o estabelecimento de tipos que possibilitam a configuração de ideias que serão expandidas em obras da maturidade de Eça – está imbuído de motivações críticas. Nessa ótica, Peixinho (2002) destaca o fato de que “[...] a criação dos tipos queirosianos se prende, em grande parte, com o principal objectivo da sua Obra, sendo tributários de um olhar crítico sobre a sociedade e, como tal, estabelecendo uma forte relação com o real” (p. 78). Tais motivações críticas sofrem transformações e se intensificam no decorrer de sua obra, mas é inegável que esses textos publicados na *Gazeta de Portugal* trazem a gênese de algumas das grandes personagens dos romances de Eça, bem como da sua constituição como escritor. A esse respeito, Reis e Peixinho (2004) sublinham que

[...] os primeiros textos de Eça de Queirós constituem, antes de mais, uma aventura conduzida de forma arrebatada, mas com consequências claras na formação estética do escritor, que os terá encarado como espaços de livre ensaio, permitindo-lhe as primeiras incursões em processos e em técnicas narrativas, depois amadurecidas nas produções ficcionais das décadas seguintes (p. 32).

A compreensão da importância que tais textos possuem para as composições posteriores de Eça de Queirós é, portanto, fundamental. Contudo, também é essencial ter em conta essas transformações que ocorrem no seu processo criativo, em função da própria intensificação do seu sentido crítico e da sua ironia, estratégia esta destacada por Mário Sacramento (2002), em sua obra primordial *Eça de Queirós – uma estética da ironia* – livro originalmente publicado em 1945 –, no que evidencia, ao fazer a abordagem da obra mais madura de Eça, que, “Tendo assim servido sucessivamente à Ironia a Moral, a Religião, o Amor, a Política, a Pedagogia, a Literatura, a Ciência, a Filosofia, a Civilização, Eça de Queirós cumpriu já – iluminando com o facho irónico todos os problemas que haviam solicitado a sua juventude” (pp. 193-194).

Assim, como sublinha o autor, tais “problemas que haviam solicitado a sua juventude” passam a ser compreendidos de uma forma, digamos, mais “ácida”. E isso é o reflexo da associação do escritor português às concepções realistas e naturalistas, instaurada, principalmente, a partir da sua colaboração, juntamente com o amigo Ramalho Ortigão, no periódico *As Farpas*, em 1871 e 1872, e da sua participação nas Conferências do Casino, em 1871. E sendo mais decisivamente estabelecida com a publicação da sua obra *O crime do padre Amaro*, a qual possui três versões: a de 1875, publicada em formato de folhetim na *Revista Ocidental*; e as de 1876 e de 1880, editadas em livro³. A respeito dessa transformação por que passa Eça nos seus pressupostos estético-ideológicas, Carlos Reis (1990b), em *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, conclui o seguinte:

O que é facto, todavia, é que, sem esquecermos a extraordinária força estilística e o sentido de subversão cultural que os textos das *Prosas Bárbaras* trazem consigo, a breve trecho Eça evolui para posições literárias afastadas do Romantismo: se no fascinante romance que é *O Mistério da Estrada de Sintra* sobrevivem ainda laivos de satanismo e uma certa atmosfera sombria que atravessa toda a história, a verdade é que, por outro lado [...], vão-se afirmando cada vez mais preocupações sociais representadas já naquele romance, por exemplo, pelos termos em que é feita a análise do adultério da mulher tocada pelo Romantismo sentimentalista. Isto passa-se em 1870. Logo depois, em 1871, ocorrem eventos culturais que lançam Eça na senda do Naturalismo: referimo-nos à publicação das *Farpas* e às Conferências do Casino (p. 123).

Levando em consideração, portanto, as observações até aqui expostas, possui grande relevância, para o desenvolvimento de nossa análise, uma ponderação acerca da forma como se dá o processo de construção das personagens ecianas a partir das transformações por que passa no período em que se coloca em oposição a um caráter romântico, revisando alguns dos pressupostos predominantes nesses seus escritos iniciais. Nesse sentido, é relevante a percepção do modo como são “reconfigurados” os tipos que enfocamos neste tópico – relativamente às produções publicadas por Eça na *Gazeta de Portugal* –, quando o escritor passa a estabelecer, manifestamente, um vínculo com as concepções de realismo e naturalismo.

2.2 O realismo e o naturalismo na escrita de Eça e a sua crítica ao romantismo

Tendo em vista, então, que Eça de Queirós passa por essas transformações nas suas visões estético-ideológicas – especialmente a partir de 1871, quando começa a publicar os

³ As circunstâncias implicadas na publicação dessa obra em todas essas versões estão relatadas por Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha (2000), na “Introdução” à edição crítica d’*O crime do padre Amaro* (2.^a e 3.^a versões).

textos d’*As Farpas* e participa nas Conferências do Casino –, é imprescindível ter em conta que isso ocorre em função do momento histórico que vive a sua geração e das influências que naquele momento o afetavam. Nesse sentido, é de extrema relevância perceber que na conferência intitulada “A literatura nova – o realismo como nova expressão da arte”, a qual Eça realiza no Casino Lisbonense, podemos identificar uma importante componente que perpassa a escrita eciana: a crítica ao romantismo a partir de um olhar determinista advindo de realismo e naturalismo. Assim, para Eça,

[...] o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; o realismo é a anatomia do carácter. É a crítica do homem. É a arte que nos pinta a nossos próprios olhos – para nos conhecermos, para que saibamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houver de mau na nossa sociedade (Reis, 1990a, p. 140).

Em tal contexto, a sua perspectiva com relação à literatura romântica é a de que esta se apresenta como um meio inspirador de um sentimentalismo corrosivo e alienante, o que só poderia ser combatido por meio de um olhar realista revelador de todos os males e fraquezas de homens e mulheres que constituíam a sociedade portuguesa de sua época. É essa compreensão que fundamentará a composição de alguns dos seus romances mais importantes, principalmente no que diz respeito a’*O crime do padre Amaro* e a’*O primo Basílio*. Tais obras se caracterizam, especialmente, pela forma marcante com que Eça constrói as suas personagens a partir desse olhar crítico aos comportamentos que se instauram no meio social português daquele período. A esse respeito, Reis (1990a) explica:

A defesa queirosiana do realismo – que verdadeiramente sugere já, de forma difusa, um ideário estético de tipo naturalista – não dispensa uma confrontação directa com o romantismo: o realismo é anti-romântico, na medida em que é anti-sentimentalista, anti-convencional e também porque rebate a poética da arte pela arte. [...] uma tal prática artística consuma um ideal de justiça e de verdade que é o de uma autêntica arte revolucionária (pp. 63-64).

Tendo como inspiração a obra de Gustave Flaubert, Eça de Queirós se volta para o realismo crítico que caracteriza algumas das suas principais obras, estabelecendo, nesse sentido, uma transformação na sua escrita narrativa, a partir da revisão dos seus motivos estético-ideológicos. Isso porque, como observado no tópico anterior, na sua juventude, as produções ecianas se configuravam, predominantemente, a partir de um aspecto mais lírico e sombrio, pautado pelo satanismo e pelo fantástico que toma por influência de escritores românticos como Heinrich Heine, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Victor Hugo.

Essa transformação da escrita narrativa eciana já era perceptível n’*O mistério da estrada de Sintra*, obra que Eça de Queirós escreve junto do amigo Ramalho Ortigão, em 1870, publicando-a de forma serial no periódico *Diário de Notícias*, e editando-a em livro

no mesmo ano e novamente em 1884-1885, com uma 2ª edição em que são realizadas significativas alterações por parte de Eça (Vilela, 2015, p. 16). Acerca dessa obra, Maria Aparecida Ribeiro (1994) aponta, então, para o fato de que,

Neste romance, a par da *persistência do satanismo* e da *atmosfera nocturna*, Eça, juntamente com Ramalho Ortigão, já tenta a *análise das causas do adultério feminino*, o que coloca a obra numa *situação intermediária* entre o *Romantismo*, de que se afasta, e o *Realismo-Naturalismo*, de que se aproxima (p. 184).

Como destacado pela estudiosa, mesmo num texto como *O mistério da estrada de Sintra*, no qual o escritor mantém o tom romântico que os seus escritos de iniciação literária revelam de forma bastante acentuada, é visível a presença desse carácter analítico acerca das questões que conformam o meio social português. Tal fator demonstra essa transição por que passa Eça nesse período, o que será percebido de forma mais evidente nos textos que o autor d'*Os Maias* publica no periódico *As Farpas*, novamente ao lado de Ramalho Ortigão. Essas crônicas mensais, em que Eça colabora nos anos de 1871 e 1872, estão inscritas, portanto, no mesmo período em que ocorrem as Conferências do Casino e, por conseguinte, em que se dá essa instauração das ideias realistas em Portugal.

Ao estabelecer um contato mais profundo com determinados textos e autores, o escritor português assume um olhar mais crítico, o qual já podia ser percebido, como ponderamos anteriormente, nos seus primeiros escritos, contudo de forma ainda embrionária e bastante contaminado pelas perspectivas românticas que pautavam as suas leituras e vivências de então. De acordo com tal observação, Carlos Reis (1999) destaca o fato de que

[...] *O Mistério da Estrada de Sintra* abre caminho à análise dos costumes. E com esta, o Romantismo [...] começa a ser tematizado como objecto de crítica. De facto, o Eça que a partir das Conferências do Casino (1871) aceita como princípios de referência ideológico-literária o determinismo tainiano, a lição de Flaubert, e o pensamento de Proudhon, prepara-se, para fazer o Romantismo (já não o satânico, panteísta e pré-decadentista das *Prosas Bárbaras*) um dos alvos preferenciais da sua militância realista e naturalista. *As Farpas* (1871-72) são desde logo um testemunho muito eloquente da profissão anti-romântica de um escritor que lança aqui temas fundamentais da ficção subsequente (p. 32).

Assim, já n'*O mistério da estrada de Sintra* – em que a influência de uma visão romântica predominante nos primeiros escritos ecianos é bastante palpável – é possível identificar essa emergência de abordagens que o escritor português desenvolverá extensamente e por meio de uma perspectiva analítica nos seus textos posteriores. Isso principalmente no que se trata daqueles romances mais notadamente pautados pelos preceitos do realismo e do naturalismo. Quando começa a abranger influências como as de Flaubert, Proudhon e Taine, as quais possuem um carácter mais analítico e se voltam para concepções realistas, e também naturalistas, o escritor português passa a orientar-se por um

olhar ainda mais crítico e repleto de um sentido irônico. Nessa ótica, Mário Sacramento (2002) aponta para a questão da ironia como o aspecto primordial da escrita de Eça, revelando, ainda, a identificação do autor d'*Os Maias* com os conceitos estéticos e ideológicos compreendidos pelo realismo:

Tenha ou não Eça necessitado de Flaubert para se decidir pelo realismo, o que mais importa reconhecer é que o realismo não lhe foi uma violência; que era por ele o seu caminho e que a ele foi, não sugestionado por uma leitura, mas por uma íntima necessidade de expressão. Depois, que a Ironia, longe de constituir uma quebra na sua estética realista, *lhe é o motor*; que sem a ironia nunca seria Eça um *artista* realista; que o *seu* realismo é esse – o realismo – irônico e só por aí se salvou de ser “um simples modo de expor, minudento, trivial, fotográfico” – como ele dissera no Casino. Realismo e ironia, na sua obra, são tão inseparáveis como, na comum imagem, as duas páginas de uma folha (p. 112).

A partir, portanto, dessa associação com as ideias estabelecidas pelo realismo, Eça estabelece uma oposição clara com relação às noções e aos comportamentos que compreende serem erigidos pelo romantismo naquela sociedade na qual está inserido. Nesse contexto, o romantismo acaba por se tornar um dos alvos primordiais de reprovação por parte do escritor, sendo, então, contraposto ao realismo e às ideias que tal movimento trazia para uma renovação das formas de abordagem das questões sociais por parte da arte.

Vê-se, portanto, que essa criticidade apresentada por Eça tem como um dos principais conteúdos problematizados as características do romantismo literário, ao qual os adeptos das concepções realistas e naturalistas se declaravam absolutamente contrários. Isso porque buscavam apresentar em suas obras uma visão de mundo que se contrapunha à que se observava nos textos românticos. Assim, o escritor problematiza os comportamentos dos indivíduos do meio social português de sua época, procurando trazer, em seus escritos, figuras que se instauravam como exemplos daquilo que considera como a real face de tal sociedade, assumindo, portanto, um tom de “censura” com relação a esses hábitos. Nesse sentido, uma espécie de não dissociação entre realismo e ironia que Sacramento (2002) percebe na escrita de Eça de Queirós se revela essencial no que tange ao processo de desenvolvimento dos tipos ecianos, pois, de acordo com o autor,

A ironia que levava Eça de Queirós ao realismo prossegue a sua marcha, exigindo no personagem o “tipo” e na obra a progressão discursiva. [...] a *tournure* irônica do espírito de Eça tem exigências peculiares. A ironia tende, com efeito, ao classicismo – dada a sua justa noção da tese e da antítese, como o sarcasmo tende ao romantismo pelo seu ímpeto apaixonado e veemente. Mas a ironia não se contenta com o equilíbrio: visando o contraste, não hesitará em sacrificar o equilíbrio se por aí conseguir uma oposição mais eloquente. À ironia, quando interessada pelo cômico, não desagrada sacrificar um pouco a compostura (p. 127).

Tendo em conta tal compreensão expressa pelo estudioso, é possível notar uma revisão relativamente ao que observamos no processo de construção de determinados tipos

naqueles seus primeiros escritos, publicados na *Gazeta de Portugal*. Vê-se, portanto, que, apesar de ser possível compreender naqueles uma gênese das personagens criadas nas obras de maturidade do escritor, a influência dessa transformação da sua perspectiva ideológica e literária é significativa.

Assim, a partir do momento em que se vincula a esses preceitos instituídos por realismo e naturalismo, Eça de Queirós se desvincilha de alguns aspectos que haviam marcado a sua escrita narrativa de juventude, nomeadamente aqueles que se alinhavam mais claramente ao romantismo. Em tal movimento, o escritor passa a olhar criticamente, portanto, para tais aspectos, o que implica na apresentação de algumas questões homólogas às que eram vistas nesses textos de iniciação, contudo permeadas de uma visão mais acidamente irônica e de processos estilísticos também diversos. Ao abordar essa modificação de ideias e de estilos empreendida por Eça, José-Augusto França (1999) ressalta a influência de Proudhon nesses textos ecianos:

A meditação proudhoniana de Eça sobre o realismo na arte contemporânea tivera então efeito sobre a sua própria força criadora; e os seus ataques contra a vida nacional e os romances que reflectiam esta mesma vida, no primeiro fascículo d'*As Farpas*, traduziam uma posição ética e reformadora que ele próprio deverá assumir quando se consagrar à literatura romanesca. [...]. Tratava-se, sobretudo, duma mudança de mentalidade, duma espécie de disciplina que Eça impunha aos seus delírios "satânicos" de leitor de Heine e de Baudelaire (p. 485).

Ao estabelecer essa mudança de mentalidade evidenciada pelo autor, o escritor português vai em busca de elaborar novos procedimentos estilísticos que se associem com as concepções ideológicas que passa a tomar por influência. Nesse sentido, percebe-se que Eça acaba por instaurar, nesses seus textos da década de 1870, um caráter de distanciamento crítico, ou seja, pretende construir um afastamento entre o leitor e as personagens, no intuito de fazer com que aquele consiga observar nessas construções ficcionais aspectos que conformam a realidade. Tal processo compositivo tinha, portanto, por objetivo o estabelecimento de uma perspectiva crítica do leitor com relação aos seus tipos romanescos, para que fosse possível o desenvolvimento de uma atitude reflexiva acerca dos comportamentos que permeavam o seu meio social.

Vemos, a partir daí, que essas personagens construídas por Eça se configuram como exemplos, já que é por meio delas que o escritor busca uma espécie de conscientização a respeito das questões morais que cercam os indivíduos da sua sociedade. Para isso, o autor d'*Os Maias* se utiliza grandemente dos instrumentos críticos que as estéticas de realismo e naturalismo lhe possibilitam. Nessa ótica, Sacramento (2002) aponta para o caso do conto "Singularidade de uma rapariga loira":

É este realismo o que Eça trabalha na primeira das suas obras (primeira no sentido da publicação) que merece inquestionavelmente a designação de realista: o conto *Singularidades de uma Rapariga Loira*, publicado em 1873. Não são, decerto, as pequenas notas materiais que lhe dão esse carácter. Enquanto Flaubert preferia dar os sentimentos dos personagens por visualizações internas ao próprio personagem, Eça leva-nos a comunicar com eles pela sua própria descrição física, pela maneira como vestem ou se movem (p. 112).

Esse conto possui grande importância no que diz respeito à consideração do processo de construção de determinados tipos que permeiam toda a obra de Eça. Nessa perspectiva, como observamos no tópico anterior, a personagem de tal conto, Luísa, tem a sua gênese em uma das figuras femininas apresentadas nos textos que o escritor publicou na *Gazeta de Portugal*, nos seus escritos de maior influência romântica, nomeadamente no relato breve “A ladra”, inserido no folhetim “Farsas”. Como destacado naquela altura, Ana Teresa Peixinho (2002) identifica essa associação da personagem feminina de “A ladra” com a do conto “Singularidades de uma rapariga loira”, assim como desta relativamente àquela que é uma das principais personagens da obra de Eça de Queirós, a Luísa do romance *O primo Basílio*, publicado em 1878.

A vinculação entre tais personagens demonstra tanto a recorrência desse tipo e das temáticas que ele suscita no decorrer da produção literária de Eça quanto as transformações implicadas na sua escrita em função das mudanças por que passa o escritor ao longo de sua vida. E a observação acerca desses fatores será sucintamente desenvolvida no decurso deste tópico, no intuito de trazer apontamentos que serão importantes posteriormente, quando da análise da construção da personagem Maria Monforte, seja n’*Os Maias* de Eça, seja nas adaptações para a televisão e para o cinema que temos como foco de nossa pesquisa.

Retomando a abordagem de Sacramento (2002) em relação ao conto “Singularidades de uma rapariga loira”, vê-se que o autor define aspectos diferenciadores do processo compositivo de Eça com relação ao de Flaubert. Assim, ele compreende que a construção das personagens ecianas por meio desses preceitos realistas se dá a partir de um movimento de descrição dos aspectos que constituem a exterioridade das mesmas. E é a partir desse movimento que o escritor português procura evidenciar as questões que se instauram naquele meio social em que está inserido. No que se refere a esse aspecto de associação das personagens-tipo ecianas com os comportamentos que o escritor critica nos indivíduos de tal sociedade, França (1999) sublinha as seguintes perspectivas:

À volta de Amélia, Eça tinha cristalizado todo um mundo clerical; em torno de Luísa reuniu exemplares típicos da vida social da capital, a um nível médio. Acácio, membro do Conselho de Estado, estava votado à celebridade [...]. É certo que Ramalho falará ainda n’*As Farpas* de “convicção social” e de “realismo” a

propósito d'*O Primo Basílio*, mas, caricaturista de génio, Eça decidiu aqui a sua vocação e, ao fazê-lo, marcou um novo limite ao realismo português. Através da caricatura, afastá-lo-á de Flaubert e de Zola (p. 490).

Nessa ótica, podem ser percebidas as características que irão se tornar norteadoras das concepções estético-ideológicas ecianas, pois é a partir desse sentido caricatural que Eça procura evidenciar as falhas que percebe nos comportamentos dos indivíduos daquele meio social. Isso faz ver uma atitude de seriedade do escritor diante da construção das suas personagens – mesmo que a sua escrita se caracterize por aquilo que Sacramento (2002) identifica como a *vis comica* –, já que representam uma busca por criticar essa realidade da qual “retira” tais seres ficcionais. Ou seja, Eça revela nesses seus textos a intenção de realizar tal crítica aos valores sociais, “provocando” esses indivíduos reais para enxergarem, através da observação de um mundo ficcional que lhes revele situações patentes na realidade, a decadência que os cerca.

O caráter interventivo do escritor, o qual traz em si a preocupação com os costumes difundidos na sociedade portuguesa, torna-se um projeto de busca de reforma de tal meio extensamente afetado por valores burgueses, religiosos e românticos. Esse projeto, em que o maior representante do realismo e também do naturalismo em Portugal apresentará seus enredos e, principalmente, suas personagens como exemplos, na maioria das vezes, a não serem seguidos, constitui-se como uma identidade em especial dos textos da década de 1870.

Nesse viés, o objetivo que o escritor perseguia incessantemente era o de fazer com que o seu Portugal e os cidadãos do país pudessem rever seus comportamentos e valores, transformando o antigo pensamento burguês e voltando-se para o mundo moderno e democrático. Portanto, tal objetivo exposto por Eça de Queirós está evidente, além de em suas obras ficcionais – principalmente nas que escreve nesse período de maior vinculação com as ideias realistas e naturalistas –, em muitas das suas correspondências. Assim também, essas questões aparecem de forma bastante marcante nas publicações jornalísticas que realiza nessa altura, em especial no que diz respeito aos textos d'*As Farpas*, periódico em que Eça colabora, ao lado do amigo Ramalho Ortigão, durante os anos de 1871 e 1872⁴. A esse respeito, ao fazer referência ao caráter crítico que constitui a Geração de 70 e que está presente de um modo contundente n'*As Farpas*, Carlos Reis (1990a) enfatiza:

⁴ Na edição que coordena d'*As Farpas*, Maria Filomena Mónica (2013), em sua “Introdução”, explica que, “Embora tenha sempre mantido o nome do amigo na capa, Ramalho publicará sozinho *As Farpas* até 1882” (p. 1). Além disso, a autora faz uma explanação das problemáticas envolvidas na publicação em livro de tais textos na época, por parte de Ramalho Ortigão, pois Eça “[...] queria um livro seu, com um título diverso – *Uma Campanha Alegre* – e tempo necessário para rever as provas. Acabou por vencer” (p. 2).

Se é certo que a década de 70 constitui um lapso temporal quase mágico na nossa cultura, por aquilo que alguns intelectuais discutiram, difundiram e tentaram reformar, também é certo que, no que à Geração de 70 diz respeito, esses são tempos de crítica e recusa, mais do que de efectiva reconstrução. O texto de abertura das *Farpas* é, a este propósito, paradigmático; o que nele procuram fazer os seus autores é traçar uma panorâmica que, em múltiplos aspectos, estabeleça “o estado do país” (p. 38).

Assim, no que se trata de tal estabelecimento do “estado do país”, destacado pelo estudioso, Eça de Queirós e Ramalho Ortigão assinalam, no texto de abertura d’*As Farpas*, datado de maio de 1871, as corrupções que veem afetar os indivíduos daquela sociedade, constatando a normalidade com que se percebem nessa “podridão”. Tendo isso em conta, os escritores expõem seus objetivos com a publicação desse periódico, ao informarem:

[...] aqui começamos, serenamente, sem injustiça e sem cólera, a apontar dia por dia o que poderíamos chamar – o progresso da decadência. [...]. Não é verdade, leitor de bom senso, que humoristicamente o deveríamos fazer? Porque, bem vês, esta decadência está endurecida: a dissolução tornou-se um hábito, quase um bem-estar, para muitos uma indústria. Parlamentos, ministros, eclesiásticos, políticos, exploradores, estão de pedra e cal na corrupção. [...]. Que uma vez se ponha a galhofa ao serviço da justiça! (Queiroz, & Ortigão, 2013, p. 17).

Em tal texto está evidenciada a intenção de, por meio do riso, expor tais vícios instaurados naquele meio social. E são justamente essas figuras citadas no texto – parlamentares, ministros, eclesiásticos, políticos, exploradores – que Eça apresenta, junto de algumas outras, por meio da sua vocação para a caricatura, na sua ficção, como forma de revelar a essa sociedade tal decadência. Assim, Elisabete Correia Campos Francisco (2013), no artigo “Entre a ficção e a realidade: um olhar histórico sobre as personagens queirozianas” – do livro *O século do romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista*, coordenado por António Apolinário Lourenço, Maria Helena Santana e Maria João Simões –, destaca:

A campanha d’*As Farpas* que se inicia em Maio de 1871 com Ramalho e cujo pórtico foi “vamos rir pois. O riso é um castigo, o riso é uma filosofia”, daria origem a criaturas tão reais quanto fictícias, como Abranhos, Gouvarinhos, Luízas, Dâmasos, Amaros, Carlos ou Egas.

De facto, as suas personagens, em maior ou menor grau, todas elas são símbolos sociológicos e políticos de uma época (p. 131, grifo nosso).

As personagens citadas pela autora se configuram, portanto, como tipos que Eça utiliza para apresentar na sua obra representações dos problemas que percebe afetarem os comportamentos dos indivíduos do meio social em que habita. Ao se desenvolverem nos ambientes políticos, religiosos e burgueses da época, esses seres ficcionais criados pelo escritor português possibilitam a ele a determinação de uma crítica ampla, que busca abranger todo aquele universo socialmente estabilizado por esses costumes nocivos. Dessa forma, como “símbolos sociológicos e políticos de uma época”, as personagens que Eça de

Queirós cria trazem esse caráter típico, acerca do qual Alberto Machado da Rosa (1979), em *Eça, discípulo de Machado? Um estudo sobre Eça de Queirós*, reflete:

[...] a defesa do romance satírico inspirado por uma intenção de crítica revolucionária, em que os caracteres são apenas fórmulas ou tipos sociais que, pelas atitudes, pelas ações e pelas palavras, poderão dar uma ilusão de existência real, mas que, no fundo, são dramatização de certas modalidades de comportamento, geralmente ridículas. [...]. Propõe-se apenas, aproveitando-se da genial veia cômica que se lhe revelara durante a composição da segunda versão do *Crime*, explorar, em forma de ficção, alguns aspectos da vacuidade burguesa que já satirizara nas *Farpas* [...] (p. 136).

Como apontado pelo estudioso, essas perspectivas definidas por Eça a partir dos tipos que cria se voltam para um olhar pautado pela sátira, implicando num afastamento do leitor com relação às personagens, pois, em geral, não há um desenvolvimento maior das questões psicológicas de cada uma. Tal expediente utilizado pelo escritor tem o claro objetivo de ridicularizar e, conseqüentemente, consciencializar esse leitor, pela possibilidade de perceber seus comportamentos refletidos nessas figuras tão caricatas.

Assim, é perceptível que essas construções dos caracteres ecianos, principalmente em se tratando daqueles criados por meio de uma visão mais voltada para as concepções realistas e naturalistas, se configuram no sentido do estabelecimento de uma espécie de reflexão sociológica. A partir dessa ideia, é importante ter em conta como muitas das crônicas de crítica jornalística que escreve para *As Farpas* apresentam diversos princípios embrionários daquilo que depois irá desenvolver enquanto romancista, especialmente através dos tipos que criará. A esse respeito, Joana Duarte Bernardes (2012), em *Eça de Queirós: riso, memória, morte*, traz a seguinte perspectiva:

[*As Farpas*] armazenam material passível de ser desenvolvido num cenário romanesco, já que, a serem palco, elas são a descrição dos factos que torna um romance estudo social. [...] o *livrinho* permite o manuseio dos princípios doutrinários realistas, assim possibilitando a base técnico-literária do Naturalismo que Eça há-de pôr em prática posteriormente. No entanto, se só com o olhar se desvenda o real, é apenas quando esse olhar passa pelo crivo estético-irônico de Eça que ele pode ser metamorfoseado em literatura (p. 29).

De acordo com o que explicita a autora, tais temáticas apresentadas nessas crônicas têm a possibilidade de serem expandidas a partir do desenvolvimento da criação artística eciana em seus romances. É nesse procedimento que Eça cria, a partir das suas compreensões críticas acerca da forma como se estruturava a sociedade portuguesa de fins do século XIX, os tipos que marcam a sua obra romanesca, por meio de personagens icônicas. Nessa ótica, vê-se que Eça expõe, já no texto de abertura d'*As Farpas*, algumas das questões que depois irá elaborar de forma mais extensa por meio das personagens dos seus romances. Uma dessas questões está ligada à degeneração que vê se instaurar na literatura, quando afirma que

A literatura – poesia e romance – espreguiça-se devagar, sem ideia, sem originalidade [...]. Convencional, hipócrita, falsíssima, não exprime nada: nem a tendência coletiva da sociedade em que vive, nem o temperamento individual do escritor. [...] E diz-se pura, ideal, etérea. **Mas é questão de retórica: porque os poetas líricos e os cismadores idealistas tratam de se empregar nas secretarias, cultivam o bife da Áurea, são dum centro político, e usam flanela** (Queiroz, & Ortigão, 2013, pp. 24-25, grifo nosso).

O escritor português reflete aí, além da degenerescência que atinge a literatura nesse meio social sobre o qual reflete, também a hipocrisia com que os poetas criadores de tal literatura se comportam. Ao cantarem o idealismo, por meio de uma linguagem estéril, esses indivíduos seriam alguns dos principais responsáveis por tal processo decadentista instaurado nessa sociedade, inclusive por tal linguagem ser vazia, pois seus poetas possuem hábitos que a contradizem. A crítica de Eça na “farpa” citada, ao apontar a hipocrisia dos poetas que se utilizam do idealismo apenas como discurso, nos possibilita observar uma revisão do modo como o escritor trata tais figuras. Isso porque, como observado no primeiro tópico deste capítulo, ele cria esse tipo por meio de um olhar empático, vendo neles a preservação do idealismo que se defronta com o materialismo burguês.

Portanto, tais figuras passam a aparecer, em seus escritos de maior cunho realista e naturalista, por meio de um olhar veementemente crítico, como explica Carlos Reis (2009), no livro *Eça de Queirós*: “[...] o escritor romântico, enquanto personagem ficcional, surge quase sempre caricaturado. Figuras como Ernestinho Ledesma, Tomás de Alencar ou Artur Corvelo personificam o que de mais convencional e culturalmente limitado existia na literatura romântica” (p. 232). Nesse sentido, em uma personagem como Ernestinho Ledesma, do romance *O primo Basílio*, é possível aceder à imagem que Eça realiza, nesse período, do poeta romântico e da sua nocividade aos costumes daquela sociedade portuguesa. Acerca disso, ainda Carlos Reis (1984a), no texto “Eça de Queirós: à procura do teatro perdido” – inserido em *Os Maias: adaptação teatral do original de Eça de Queirós*, de José Bruno Carreiro –, destaca:

Várias das deficiências que o Eça d’*As Farpas* aponta são visadas nas suas obras de ficção, deficiências essas normalmente plasmadas por tipos dotados das incidências críticas que sem dificuldade se reconhecem em Ernestinho Ledesma [...]. **Para além de trazer à acção indícios (adultério, morte, etc.) que a seu tempo são confirmados, Ledesma representa sobretudo a falência de uma certa prática cultural; de facto, se tivermos em conta as extensões espaço-temporais que o cunho metonímico do tipo propicia, bem como, obviamente, a sua condição de mediato veículo de referência a um certo contexto cultural, perceberemos facilmente em Ernestinho Ledesma a representação ficcional das fortíssimas reservas que Eça formulava à literatura romântica de um modo geral e ao seu teatro de modo particular** (pp. 213-214, grifo nosso).

A figura de Ernestinho Ledesma talvez seja o principal exemplo do tipo do poeta lírico visto pelo olhar incisivamente realista do Eça de Queirós dos anos de 1870. Nele podemos identificar claramente a transformação que Eça sofre no que toca à sua percepção dessas figuras dos poetas românticos em contraposição àquilo que encontramos nos seus textos de iniciação literária publicados na *Gazeta de Portugal*. A esse respeito, é relevante observar o que Peixinho (2002) aponta acerca de uma revisão pela qual passa tal perspectiva eciana. A autora fala sobre essa imagem do homem idealista construída nos textos iniciais do escritor, referindo-se mais especificamente aos folhetins “Poetas do Mal” e “Farsas”:

[...] aqui, Eça ainda valoriza estes tipos, uma vez que os apresenta como vítimas da incompreensão dos outros. Mais tarde, em certos textos da maturidade, como por exemplo no conto “Um Poeta Lírico”, Eça procede à caricatura deste tipo de marginalidade, mantendo, contudo, uma certa empatia pelo protagonista Korrisosso (p. 73).

Assim, se naqueles textos da *Gazeta de Portugal* é evidente a empatia com que Eça trata tais figuras, posteriormente ele estabelece um tom caricatural mais agudo com relação às mesmas, como é o caso do exemplo referido pela autora, do conto “Um poeta lírico”, texto publicado em 28 de março de 1880, no periódico *O Atlântico*. Nesse conto, o escritor português pinta essa figura do poeta romântico de forma bastante irônica, destacando o desajustamento do poeta relativamente ao mundo burguês em que está inserido:

Dias atribulados, dias crucificados, os daquele poeta lírico forçado a distribuir numa sala, a burgueses estabelecidos e glutões, costeletas e copos de cerveja! Não é a dependência que o aflige; a sua alma de grego não é particularmente ávida de liberdade; basta-lhe que o patrão seja cortês. E, como ele me disse, é-lhe grato reconhecer que os fregueses de Charing-Cross nunca lhe pedem a mostarda ou o queijo, sem dizer *if you please*; e quando saem, ao passar por ele, levam dois dedos à aba do chapéu: isto satisfaz a dignidade de Korrisosso (Queirós, 2009b, p. 203).

Nesse contexto, é importante ter em consideração que o conto “Um poeta lírico” é publicado posteriormente a *O primo Basílio* – no ano de 1880, justamente quando o escritor inicia a publicação da novela *O Mandarim*, a qual possui um tom fantástico que sinaliza um processo de desligamento de Eça relativamente aos princípios realistas e naturalistas. Como sublinha Peixinho (2002), em tal conto, apesar de trazer esse tom irônico acerca do tipo do poeta lírico, Eça revelará já novamente um determinado tom empático com relação a essa figura. Isso não ocorre no que diz respeito à personagem Ernestinho Ledesma, a qual traz com maior acidez a compreensão crítica do escritor relativamente às concepções românticas que enformavam a sociedade portuguesa de sua época. Tal fator evidencia, portanto, como se modifica a perspectiva de Eça em função dos diversos preceitos estético-ideológicos por que passa a sua produção artística. Essa percepção é relevante no sentido de que possibilita a compreensão de um movimento de revisão de dados olhares acerca do romantismo que o

escritor português estabelecerá mais tarde, na sua obra-prima *Os Maias*, a partir especialmente da construção da personagem Tomás de Alencar, o que iremos explorar no capítulo seguinte desta tese.

Assim, como vimos anteriormente, nos seus primeiros escritos, em que há a predominância de visões românticas de viés fantástico e satânico, decorrentes das influências que detém naquele período, a construção desses tipos marginalizados reflete uma inclinação do escritor por tais figuras e por aquilo que ele entende que elas representam. E, à medida que começa a assumir um vínculo maior com as ideias provindas de realismo e naturalismo, no que estabelece uma oposição ostensiva às concepções que vê serem instituídas pelo romantismo, Eça passa a construir uma imagem mais negativa com relação a essas figuras. Nesse contexto, traz à luz a imagem de uma personagem como Ernestinho Ledesma, com toda a sua afetação e com o que isso implica na conformação da sua sociedade, justamente por causa da literatura que produz, exemplificada na passagem a seguir do romance:

O conselheiro quis conhecer o *lance*.

Ernestinho, radioso, esboçou largamente o enredo: – Era uma mulher casada. Em Sintra tinha-se encontrado com um homem fatal, o conde de Monte Redondo. O marido, arruinado, devia cem contos de réis ao jogo! Estava desonrado, ia ser preso. A mulher, louca, corre a umas ruínas acasteladas, onde habita o conde, deixa cair o véu, conta-lhe a catástrofe. O conde lança o seu manto aos ombros, parte, chega no momento em que os beleguins vão levar o homem. – É uma cena muito comovente, dizia, é de noite, ao luar! – O conde desembuça-se, atira uma bolsa de ouro aos pés dos beleguins, gritando-lhes: Saciai-vos, abutres!...

– Belo final! – murmurou o conselheiro.

– Enfim – acrescentou Ernesto, resumindo – aqui há um enredo complicado: o conde de Monte Redondo e a mulher amam-se, o marido descobre, arremessa todo o seu ouro aos pés do conde, e mata a esposa.

– Como? – perguntaram.

– Atira-a ao abismo. É no quinto acto. O conde vê, corre, atira-se também. O marido cruza os braços, e dá uma gargalhada infernal. Foi assim que eu imaginei a coisa! (Queiroz, 1990, p. 45).

Tal literatura que Eça de Queirós representa nessa personagem d’*O primo Basílio*, e de que fala n’*As Farpas*, liga-se, portanto, àquilo que o ultra-romantismo, ao qual se opõem os jovens da Geração de 70, configurava, apresentando-se, então, de acordo com o que essa geração nova entendia como um lugar de instituição da decadência daquela sociedade. Assim, ao referir-se à influência nociva dessas ideias românticas, e principalmente ultra-românticas, no meio social português de sua época, e em especial no comportamento das mulheres, Eça aponta, ainda no texto de abertura d’*As Farpas*, para um dos temas que irá permear a sua escrita romanesca, o do adultério:

O romance, esse é a apoteose do adultério. Nada estuda, nada explica; não pinta caracteres, não desenha temperamentos, não analisa paixões. Não tem psicologia, nem drama, nem personagens. [...].

Quando um sujeito consegue ter assim escrito três romances, a consciência pública reconhece que ele tem servido a causa do progresso e dá-se-lhe a pasta da fazenda. No entanto as meninas descoram; os médicos receitam-lhes ferro, e o diabo, que apesar de tudo ainda tem o espírito de viver, dá pulos de contente (Queiroz, & Ortigão, 2013, pp. 26-27).

A visão expressa pelo escritor é a de que é essa literatura romântica que se apresenta como o lugar de debilitação da mulher, mais especificamente da mulher burguesa, afetada pelo ócio e pelo tédio do cotidiano e, por isso, estando mais sujeita à influência das ideias românticas prevalentes naquele meio social da época. Assim, o sentimentalismo visível numa história como a que Ernestinho Ledesma apresenta com o drama “Honra e Paixão” – em que o adultério é retratado por meio de uma perspectiva idealizada –, teria, segundo a compreensão expressa pelo Eça cronista d’*As Farpas* e autor de romances como *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro*, a responsabilidade fundamental no processo de degenerescência que percebe se instalar na sua sociedade, em função justamente dessa preponderância que detém na educação feminina. Tal consideração é expressa por Eça de Queirós também no texto publicado n’*As Farpas* na edição de setembro a outubro de 1872, quando aborda novamente a questão do adultério, considerando as consequências funestas que entendia que uma educação voltada para os pressupostos advindos do romantismo poderia implicar na formação das mulheres:

Hoje a mulher é educada exclusivamente para o amor – ou para o casamento, como realização do amor. É claro que, como Dumas, falamos das classes ricas e improdutivas. [...] ensina-se-lhe a música, o piano, o canto, Bellini, Donizetti, todos os amorosos. [...]. **Os românticos são como uma chama impaciente.** – Prepara-se-lhe assim um meio de encantar, de sensibilizar, de adormecer, e dá-se-lhe alguma coisa da habilidade das sereias. – Depois o seu espírito como é educado? Pelo romance, que lhe descreve o amor, pelo teatro que lho dialoga, pela ópera que lho suspira, pela opereta que lho assobia (Queiroz, & Ortigão, 2013, p. 547, grifo nosso).

Ao expor esses aspectos implicados na formação da mulher naquele meio social, no que se tem como objetivo primordial o amor e o casamento, o escritor destaca a primazia que as concepções românticas, nas suas mais diversas formas artísticas – música, romance, teatro, ópera, opereta –, possuem nesse sentido. Tal perspectiva é explicitada por Eça também no texto de abertura d’*As Farpas*, em que ele já aborda a questão da educação das mulheres e da influência dessa literatura sentimentalista na formação das mesmas:

As mulheres vivem nas consequências desta decadência. Pobres, precisam de casar. *A caça ao marido* é uma instituição. [...]. A sua mira é o casamento rico: gostam do luxo, da boa mesa, das salas estofadas: um marido rico realizaria tudo isso. Mas a maior parte das vezes, o sonho cai no lajedo: casam com um empregado a 300\$000 reis por ano. Aquilo começou pelo namoro, termina pelo tédio (Queiroz, & Ortigão, 2013, p. 31).

Essas compreensões apresentadas por Eça, de uma forma acidamente crítica, refletem as determinações impostas à condição da mulher na sociedade do século XIX, uma imagem submetida às estruturas e aos valores burgueses dominantes naquele período histórico. A respeito da crônica sobre o adultério, publicada n’*As Farpas* de setembro a outubro de 1872, Maria Aparecida Ribeiro (1994) traz a contextualização a seguir:

Partindo de um *caso ocorrido*, Eça desmonta, por meio da *análise* – e também da *ironia* –, as românticas soluções de Dumas Filho e *subordina-as ao temperamento* dos maridos traídos, o que revela a sua concordância com as ideias de Taine, aliás citado no texto. Depois, confirma a sua oposição ao modo de o escritor francês encarar o problema: enquanto este o resolve movido pela paixão, ele *procura as razões* no ócio e na religião com que as mulheres burguesas são educadas. A solução apresentada não é individual, mas social, e com base na ciência, representada pelas *teorias de Proudhon* (p. 185).

O que a estudiosa destaca relativamente a essa “farpa” de Eça, é a oposição que o escritor apresenta às formas empregadas pelos poetas românticos, nomeadamente por Dumas Filho, na abordagem da temática do adultério. Como Ernestinho Ledesma, n’*O primo Basílio*, o escritor francês recorre à paixão como solução, optando por uma cena em que imperam o sangue e a morte, expedientes que têm por intuito gerar a excitação do público. Em contrapartida, Eça, ao defender a ponderação dos fatos a partir de uma visão pautada pelas questões implicadas na composição da sociedade em que ocorrem, dá a ver as perspectivas que aplicará no seu processo de construção de uma das suas personagens mais icônicas, a Luísa d’*O primo Basílio*. Com relação a isso, Bernardes (2012) ressalta:

Em síntese, os textos a que nos referimos são “embriões do Realismo literário queirosiano”, sendo o caso de Luísa um exemplo do que foi a gênese da personagem queirosiana. É evidente que o que se passa com esta personagem se insere na linha de reflexão que faz d’*As Farpas* laboratório de personagens que se realizam enquanto seres ficcionais em obra de maior porte posterior às *crônicas mensais*. Neste sentido, [...] Luísa resulta da prática com que o escritor dotou a sua tentativa naturalista e que foi o seu percurso estético-irónico (p. 192).

Desse modo, o determinismo que constitui o processo de criação de Luísa, assim como o de outras personagens inscritas nesse contexto de associação maior do escritor aos pressupostos de realismo e naturalismo, tem por base essa busca por empreender um olhar científico acerca dos comportamentos que implicam na degenerescência do meio social pintado por Eça. A descrição com que a personagem é apresentada denota essa busca:

[...] saltando na ponta do pé descalço, foi buscar ao aparador por detrás de uma compota um livro um pouco enxovalhado, veio estender-se na *voltaire*, quase deitada, e, com o gesto acariciador e amoroso dos dedos sobre a orelha, começou a ler, toda interessada.

Era *A Dama das Camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês. [...]. Havia uma semana que se interessava por Margarida Gautier: o seu amor infeliz dava-lhe uma melancolia enevoada: via-a alta e magra, com o seu longo xaile de caxemira, os olhos negros cheios de avidez da paixão e dos ardores da tísica; nos nomes mesmo do livro – Júlia Duprat, Armando, Prudência, achava

o sabor poético de uma vida intensamente amorosa; e todo aquele destino se agitava, como numa música triste [...] (Queiroz, 1990, p. 20).

É significativo que tal descrição introdutória da personagem esteja associada à leitura do romance *A dama das camélias*, justamente de Dumas Filho, alvo da crítica que Eça realiza na crônica d'*As Farpas* sobre o adultério. Assim, o escritor português deixa evidente a sua compreensão acerca da responsabilidade existente por parte desses poetas românticos no processo de debilitação dos comportamentos da mulher naquela sociedade burguesa de fins do século XIX, mais especificamente no que tange ao contexto português do qual fala. Considerando, nessa perspectiva, também a analogia possível do drama romântico de Ernestinho Ledesma com alguns dos acontecimentos que se desenvolvem na vida de Luísa, ressalta-se a visão irônica com que Eça expressa a sua perspectiva crítica acerca da influência nociva do romantismo na educação feminina.

A respeito dessa temática, também na publicação d'*As Farpas* datada de março de 1872, Eça apresenta o seu comentário relacionado à forma como a educação da mulher, no meio social sobre o qual reflete, a debilita, em função justamente dessa influência da leitura de romances românticos:

A imaginação que se desenvolve nos colégios tem outro mal: é que produz, entre as colegiais, uma vida sentimental fictícia: daí as mil pequeninas coisas que todos sabem, inocentes no momento, mas que influem mais tarde: as senhoras mesmo depois de casadas, as contam rindo: são os romances que se leem em segredo, grandes paixões que têm umas pelas outras, com ciúmes, intrigas, vinganças, duelos: cartas que se escrevem em que uma assina João, Pedro, ou conde de tal: **o retrato de um primo que se obtém**: o chapéu do mestre de música que se abraça às escondidas, etc. etc. (Queiroz, & Ortigão, 2013, p. 426, grifo nosso).

A descrição que o escritor português faz dos aspectos implicados nesse processo formativo da mulher, inclusive destacando que isso se dá nos próprios colégios, revela, então, os estágios que Eça entende levarem à degradação maior do adultério. Nesse sentido, é também significativo que seja a partir da leitura que Luísa faz d'*A dama das camélias* que ela se lembre do seu primo Basílio e da relação amorosa que teve com ele na sua juventude:

Foi com duas lágrimas a tremer-lhe nas pálpebras que acabou as páginas da *Dama das Camélias*. E estendida na *voltaire*, com o livro caído no regaço, fazendo recuar a película das unhas, pôs-se a cantar baixinho, com ternura, a ária final da *Traviata*: Addio, del passato...
Lembrou-lhe de repente a notícia do jornal, a chegada do primo Basílio...
Um sorriso vagaroso dilatou-lhe os beicinhos vermelhos e cheios. – Fora o seu primeiro namoro, o primo Basílio! Tinha ela então dezoito anos! Ninguém o sabia, nem Jorge, nem Sebastião... (Queiroz, 1990, p. 21).

Essa lembrança que a leitura do romance de Dumas Filho suscita em Luísa evidencia a influência dessas visões românticas na sua constituição, sendo que tal passagem, por estabelecer uma incursão nas questões psicológicas da personagem, demonstra como a

linguagem dos poetas românticos a afeta. Tendo em conta essas observações, é relevante mencionar a forma como o narrador eciano se caracteriza nesses romances de maior ligação com realismo e naturalismo, temática acerca da qual Ribeiro (1994) destaca:

O Crime do Padre Amaro pretende mostrar os *prejuízos morais e sociais do sacerdócio sem vocação*, bem como os da *educação religiosa mal conduzida*, factores para os quais já *As Farpas* chamavam a atenção [...]. *O Primo Basílio* tentará provar que a educação romântica de Luísa e o seu ócio serão os factores determinantes do adultério. Para tanto, Eça irá valer-se, em ambos os romances, de uma série de estratégias narrativas: a *caracterização das personagens* principais, a das secundárias [...], a *do espaço*, a organização da *intriga* e, como não podia deixar de ser, o papel do *narrador*, que heterodiegético e onisciente, deixa no texto marcas da sua *subjectividade* nos comentários que faz a personagens e acontecimentos (p. 185).

Assim, o recurso a esses narradores heterodiegéticos e oniscientes possibilita a Eça o estabelecimento desse carácter de criticidade social tão característico da sua obra. Esse expediente permite que o escritor português traga à vista essas perspectivas estético-ideológicas que defende por meio das suas construções ficcionais. E é nesse processo que intenta viabilizar ao seu leitor o acesso a uma percepção de maior criticidade com relação aos costumes conservados nesses meios sociais pintados.

Dessa forma, assim como faz nas crônicas mensais do periódico *As Farpas*, Eça deixa evidente os pontos de vista ideológicos que assume também por meio dessa sua produção ficcional. Assim, é a partir desses narradores heterodiegéticos e oniscientes que o escritor constrói os aspectos mais distintivos dos textos que escreve nesse momento, pois a figura desse ser ficcional possibilita a sua manutenção do relato dos acontecimentos e da caracterização das personagens em conformidade com a afirmação das ideias que permeiam a sua concepção artística e ideológica naquele momento. A esse respeito, Carlos Reis (1980) afirma, no seu *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, que,

[...] munido dos poderes que lhe são conferidos pelo estatuto da omnisciência, o narrador, tanto no *Primo Basílio* como no *Crime do Padre Amaro*, privilegia deliberadamente os elementos do universo diegético que de modo mais directo propiciam a demonstração de determinadas teses sociais. São esses elementos, por um lado, o conhecimento das personagens naqueles aspectos que melhor se adequam às directrizes da escola naturalista e, por outro lado e complementarmente, a observação e descrição dos ambientes que, condicionando as personagens, determinam o sentido de evolução da intriga (p. 68).

Nesse contexto, ao expor os aspectos que concorrem para a configuração desses ambientes sociais, esse narrador eciano revela os condicionamentos que se impõem na constituição das personagens. E aí se evidencia, portanto, a questão determinista que atinge seus tipos e, de acordo com o entendimento de Eça, também atingiria os indivíduos da vida real, já que esses textos buscam uma reflexão sobre a realidade.

E é relevante observar que esses textos não suscitam o movimento de figuração exclusivamente a partir da exposição dos aspectos exteriores das personagens, pois tais narradores heterodiegéticos e oniscientes de Eça também acabam por explorar determinadas questões interiores de algumas delas para realizar as suas caracterizações. Nessa ótica, Reis (1980) faz referência ao emprego da focalização interna, recurso que é bastante explorado por parte do escritor português nas obras que escreve a partir da década de 1880, mas que o estudioso compreende já ser utilizado n’*O crime do padre Amaro* e n’*O primo Basílio*, para a construção de algumas das suas personagens:

Em ambos os romances a focalização interna, marcando uma situação de alternância relativamente à onisciência do narrador, é utilizada com o intuito de veicular o brotar da corrente de consciência das personagens; deste modo, o narrador parece ter tido a noção de que a penetração psicológica que lhe interessava realizar atingiria um grau de autenticidade mais elevado, desde que o recurso à perspectiva individual completasse os dados facultados pelo seu ilimitado conhecimento (pp. 73-74).

Dessa maneira, é perceptível que a objetividade realista que Eça busca apresentar nesses textos acaba sendo modelada tanto pelo recurso a esses narradores heterodiegéticos e oniscientes, os quais demonstram recorrentemente as suas subjetividades e exploram as consciências de certas personagens, quanto pelas ironia e criticidade tão características da sua escrita. E é por meio desses aspectos que o escritor português expõe as suas compreensões críticas acerca dos meios sociais que pinta, apresentando seres enredados pelos comportamentos viciosos que levam à decadência da sua sociedade.

Levando em conta essas questões, é importante observar a percepção de Bernardes (2012) com relação ao desenvolvimento que Eça apresenta na transição das ideias expostas por meio d’*As Farpas* para a figuração das personagens construídas em seus romances:

O diagnóstico fizera-o n’*As Farpas* e apresentara-o como um redactor que se sabia narrador também. Luísa é, pois, aquela *senhora sentimental* que Eça descreve a Teófilo, mas não apenas como tipo. No caso do autor d’*O Primo Basílio*, o tipo serve a experiência da escrita e denuncia, através dos diversos tratamentos que sofre mediante a inserção diegética, a consciência de que o romance enquanto representação das tensões humanas não sobrevive à mera descrição romanceada de modelos. Assim, uma protagonista como Luísa significa um avanço na postulação de que a verosimilhança interna da personagem está mais dependente da construção de traços semânticos que a individualizam do que de marcas colectivas (p. 195).

Esse desenvolvimento psicológico apreensível em Luísa dá a ver, portanto, não só os recursos que Eça assumirá com maior ênfase nas suas obras posteriores, como também implica na possibilidade de o leitor aceder à constituição de tal personagem com uma profundidade maior, no que se percebe o grau de influência que o romantismo possui no espírito da mesma. A individualização que a estudiosa compreende estar presente no

movimento de composição de Luísa destaca-a entre as figuras ecianas dessas obras de maior vínculo com as ideias realistas e naturalistas, não deixando, no entanto, de erigir a compreensão dos comportamentos sociais que estão em causa na sua figuração e a partir dos quais Eça estabelece uma visão crítica relativamente às concepções românticas.

Tendo em atenção as observações feitas até aqui, é determinante atentar para o que Eça reflete, no texto de abertura d'*As Farpas*, sobre a influência nociva que compreende ocorrer entre ambos os sexos naquela sociedade decadente:

Os dois sexos, pobres, contrariados um pelo outro, explorados um pelo outro, caminham paralelamente para o tédio.

– Estou aborrecido! – é o coro geral. Os espíritos estão vazios, os sentidos não estão satisfeitos. Gradualmente perde-se a vontade para tudo. O espírito abate-se sobre si mesmo e pela falta de ação e de excitação enfraquece. Os cérebros estão embotados. E os corpos lançam-se nas distrações funestas: vem o café, a casa de bebidas, a casa do jogo.

Não se compra um livro de ciência, um livro de literatura, um livro de história. Lê-se Ponson du Terrail – emprestado! A indiferença do público reage sobre o escritor – a literatura extingue-se (Queiroz, & Ortigão, 2013, p. 32).

Desse modo, partindo de tais considerações acerca do desenvolvimento que Eça realiza das suas ideias cronísticas nas personagens dos seus romances, esse entendimento da relação que se estabelece entre essas figuras femininas e os representantes dos valores instituídos pelo romantismo se mostra bastante relevante para a investigação que buscamos efetuar a respeito da figuração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar no romance *Os Maias*. Da mesma forma que a ponderação dos aspectos expostos no primeiro tópico deste capítulo, no que toca à criação e à ligação que esses tipos possuem nos folhetins que o escritor português publicou no periódico *Gazeta de Portugal* nos anos 1866 e 1867. Esses momentos da escrita eciana apresentam diferenças fundamentais em função dos aspectos estético-ideológicos que influenciam Eça em cada um. Assim, o contraponto entre, por um lado, uma visão na qual predomina um tom romântico e, por outro, uma que se coloca em oposição intensa aos pressupostos advindos do romantismo evidencia as reformulações por que passam algumas temáticas na obra eciana, o que contribuirá enormemente para a criação das suas ficções a partir da década de 1880.

CAPÍTULO III – MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR N’OS MAIAS DE EÇA DE QUEIRÓS

As considerações feitas no capítulo anterior voltaram-se para uma compreensão acerca de como o romantismo se apresenta na obra de Eça de Queirós no decorrer dos seus primeiros escritos literários – produzidos na segunda metade dos anos 1860 – e também nos textos posteriores – situados na década de 1870, quando o escritor português passa a estabelecer um maior vínculo com as ideias realistas e naturalistas. As transmutações observadas nesses escritos se relacionam com a forma como a influência dos preceitos românticos se dá em tais obras, principalmente no que diz respeito à criação das suas personagens. Ponderamos os processos de construção de determinados tipos por parte de Eça, e como os mesmos são caracterizados nessas suas produções literárias abordadas. Esses tipos são de extrema relevância para o nosso entendimento acerca das personagens a serem analisadas nesta pesquisa: Maria Monforte e Tomás de Alencar, da sua obra-prima *Os Maias*.

Partindo disso, neste capítulo será realizada uma consideração relacionada à forma como uma determinada convergência de questões advindas daqueles momentos anteriores da escrita narrativa eciana possui influência no processo de constituição da crítica de Eça de Queirós ao romantismo n’*Os Maias*. Tendo em conta tal ponderação, entendemos que os aspectos vinculados aos preceitos românticos se apresentam como temática primordial no desenvolvimento desse romance e das personagens que nele atuam, em especial no que diz respeito a Maria Monforte e Tomás de Alencar.

Sendo esse romance o lugar culminante da reflexão de Eça acerca do romantismo, é possível observar no mesmo uma confluência dos aspectos apreensíveis nos textos de iniciação do escritor – de maior ligação com as perspectivas românticas – com aqueles escritos de maior ligação com as concepções advindas de realismo e naturalismo. Observa-se nesse momento de escrita d’*Os Maias* uma certa retomada de um olhar romântico – patente naqueles seus escritos iniciais – no processo de caracterização não apenas de certas personagens, mas também naquele próprio meio social retratado. Contudo, vê-se que essa espécie de retomada realizada pelo escritor se dá a partir do olhar mais crítico desenvolvido por ele a partir da sua ligação às estéticas realista e naturalista. Assim, *Os Maias* apresentam uma perspectiva acerca da relação inelutável entre os indivíduos da sociedade portuguesa de

sua época e os valores estabelecidos pelo romantismo naquele meio, sendo o processo de construção de personagens nesse romance imprescindível para a percepção de tal aspecto.

Nesse viés, será realizada neste capítulo a análise da composição das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar em tal romance eciano, no que se buscará referenciar o aspecto romântico por meio do qual essas duas figuras são constituídas pelo escritor português e acabam por assumir dado protagonismo no desenrolar dos acontecimentos que constituem essa narrativa. Em tal perspectiva, destacamos o fato de que Eça traz na figura de Alencar uma personificação do romantismo, retomando aspectos que havia desenvolvido em alguns dos textos anteriores da sua produção literária. Essa retomada também ocorre com relação à personagem Maria Monforte, a qual se configura como uma representante essencial da figuração feminina eciana, ao mesmo tempo vítima e propagadora desses valores difundidos pelo romantismo naquele meio social. As relações dessas duas personagens com os tipos da mulher como meio de destruição e do poeta idealista apresentados pelo escritor nos seus textos anteriores – abordados no segundo capítulo desta tese – são importantes para a compreensão dos sentidos que a Monforte e Alencar detêm na narrativa d’*Os Maias*.

Tal abordagem também será fundamental para as análises posteriores sobre os processos de transposição intermediária das duas personagens para: a minissérie, produzida pela Rede Globo de Televisão, em 2001, em parceria com a emissora portuguesa SIC, tendo como roteirista Maria Adelaide Amaral e como diretor Luiz Fernando Carvalho; e o filme roteirizado e dirigido por João Botelho, lançado em 2014. Ambas as adaptações audiovisuais são homônimas ao romance de Eça e apresentam perspectivas distintas para o tratamento dessas personagens, em função mesmo dos *media* a partir dos quais realizam o movimento de transposição intermediária, assim como das questões de autoria e contexto implicadas nesses processos. As análises que apresentaremos nos capítulos posteriores terão como base não apenas aquilo que observaremos no presente capítulo sobre as configurações associadas ao romantismo que essas duas personagens possuem no romance eciano, mas também as considerações feitas anteriormente acerca das questões de adaptação para cinema e televisão de textos literários e de construção de personagens ficcionais nesses diversos *media*.

Levando em consideração essas ponderações, passamos ao desenvolvimento de nossa análise referente ao romance de Eça de Queirós e, principalmente, às suas personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar.

3.1 O romantismo n'*Os Maias*: uma confluência de perspectivas

Em 1878, Eça de Queirós escreve uma carta ao amigo Teófilo Braga, em que revela a sua intenção de desenvolver um projeto intitulado *Cenas da vida portuguesa*, no qual pretendia constituir uma série de romances pautados por um olhar crítico com relação à sociedade portuguesa em que vivia. Enfatizando a sua ambição de “[...] pintar a Sociedade portuguesa, tal qual a fez o Constitucionalismo desde 1830 [...]” (Queiroz, 2008, p. 183), o escritor português evidencia a perspectiva crítica implicada principalmente pelo seu vínculo com as ideias realistas e naturalistas. Essas *Cenas da vida portuguesa* continham, então, o esboço de 12 títulos, sendo eles: *A Capital*; *O Milagre do Vale de Reriz*; *A Linda Augusta*; *O Rabecaz*; *O Bom Salomão*; *A Casa nº 16*; *O Gorjão, primeira dama*; *A Ilustre Família Estarreja*; *A Assembleia da Foz*; *O Conspirador Matias*; *História dum Grande Homem*; e *Os Maias*. No entanto, de todos esses títulos, apenas *Os Maias* e *A Capital* foram concretizados, havendo, contudo, “[...] a sugestão de que *A Ilustre Família Estarreja* e *História dum Grande Homem* ‘escondem’ provavelmente *A Ilustre Casa de Ramires* e *O Conde d’Abranhos*” (Reis, 2009, p. 19).

Assim, *Os Maias* enquadram-se nessa busca de Eça por “pintar a sociedade portuguesa” de sua época e os indivíduos que a formam nas suas feições decadentes, sendo que nesse romance a temática escolhida para ser enfocada é a do romantismo e de uma determinada subordinação desses indivíduos daquele meio social aos preceitos românticos. Nesse viés, mesmo que essa crítica ao romantismo se apresente como um fator constante ao longo de toda a produção de Eça de Queirós – seja nas suas obras literárias, seja em seus textos jornalísticos e mesmo nas suas correspondências –, é nesse romance, considerado por muitos como a sua obra-prima, que podemos observar a presença das ideias românticas e das críticas de Eça às mesmas de uma forma, digamos, mais complexa. Tal aspecto fica evidente já no subtítulo que o escritor dá à obra, “Episódios da Vida Romântica”, “[...] apontando claramente para a representação de um mundo social amplo e culturalmente dominado pelo Romantismo [...]” (Reis, 2009, p. 43).

Ao estabelecer, a partir de tal subtítulo, a fundamentalidade que o romantismo possui nesse romance, Eça define o caráter implicado na constituição tanto dos espaços quanto das personagens dessa narrativa. Assim, a preponderância desses valores românticos na conformação daquela sociedade portuguesa é motivo de crítica do escritor português. E a percepção de uma inevitabilidade dessa influência se mostra o aspecto mais marcante de tal obra, no que Eça apresenta uma compreensão vencidista que ele e os seus companheiros de

geração haviam assumido a partir de dado momento. Nesse sentido, tal questão do subtítulo do romance é evidenciada também por Isabel Pires de Lima (1987), em *As máscaras do desengano: para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós*:

A simples leitura do título e do subtítulo da obra – *Os Maias – Episódios da vida romântica* – situa-nos num tempo, um tempo vago, o tempo da vida romântica, mas um tempo colectivo, no qual se move uma família. E o facto do narrador qualificar este tempo colectivo de romântico é desde logo uma sugestão de leitura do Portugal seu contemporâneo (p. 54).

A ponderação acerca do subtítulo do romance, e desse “tempo coletivo romântico” que a autora identifica como uma componente estruturante da narrativa, possibilita a percepção da predominância de comportamentos pautados pelos valores advindos dos preceitos do romantismo dominantes na sociedade portuguesa do século XIX. Tal crítica está voltada especialmente às concepções ultra-românticas que predominavam naquele meio social no fim de século, contra as quais os representantes da Geração de 70 se ergueram no fim da década de 1860 e início da de 1870. Entre esses representantes, Eça se apresenta como uma das principais figuras – como destacado no segundo capítulo deste trabalho –, instituindo-se como um inaugurador da estética realista, e consequentemente da naturalista, em Portugal. As perspectivas críticas que realismo e naturalismo estabelecem relativamente às ideias românticas, e principalmente às ultra-românticas, são um ponto relevante na construção da narrativa e das personagens d’*Os Maias*, mesmo que tal romance apresente as marcas de um certo distanciamento por parte de Eça com relação aos pressupostos de tais movimentos estéticos. Assim, é possível compreender nesse romance uma determinada transformação nas concepções estéticas e ideológicas assumidas pelo escritor, o que é implicado por uma confluência de perspectivas que assomam na sua escrita.

Considerando o distanciamento do escritor relativamente a realismo e naturalismo, é importante destacar o fato de que as perspectivas críticas que Eça de Queirós apresenta n’*Os Maias* estão imbuídas também de uma espécie de retomada de determinadas visões românticas de viés satânico e fantástico que Eça estabelecera nos seus primeiros escritos. Tais escritos, como indicado no capítulo anterior, foram publicados em 1866 e 1867 no periódico *Gazeta de Portugal*. Essa influência do romantismo na formação do escritor português se mostra de grande importância para a compreensão da gênese da constituição de Eça como um criador de tipos que refletem a sociedade portuguesa de sua época. Nesse contexto, a influência que a estética e o pensamento românticos possuem na configuração inicial da escrita narrativa eciana se desenvolve ao longo da sua obra, assumindo aspectos diversos segundo as transmutações estético-ideológicas por que o escritor passa. A esse

respeito, Carlos Reis e Maria da Natividade Pires (1993), em *História crítica da literatura portuguesa (o romantismo)*, ressaltam essa espécie de retorno, o qual o escritor português empreende mais ao fim da sua produção literária, a determinados aspectos de dimensão romântica patentes nos seus textos de iniciação literária:

[...] à medida que o Naturalismo se vai desgastando, ressurgem em Eça *seduções românticas* que, recusando por princípio os protocolos do Ultra-Romantismo, trazem de novo à superfície valores de reminiscência juvenil, renovados também pelo diálogo com correntes estéticas tardo-românticas e já de envolvimento finissecular. Certos textos de reflexão doutrinária que Eça escreve nos anos 80 (como a carta-prefácio d'*O Mandarim*) evidenciam isso mesmo, num quadro ideológico-cultural eminentemente eclético (p. 21).

Como foi possível observar ao longo do segundo capítulo desta pesquisa, essa evocação do romantismo e da sua influência na configuração da sociedade portuguesa é constante nos textos de Eça, estabelecendo-se, assim, como um dos principais fatores de caracterização das suas perspectivas estéticas e ideológicas. Essa presença do romantismo no decorrer de toda a obra do escritor português se dá, no entanto, de maneiras variadas, no que os seus textos de ficção propiciam a visão de personagens que são afetadas pelos preceitos românticos de formas diversas. Sendo personagens que se estabelecem, de uma forma bastante significativa, em função de serem reflexos do meio social em que se inserem, a percepção dessa influência do romantismo nas suas constituições é imprescindível para o entendimento da crítica que o escritor apresenta em relação à sociedade portuguesa, aos seus indivíduos e aos comportamentos que os definem.

Tendo em conta essa questão, é relevante apontar para o que Anatol Rosenfeld (1968), no ensaio “Literatura e personagem”, do livro *A personagem de ficção*, evidencia sobre a associação entre ficção e realidade que se dá a partir da identificação dos receptores com as personagens que se desenrolam na narrativa:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação (p. 48).

Tal concepção ontológica afirmada pelo autor como presente nas narrativas ficcionais tem na personagem o seu lugar privilegiado. Isso em função de ser por meio desses seres de ficção que se gera a possibilidade de que o público receptor da obra crie uma identificação com as histórias, situações, características e percepções de mundo através deles representadas. Levando em conta a abordagem de Rosenfeld – assim como as ponderações

acerca do tema que desenvolvemos ao longo do primeiro capítulo desta tese –, é possível fazer uma relação com essa busca de Eça por representar os indivíduos que observa no mundo real a partir das personagens que cria, objetivando promover um processo reflexivo daqueles, no que tange ao seu meio social, através destes.

Tendo em atenção, portanto, a importância que o romantismo possui em toda a obra de Eça de Queirós, *Os Maias*, ao ser a sua obra-prima e trazer os preceitos românticos como definidores incontornáveis da sociedade que pinta, ressaltam também o período em que se dá a sua escrita. Com relação a tal tema, Carlos Reis (1999), em *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, apresenta a seguinte compreensão:

Trabalhando já na sua obra máxima (*Os Maias*, publicados em 1888), Eça desenvolve, em paralelo, uma actividade de reflexão doutrinária que evidencia com nitidez, pelo menos, dois factores: que o Romantismo continua a ser, nessa reflexão doutrinária (e não só nela) uma presença incontornável; e que não é possível definir, em Eça, uma atitude unívoca e irrevogável, relativamente à complexidade e à diversidade de problemas levantados pela estética romântica (p. 33).

Tal atitude não unívoca de Eça no que concerne à estética romântica reflete as suas influências tanto artísticas quanto ideológicas, o seu percurso de escritor, desde os seus primeiros escritos. Estes, como visto no capítulo anterior desta tese, apresentam uma perspectiva pautada pela preponderância de leituras de escritores românticos, como Heinrich Heine, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Victor Hugo. Ponderar a importância que essas influências possuem no processo formativo de Eça como escritor e, principalmente, como criador de tipos sociais, é fundamental para observar a configuração das suas personagens de maturidade, em especial no que concerne aos caracteres inseridos na narrativa de *Os Maias*. Acerca dessa questão, Carlos Reis e Ana Teresa Peixinho (2004), na “Introdução” à edição crítica de *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)*, afirmam:

Saliente-se, aliás, no âmbito da construção da narratividade queirosiana, que nestes textos iniciais a personagem é a categoria narrativa a que Eça dedica maior atenção, aspecto que se confirmará ao longo do seu percurso de romancista. E, no que a esta categoria diz respeito, um primeiro aspecto que, em nosso entender, merece destaque especial é a hegemonia ocupada pela personagem-tipo nos que virão a ser textos de *Prosas Bárbaras* (p. 34).

Nessa perspectiva, a questão do tipo se estabelece de forma bastante significativa nesse processo formativo de Eça, assim como – mesmo que em alguns níveis diversos – ao longo de toda a sua obra. E levando em consideração esse entendimento, é importante apontar para o que Umberto Eco (2015), no seu livro *Apocalípticos e integrados*, discorre no que diz respeito à temática do tipo:

Esta *credibilidade* que se concretiza na fruibilidade diz-nos que, ao realizar-se como termo de um processo artístico e entregando-se ao leitor só no termo de uma apreciação estética, o tipo perdura na memória do leitor e pode ser-lhe proposto de novo como experiência moral. Efeito de um processo estético, este funciona na vida quotidiana como *modelo de comportamento* ou fórmula de uma consciência intelectual, em suma, metáfora individual substitutiva de uma categoria (p. 198).

Tal abordagem do teórico italiano associa-se, portanto, àquele objetivo que Eça apresenta em sua escrita de ficção e, especialmente, na construção das suas personagens, ou seja, procura estabelecer uma visão crítica acerca dos costumes que afetam os indivíduos daquela sociedade que representa em seus textos. Pensar a temática da tipicidade em relação às personagens ecianas propicia, então, a compreensão de como se dão os processos compositivos do escritor português, tendo-se em conta, inclusive, aquilo que Reis e Peixinho (2004) destacam relativamente à relevância que os textos de iniciação de Eça possuem para o desenvolvimento dessa sua condição de criador de tipos.

De tal modo, entendemos que a consideração da importância desses primeiros textos de Eça, em coadunação com aqueles produzidos principalmente na década de 1870 – de maior influência dos conceitos realistas e naturalistas –, é essencial para que se compreenda a composição da sua obra-prima *Os Maias*. Como destacamos ao longo do segundo capítulo desta pesquisa, os processos compositivos desenvolvidos por Eça de Queirós naqueles seus escritos de iniciação passam por um desenvolvimento e por modificações posteriormente, quando ele escreve os seus primeiros romances, *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, produzidos sob as estéticas de realismo e naturalismo. As transformações estéticas e ideológicas pelas quais Eça passa são determinantes para a compreensão d'*Os Maias* e das personagens que progridem em tal romance, pois este está inscrito, como ponderamos anteriormente, também num momento de transição, como um questionamento por parte do escritor relativamente aos preceitos realistas e naturalistas.

Há a necessidade de se considerar que, enquanto está no processo de elaboração d'*Os Maias*, o escritor português se vê em meio a uma diversidade de conflitos importantes para que ele estabeleça a empresa de algumas modificações de dados aspectos da sua escrita. Com relação a esse processo de distanciamento de Eça, visível n'*Os Maias*, relativamente às concepções de realismo e naturalismo, Mário Sacramento (2002), em *Eça de Queirós – uma estética da ironia* (livro fundamental publicado originalmente em 1945), afirma:

Nesta obra em que decide “pôr tudo o que tem no saco”, Eça não pode deixar de nos dizer o que, afinal, pensa do naturalismo, confirmando-nos que não permite à ironia quaisquer suspensões – mesmo quando seja a arte a estar em jogo: atribui a Eça, a Alencar, a Craft e a Carlos, com sábia displicência, os argumentos que

poderiam servir à defesa do naturalismo e à sua condenação. E tanto lhe basta: para quê concluir? A *vis comica* se encarregará da decisiva risada (p. 176).

De acordo com o que o estudioso destaca, as caracterizações que Eça faz dessas personagens se dão no sentido de serem apresentadas as diversas perspectivas que afetam o escritor no período em que compõe tal romance. Essas variadas considerações a respeito desses movimentos estéticos que predominam naquela sociedade são expostas, portanto, por meio das vozes que se defrontam no decorrer do romance, especialmente no que diz respeito a João da Ega e Tomás de Alencar. Estes são representantes, respectivamente, da geração da qual Eça fazia parte e da geração anterior à dele, formada pelos poetas ultra-românticos contra os quais o autor d'*Os Maias* e a Geração de 70 se opunham. Relativamente ao vínculo existente entre essas duas personagens, Lima (1987) sublinha a concepção crítica de Eça de Queirós não apenas ao romantismo, mas também já ao naturalismo nessa sua obra-prima:

Digamos que nem Ega nos convence com o seu naturalismo, nem Alencar com o seu antinaturalismo inspiradamente romântico. Do debate que se gera, ao nível da história, em torno desta questão, salda-se uma concepção do naturalismo podada dos seus excessos pretensamente científicos, de um certo exagero na “brutalidade”, na “rudeza” das suas “poderosas” análises da realidade, “rudeza” essa que pode advir, por exemplo, de um determinismo simplificador na análise dos factos, o qual parece convidar à defesa da irresponsabilidade individual (pp. 188-189).

Ao passar por tal processo de transformação dos seus preceitos estético-ideológicos em meio à constituição d'*Os Maias*, o escritor português imprime tanto na caracterização quanto nos discursos das personagens do romance algumas das questões que o inquietavam naquele momento. É Carlos Reis (1984b) que, na sua *Introdução à leitura d'Os Maias*, expõe a associação que Eça propõe entre as figuras de Alencar e Ega, pois neles “[...] personifica-se uma forma de antagonismo cujos termos opostos pecam igualmente por excesso [...]: de um lado, o exagero (e a incoerência [...]) da ‘moralização’ ultra-romântica e consequente fuga ao real circundante; de outro lado, a distorção das teses naturalistas” (p. 66).

Em tal contexto, os embates que ocorrem entre essas personagens refletem os conflitos ocorridos entre aquelas que são definidas como a segunda e a terceira gerações românticas em Portugal – matéria acerca da qual discorreremos brevemente no tópico “2.2 O realismo e o naturalismo na escrita de Eça e a sua crítica ao romantismo” do segundo capítulo desta pesquisa. Mas essa relação de Alencar e Ega também demonstra um vínculo que Eça acaba por perceber entre as duas visões estético-ideológicas que essas figuras representam. Assim, tanto a caracterização quanto o percurso de Ega, assim como o de Carlos, ao longo do romance evidenciam a espécie de desencanto de Eça e dos seus companheiros de geração relativamente às ideias das estéticas realista e naturalista às quais haviam se ligado a partir

da década de 1870. A compreensão desses aspectos nos possibilita perceber o modo como *Os Maias* apresentam em suas personagens uma modelização ficcional desses indivíduos reais que o escritor português observa naquele meio social e que busca representar em seus tipos, manifestando, em tal movimento, as questões que o afetavam no período.

Tendo em atenção as considerações acerca da composição de algumas das personagens d'*Os Maias*, é pertinente atentar para o que Thomas Docherty (1983) aponta, em *Reading (absent) character. Towards a theory of characterization in fiction*, sobre a construção de personagens num sentido mimético, isto é, de representação de uma realidade:

A written character, then, is mimetically adequate or 'lifelike' not when it totally replaces a real person, but rather when it works, like a reflection, to imply the presence of a real person somewhere else; in other words, it is mimetically adequate to reality if it points out from itself to an implied reality, if it refers us to the real world, in short. And finally, integral to such a theory is the notion that fiction constitutes no part of reality, but somehow exists alongside reality, analogous to it, but not part of it (p. XI).

Pensando acerca da busca do escritor português por estabelecer por meio das personagens que cria um olhar reflexivo relativamente à sociedade portuguesa de sua época, é importante destacar o que Ana Teresa Peixinho (2002), em *A génese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*, constata ao discorrer sobre o aspecto da criação de Eça de Queirós em sua escrita de juventude. É, portanto, nesse momento de iniciação literária que ele começa a desenvolver os seus pressupostos estéticos e ideológicos, os quais marcarão de forma significativa a sua obra-prima *Os Maias*:

[...] esta atitude, manifestamente distanciadora, poderá revelar, por um lado, a angustiante noção de inutilidade e impotência do jovem Autor, perante a ruína do seu país; por outro lado, julgamos poder encará-lo como sintoma prematuro de um certo decadentismo e de um certo vencidismo derrotista que virá a contaminar Eça e os seus companheiros de geração, anos mais tarde, e que se encontra simbolicamente concentrado na cena final d'*Os Maias*, através da filosofia de abandono voluntário, assumida por Carlos e Ega (pp. 45-46).

Assim, as perspectivas críticas expressas por Eça com relação ao romantismo nesse seu romance evidenciam uma reflexão geracional, aquela que resulta na formação do grupo dos Vencidos da Vida e no pensamento derrotista que afeta essa geração a que o autor d'*Os Maias* se liga. Nesse movimento, é possível compreender que algumas das conclusões a que chegam o escritor português e os seus companheiros de geração são apresentadas por meio da figuração das personagens Carlos Eduardo da Maia e João da Ega, mais especificamente no último capítulo do romance. De acordo com a ideia destacada por Peixinho na citação anterior, esse aspecto pode ser observado n'*Os Maias* na consideração final feita por João da Ega, personagem que é vista como uma espécie de autorretrato do escritor:

Uma comoção passou-lhe na alma, murmurou, travando do braço do Ega:
 – É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela que me parece estar metida a minha vida inteira!
 Ega não se admirava. Só ali no Ramalhete ele vivera realmente daquilo que dá sabor e relevo à vida – a paixão.
 – Muitas outras coisas dão valor à vida... Isso é uma velha ideia de romântico, meu Ega!
 – **E que somos nós? exclamou Ega. Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento, e não pela razão...** (Queirós, 2017, pp. 694-695, grifo nosso).

É possível perceber que aquela crítica realizada por Eça de Queirós em 1871, na sua conferência no Casino Lisbonense, acerca da superioridade da razão sobre a emoção, do realismo sobre o romantismo, passa por uma revisão, assumindo uma nova perspectiva nessas conclusões a que chegam Ega e Carlos no final do romance. Vê-se, então, que as duas personagens atinam para uma certa inevitabilidade de associação a essa visão romântica, que se configura não só nas suas constituições individuais, mas também, e especialmente, naquela sociedade portuguesa em que estão inseridos e a qual, até dado ponto, os determina.

Levando em conta tais observações, é perceptível que a decadência dos valores dos movimentos realista e naturalista e as ascensão e predominância de uma nova compreensão da escrita literária se apresentam como aspectos relevantes para que Eça de Queirós realize, nesse romance caracterizado por um longo processo de criação, uma mescla de perspectivas. É em meio a essa pluralidade de referências estéticas que o olhar de Eça sobre tais valores românticos tomará forma diversa daquela presente nas obras que produz principalmente na década de 1870. Sobre a diversidade que configura *Os Maias*, Carlos Reis (1999) sublinha:

Concebido e escrito ao longo de quase uma década, por um escritor em processo de revisão de valores [...], o romance está longe de ser ideologicamente monológico; se o dessorado sentimentalismo romântico de Pedro da Maia ou Alencar é objecto de crítica, outro Romantismo (satânico e rebelde) é já o que anima não poucos comportamentos de um João da Ega ideologicamente inconstante; se o Naturalismo parece posto em causa por um Carlos propenso ao refinamento da Arte pela Arte (veja-se a discussão no Hotel Central), é ainda naturalista o tratamento a que é submetida a caracterização de Pedro da Maia; e por sua vez a intriga do incesto (excepcional, absurda e imprevisível) parece insusceptível de explicação lógica e racional, remetendo antes para a esfera do fatalismo trágico – se é que não para a perversão dos estigmas de motivação romântica que teimam em prevalecer (p. 131).

Essa pluralidade de abordagens com relação à forma como as concepções românticas, realistas e naturalistas afetam as personagens d'*Os Maias* é imprescindível, portanto, para a configuração de aspectos primordiais para a narrativa. Nesse sentido, a confluência daqueles aspectos estéticos e ideológicos assumidos por Eça em algumas das suas produções literárias anteriores é ponto fundamental para o entendimento da maneira como o romantismo não apenas está presente como protagoniza esse romance.

Assim, a observação de Reis (1999) acerca das características que compõem tais personagens evidencia a primazia que o romantismo como tema possui na configuração dos caracteres que conformam essa narrativa. Como destacado pelo estudioso na sua abordagem acerca de algumas dessas personagens, o olhar crítico estabelecido pelo escritor português com relação à influência que o romantismo possui no processo de degradação daquela sociedade é primordial no romance. Em consequência, tal crítica também acaba por ser permeada por um reconhecimento de Eça de Queirós quanto à profunda ligação que a sociedade que pinta em seus textos possui com esses preceitos românticos, como evidencia ainda Carlos Reis (2009), agora no livro *Eça de Queirós*, no seguinte fragmento:

Isso não impediu Eça de Queirós de reconhecer o nexo de cumplicidade que unia essa literatura romântica aos hábitos da vida social portuguesa. O subtítulo d'*Os Maias* ("Episódios da Vida Romântica") e o trajeto de Carlos da Maia e João da Ega mostram até que ponto o romantismo era uma espécie de condenação cultural a que não era possível escapar; é o peso dessa condenação que em parte explica os dramas da família dos Maias, do suicídio de Pedro da Maia – personagem tragicamente marcada pela cultura romântica – ao vencidismo de Carlos da Maia (p. 232).

É, então, n'*Os Maias*, como aponta o autor ao abordar a questão do subtítulo da obra, que o romantismo assume sua feição mais significativa, se instaurando como o lugar incontornável. Assim, tal "obsessão" de Eça acaba por determinar a recorrente presença de concepções românticas na sua escrita e, por fim, especialmente no que diz respeito a *Os Maias*, a sua conclusão de que esse romantismo contra o qual ele e a sua geração haviam se erguido é impossível de ser evitado, pois constitui todo o pensamento daquela sociedade.

Nesse viés, José-Augusto França (1999, p. 551), em *O romantismo em Portugal*, dá destaque à forma distinta com que o romantismo está presente nos romances de Eça. Isso porque nas obras de maior influência de uma visão realista e naturalista – nomeadamente *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* –, a consideração do escritor português acerca desse caráter romântico que permeia a sociedade portuguesa se dá em uma perspectiva não só de crítica da literatura romântica como de consideração da necessidade de uma reforma de comportamento dos indivíduos desse meio social. Em contrapartida, n'*Os Maias*, o que se vê é um romantismo que está impregnado na cultura dessa sociedade, como motivo que rege esses indivíduos e ao encontro do qual eles caminham, inevitavelmente, mesmo que lutem contra isso. Isso pode ser visto na figuração de Afonso da Maia, personagem que, mesmo se caracterizando pela sua racionalidade e pela busca por afastar seus descendentes desses valores românticos que vê como meios de degradação, é afetada de modo fatal pela influência que esse romantismo possui na configuração daquela sociedade portuguesa em

que está inserido e, mais especificamente, na dos seus descendentes. Essa inevitabilidade do romantismo também pode ser exemplificada por meio da percepção de uma persistência de tal tema na escrita de Eça, principalmente tendo em conta as perspectivas críticas do escritor com relação à influência desses valores românticos no meio social que pinta em seus textos.

A importância assumida pelo romantismo nessa sociedade caracterizada n’*Os Maias* será refletida na constituição desse movimento literário e das suas ideias como uma espécie de destino nesse romance eciano. Um destino inelutável, contra o qual Afonso da Maia se opõe, tentando driblá-lo, mas que irremediavelmente atingirá tal personagem por meio do filho e, de forma derradeira, do neto: “E afastou-se, todo dobrado sobre a bengala, vencido enfim por aquele implacável destino que depois de o ter ferido na idade de força com a desgraça do filho – o esmagava ao fim da velhice com a desgraça do neto” (Queirós, 2017, p. 633). As críticas do patriarca a um sentimentalismo resultante tanto da religiosidade quanto dos valores românticos, e a sua busca por tornar o neto Carlos Eduardo um ser racional, não afetável por tais aspectos que vêm permearem aquele meio social, são desestruturadas quando percebe que as suas instâncias haviam sido inúteis. Isso por aquele meio e seus indivíduos estarem, fatalmente, enlevados por tal sentimentalismo corrosivo, mas que ao mesmo tempo se configuraria como um estruturador da identidade portuguesa:

O português nunca pode ser homem de ideias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a ideia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase (Queirós, 2017, p. 285).

O caráter problemático do romantismo na escrita eciana se apresenta com toda sua singularidade n’*Os Maias*, sendo este o romance em que Eça fará desse elemento o motivo norteador de toda a ação, não só influenciando a caracterização das principais personagens, como exercendo o papel fundamental no desenlace trágico da narrativa. É importante destacar que tal romance é construído também a partir da influência de uma tragicidade. Assim, o destino que inevitavelmente atinge o herói trágico – herói representado pela família Maia e seus integrantes – é desencadeado por meio desse romantismo que permeia os comportamentos dos indivíduos daquela sociedade. A presença de elementos relacionáveis às tragédias clássicas n’*Os Maias* dá a ver as transformações que tanto a escrita quanto as perspectivas realistas e naturalistas de Eça sofrem no processo de composição dessa obra.

Mas, ao mesclar aspectos próprios a uma visão determinista com tais referências a um contexto de tragédia clássica, o escritor não se afasta completamente daquelas estéticas realista e naturalista que assinalavam as suas obras anteriores. Isso ocorre em função do viés

de construtor de tipos de Eça, como destaca Lima (1987) ao abordar a ligação existente na caracterização de algumas das personagens do romance em um sentido naturalista:

Convém, entretanto, não esquecer, ainda ao nível da construção das personagens, a existência de toda uma série de personagens-tipo, que se enquadram perfeitamente, essas sim, numa óptica naturalista. É o caso de personagens como Dâmaso, Gouvarinho, o Marquês, Raquel, Alencar, Palma Cavalão, D. Diogo, Cohen, Cruges, Craft... que representam os tipos sociais e/ou psicológicos característicos de um meio social como o que é privilegiado no romance, elemento absolutamente imprescindível do romance naturalista (p. 181).

No entanto, segundo o que já vimos anteriormente, Eça já aponta para uma reconsideração de tais preceitos e das possibilidades literárias que detém para estabelecer as mudanças na sua ideologia e no seu estilo. Tendo em conta essa consideração, no livro *Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre “Os Maias”*, Maria Manuel Lisboa (2000) conclui que “*Os Maias* não representam o abandono total de um naturalismo nesta fase já considerado por Eça como, só por si, insatisfatório, mas certamente que ensaiam o seu suplemento por meio de elementos vários de tragédia, fatalidade e destino” (p. 112).

A percepção desse fado que paira sobre a família Maia nos permite compreender, portanto, uma ligação desse caráter trágico que envolve a narrativa com a influência que os valores românticos detêm relativamente a essas personagens e aos espaços em que elas estão circunscritas. Levando em conta essa ideia, no primeiro episódio do programa *Grandes Livros*, exibido pela emissora de televisão portuguesa RTP2 e dedicado à análise e à exposição das singularidades da composição de *Os Maias*, Carlos Reis fala a respeito da forma como Eça expõe essa força maior que se abate sobre as personagens do romance. Em tal comentário, o estudioso relaciona esse elemento às características das tragédias clássicas e também aos excessos do romantismo e dos comportamentos em que prevalece o sentimentalismo que corrompe aquela sociedade (Luso Livros, 2012).

De acordo com o que pode ser compreendido a partir dessa percepção, convergem, n’*Os Maias*, as críticas de Eça ao romantismo e uma reflexão a que o escritor português chega de que as concepções advindas desse movimento estético-ideológico inevitavelmente estruturam a sociedade portuguesa e o pensamento até mesmo dele e de seus companheiros de geração. Nessa perspectiva, José-Augusto França (1999) reflete que,

Menos de vinte anos após a luta armada dos jovens revolucionários de 70, esses mesmos que gritavam vitória consideravam-se vencidos. Encontrarão então o nome que lhes convinha: “os Vencidos da Vida” – desta vida ou desta sociedade “tal como o constitucionalismo a tinha feito depois de 1830”. [...] **o Romantismo se instalará no panorama português como um morno e por vezes enfadonho hábito mental e sentimental, espécie de justificação, se não de desculpa, dum século XIX difícil de substituir...** (p. 578, grifo nosso).

É esse romantismo tão constante nas críticas de Eça de Queirós ao seu país e ao seu tempo que se apresenta como o tema estruturante d'*Os Maias*, contudo sendo focado de um modo distinto relativamente àquele que se vê nas suas obras de maior vinculação com as ideias advindas de realismo e naturalismo. Com isso, tais valores românticos assumem outra forma de influência sobre as personagens, principalmente por a obra estar estruturada a partir de uma inspiração em dadas características trágicas que acabam por se sobreporem aos motivos realistas e naturalistas, os quais Eça de Queirós passa a questionar naquele período.

Tendo em vista, portanto, esses aspectos da relação intrincada de Eça com o romantismo no que tange a *Os Maias* e à composição das personagens que se desenvolvem em tal romance, passamos a discorrer, nos tópicos a seguir, acerca da forma como esses preceitos românticos são fundamentais para a configuração das personagens Tomás de Alencar e Maria Monforte. A partir dessa abordagem, procuramos evidenciar a influência que essas duas figuras possuem na configuração não apenas uma da outra, mas ainda na daquelas personagens que integram a família Maia, nomeadamente Afonso, Pedro, Carlos e também Maria Eduarda. E, nesse viés, buscamos apontar para a importância que tanto Alencar quanto a Monforte detêm para o desenrolar dessa narrativa.

3.2 Tomás de Alencar e o romantismo como destino n'*Os Maias* de Eça

O romantismo com que Eça de Queirós se defronta ao longo da sua obra pode ser visto, em diversos dos seus textos, por meio de um processo de personificação, em que algumas das suas personagens apresentam todas as características primordiais desse pensamento. Isso ocorre em especial no que toca às figuras dos seus poetas românticos, que trazem nas suas caracterizações físicas, bem como nos seus comportamentos e discursos, aspectos que o escritor percebe como representativos desse pensamento romântico. Assim, Carlos Reis (2009) identifica o aspecto de personificação desse romantismo na construção das personagens ecianas, e nos dá a ver alguns dos seus principais exemplos:

Motivado a fazer o processo crítico da sociedade portuguesa, de acordo com o propósito da Geração de 70, Eça [...] encara o romantismo como um dos males de que essa sociedade enferma. [...] o escritor romântico, enquanto personagem ficcional, surge quase sempre caricaturado. Figuras como Ernestinho Ledesma, Tomás de Alencar ou Artur Corvelo personificam o que de mais convencional e culturalmente limitado existia na literatura romântica (pp. 231-232).

No segundo capítulo desta tese foi possível observar a presença desse tipo idealista em diversos dos escritos de Eça de Queirós das décadas de 1860 e 1870, estabelecendo-se de formas distintas de acordo com as influências estético-ideológicas por que o autor d'*Os*

Maias passa ao longo de sua escrita. Como abordado naquele capítulo, a percepção de uma empatia do escritor português relativamente a tais seres, que vê como marginalizados, está patente nos textos iniciais de Eça, em que se percebe uma maior influência dos preceitos românticos de viés fantástico e satânico. Nesses textos, predomina a recorrência à oposição entre idealismo e materialismo, tão inerente ao pensamento romântico. É perceptível que a influência das leituras de determinados poetas românticos alemães e franceses nesse período da sua produção acaba por implicar no desenvolvimento dessa espécie de identificação que Eça apresenta com relação a tais figuras nesses seus textos de iniciação literária.

Já naqueles textos escritos por Eça principalmente na década de 1870, em que o escritor português possui uma maior proximidade com as concepções realistas e naturalistas, há uma determinada variação de perspectiva com relação a essas figuras. Isso porque Eça passa a estabelecer uma visão mais ácida no que concerne às mesmas e aos comportamentos que entende que elas inspiram naquela sociedade burguesa do Portugal do século XIX. A compreensão de uma decadência gerada a partir de como se conformam tais seres, e também de como se configuram enquanto influências nocivas para os costumes e pensamentos dos indivíduos que compõem os meios sociais que pinta, advém desse conceito de determinismo preponderante nesses seus escritos. António José Saraiva (2000), em *As ideias de Eça de Queirós* (obra publicada originalmente em 1946), aborda essas figuras que se apresentam enquanto representações da literatura na obra de teor mais realista e naturalista de Eça:

Eça volta-se para a literatura. E encontra aqui um grupo de literatos cuja principal característica é estarem completamente divorciados do meio e da época em que vivem [...]. A literatura é um mundo à parte; uma série de convenções, de frases reboantes e de atitudes de dramalhão. [...]. Estes sujeitos são de resto mais ou menos desprezíveis, à exceção de Alencar, com a sua grande estatura e a sua grande voz. Vivem para as suas pequeninas vaidades, repuxando as suas frases catitas, dentro de panelinhas de elogio mútuo, de conluio com jornalistas torpes, como o notável e sujo poeta Roma – e são admitidos no Ramalhete (pp. 119-120).

Assim, a representação feita por Eça de Queirós da literatura, mais particularmente no que toca à literatura romântica, traz, nesses escritos de maior aproximação às ideias de realismo e naturalismo, essas figuras por meio de um tom bastante crítico. Aí predomina essa visão de uma nocividade, a qual Eça entende que tais poetas representam, para a constituição dos comportamentos dos indivíduos daquela sociedade burguesa. É possível observar que a abordagem do escritor português com relação a tais figuras sofre um processo de revisão decorrente das mudanças que afetam o seu pensamento estético-ideológico. Como apontado no segundo capítulo desta tese, nos escritos de iniciação de Eça na vida literária, publicados na *Gazeta de Portugal*, em 1866 e 1867, essas figuras têm a sua composição a

partir de um olhar que revela ainda um certo grau de identificação do escritor com esses seus tipos. Isso reflete uma visão romântica acerca desses seres marginalizados que se defrontam com uma sociedade corrompida pelos valores materialistas burgueses.

Partindo dessa consideração, vê-se que uma personagem como Estêvão Basco, do folhetim “Onfália Benoiton”, é apresentada enquanto um símbolo do idealismo romântico suplantado pelos comportamentos daquela sociedade burguesa materialista, comportamentos estes representados na figura feminina que dá título ao texto. Da mesma forma, tem-se tal significação nas personagens que integram os relatos inscritos no folhetim “Farsas”, em que Eça traz a caracterização desses tipos marginalizados, como destaca Peixinho (2002): “As conotações românticas de personagens como o ‘miserável’, o ‘poeta lírico’, o ‘pobre sábio’ e o ‘saltimbanco’ são facilmente captadas, se tivermos em conta que são as únicas figuras que Eça dota de uma carga nitidamente eufórica” (p. 72).

A espécie de revisão que Eça empreende no movimento de concepção dessas figuras, quando estabelece uma maior associação com as ideias realistas e naturalistas, reflete a oposição a que esses movimentos estéticos se colocam com relação ao romantismo e, em consequência, a esses indivíduos que representam tal literatura, principalmente no que se refere aos poetas ultra-românticos. Como verificado também no segundo capítulo desta pesquisa, o escritor apresenta algumas perspectivas críticas pautadas pelo seu tom irônico já em alguns dos tipos marginalizados criados naquele seu período de iniciação literária. Mas é a partir do momento em que passa a assumir um vínculo maior com as concepções estéticas e ideológicas de realismo e naturalismo que Eça assume uma postura de oposição bastante contundente no que diz respeito a tais seres, bem como àquilo que entende representarem para a sociedade em que estão inseridos. Assim, uma personagem como o poeta Ernestinho Ledesma, do romance *O primo Basílio*, é apresentada por meio de um aspecto caricatural, em que é significativa a objeção do escritor relativamente à influência que a literatura produzida por tal indivíduo possui na decadência daquele meio social. E isso principalmente no que diz respeito à influência que os ideais românticos representados por ele possuem sobre os espíritos femininos, como é o caso da personagem principal do romance, Luísa.

No entanto, podemos verificar que há um outro processo de revisionismo também no período em que Eça escreve a sua obra-prima *Os Maias* – publicada em 1888 –, já que, como apontamos anteriormente, esse é um momento em que o escritor passa por diversas transformações em suas concepções estético-ideológicas. Isso em função do longo processo de produção que esse romance possui, de aproximadamente uma década, no que ocorrem

diversas mudanças em suas vivências e nas configurações sociais e culturais da sua época, o que colabora para tais revisões no seu pensamento e na sua prática. Nesse sentido, um dos fatores mais significativos em tal movimento estabelece-se a partir de uma visão derrotista que tanto ele quanto alguns dos seus companheiros de geração assumem naquele fim de século. Isso resulta, inclusive, na criação do grupo dos Vencidos da Vida, formado por intelectuais que compreendem o falhanço das ideias e intenções reformistas que haviam defendido na juventude, especialmente ao assumirem os preceitos realistas e naturalistas.

A ponderação acerca de tais questões nos ajuda a compreender o modo como Eça de Queirós estabelece determinadas formas diversas de configuração dos seus tipos, revelando nesse movimento as transformações estético-ideológicas que sofre no decorrer de sua obra, assim como as percepções que possui relativamente ao meio social e aos seres que representa em seus textos. Nesse viés, tal revisão, que percebemos no que diz respeito a essas figuras dos poetas românticos ao longo de toda a obra do escritor português – e que se dá também relativamente a outros dos seus tipos –, nos possibilita entender o modo como a relação de Eça com o romantismo ocorre de uma maneira bastante complexa. Sendo assim, nesse processo de personificação das ideias românticas, que o escritor realiza por meio de algumas das suas personagens, é perceptível o intrincado vínculo que ele possui não apenas com o romantismo, mas também com aquela sociedade em que está inserido.

Tendo em vista tais considerações, nos voltamos para o fato de que, n' *Os Maias*, é na figura do poeta Tomás de Alencar que o romantismo está personificado, sendo que, como Saraiva (2000) destaca na abordagem apresentada anteriormente, mesmo que ainda traga algumas daquelas convenções estabilizadoras da literatura, ele não se constitui como uma figura desprezível como o é, por exemplo, Ernestinho Ledesma. Vê-se, então, que Eça realiza, com relação a Alencar, um certo retorno àquele tom empático com o qual havia composto esse tipo idealista nos seus primeiros textos, refletindo aquelas mudanças que entendemos ocorrer na visão do escritor português no decorrer do período em que escreve essa sua obra-prima. Nesse movimento, percebe-se uma reflexão mais crítica e um gradativo afastamento do escritor com relação às ideias realistas e naturalistas, além de um ressurgimento de “seduções românticas” ressaltado por Carlos Reis e Maria da Natividade Pires (1993, p. 21). No entanto, como sublinha Carlos Reis (2009),

O romance *Os Maias*, constituindo um marco de capital significado na produção literária queirosiana, não representa, contudo, uma ruptura radical com as obras anteriores. N' *Os Maias* encontra-se ainda o grande retrato de costumes que a estética realista e naturalista contemplava: [...] é muito significativo que ao retrato de uma das personagens mais sugestivas do romance (o poeta Tomás de Alencar)

tenha sido atribuído, por Pinheiro Chagas, o intuito de caricaturar o poeta Bulhão Pato, acusação de que Eça se defendeu no tom irônico que lhe era habitual (p. 43).

O episódio ao qual se refere o autor diz respeito à acusação feita pelo escritor Pinheiro Chagas, que reconhece na figura de Tomás de Alencar o poeta Bulhão Pato. Como resposta a tal acusação, Eça escreve uma carta endereçada ao amigo Carlos Lobo D'Ávila e intitulada “Tomás de Alencar (uma explicação)”, em que apresenta os seus argumentos refutando a acusação de Chagas. Esse episódio e a resposta de Eça demonstram, então, a presença ainda patente em tal romance de determinados preceitos realistas e naturalistas, dando a ver a existência dessa reflexão que Eça estabelece no tocante aos indivíduos da sua sociedade por meio das suas personagens. Nesse viés, na sua resposta a Pinheiro Chagas, o escritor português traz a seguinte ponderação:

Tomás de Alencar, com efeito, representa alguém que viveu. É um retrato. Um retrato desenvolvido, completado com traços surpreendidos aqui, e além na velha geração romântica.

Eu conheci Tomás de Alencar. Conheci-o na província, donde nunca saiu, quando ele já tinha o seu longo bigode romântico embranquecido pela idade e amarelecido pelo cigarro, como nos *Maias*. Não era este homem profissionalmente um poeta, – quero dizer, nunca fabricara livros de versos para vender a editores. Fazia porém versos, que apareciam num jornal de ***. E era ainda poeta pela sua maneira especial de entender a vida e o mundo. Desde o primeiro dia em que o tratei senti logo nele uma soberba encarnação do lirismo romântico. E desde logo tive o desejo, a fatal tendência, de convertê-lo num personagem. Já, com efeito, este homem perpassa no *Crime do Padre Amaro* – tão rapidamente, porém, que o tipo vem todo condensado numa só linha (Queirós, 2009a, p. 227).

Levando em conta essa resposta que Eça de Queirós dá à acusação de Chagas, é evidente a constituição do tipo do poeta romântico que subsiste naquela sociedade. Ao revelar a existência de uma personagem do seu romance *O crime do padre Amaro* inspirada por essa mesma imagem na qual Alencar é inspirado, o escritor português nos possibilita a percepção da persistência dessa figura não apenas na sua escrita como naquela sociedade que está representada em seus textos. Ao desenvolver tal figura de uma forma mais aprofundada n'*Os Maias*, por meio da personagem Tomás de Alencar, Eça dá a ela uma relevância que não possuía n'*O crime do padre Amaro*, com o poeta Carlos Alcoforado.

Mas essa figura do poeta romântico está, como já notado anteriormente, presente ao longo de toda a obra de Eça, sendo uma das imagens mais marcantes da escrita eciana. Tendo em conta a persistência de tal figura na produção literária do escritor português, é significativa a constância do poeta Tomás de Alencar ao longo de toda a narrativa d'*Os Maias*, como aponta Reis (1999):

[...] Alencar é a presença humana mais duradoura, neste longo romance que recobre o trajecto de três gerações de uma família. Encontramo-lo logo na juventude ardente de Pedro da Maia: “um rapaz alto, macilento, de bigodes negros,

vestido de negro, que fumava (...) numa pose de tédio” (p. 22); despedimo-nos dele nas derradeiras páginas do romance, onde reencontramos os “longos bigodes românticos, que a idade embranquecera e o cigarro amarelara” (p. 692). Assim, ao longo de cerca de quatro décadas, Alencar aparece, desaparece e reaparece como se a sua presença, juntamente com tudo o que ela sugere, fosse a única certeza deste romance em que nada é seguro ou consistente (p. 23).

Assim, Alencar é a personagem que perpassa todo o romance, presenciando os fatos que decorrem na história da família Maia, bem como influenciando nos acontecimentos da narrativa por meio de algumas de suas ações, as quais se pautam pelos valores românticos que o constituem. Vê-se que o poeta tem influência no comportamento das demais personagens, as expondo a um caráter romântico do qual os indivíduos daquela sociedade não conseguem se desvencilhar, mesmo que, como é o caso de alguns deles, lutem insistentemente para evitar as determinações desses preceitos românticos. Nesse viés, é possível observar que as atitudes de Tomás de Alencar são, inclusive, decisivas para o desenvolvimento da narrativa, tanto no que diz respeito à transformação sofrida por dadas personagens quanto para alguns posicionamentos de outras, sendo que tais momentos terminam por configurar-se como estabelecadores do acontecimento trágico final.

Contudo, essa influência nociva que o poeta possui naquele meio social também implica numa nocividade na sua própria constituição, tornando-o uma vítima dos próprios valores que defende e propaga. A sua constância no decorrer de toda a narrativa traz à luz, por meio do seu processo de figuração, essa ruína que o atinge e se estenderá àqueles que ele afeta. O poeta aparece na obra de acordo com o que Carlos Reis (2018b) especifica no seguinte trecho do artigo “Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar”, constante do livro *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*:

[...] a sua presença no universo d’*Os Maias* é, como se sabe, aparentemente secundária, mas regular e mesmo constante. Para todos os efeitos, **ele é a personagem que quase tudo vive e que a todos sobrevive**, desde a juventude de Pedro da Maia, lá pelos anos 40 do século XIX, até 1887, quando Carlos regressa a Lisboa. Quase meio século, em suma (p. 89, grifo nosso).

Sendo essa “personagem que quase tudo vive e que a todos sobrevive”, o poeta Alencar, como uma personificação do romantismo, é um indício da sobrevivência dos preceitos românticos naquele meio social que Eça pinta. Tal sobrevivência se dá num sentido de degradação, a qual atinge toda aquela sociedade, desde os indivíduos que como Alencar se pautam pelos preceitos românticos até os que como Afonso da Maia se opõem a esses preceitos e defendem princípios orientados pelo racionalismo. Vê-se a preponderância que Tomás de Alencar possui no caráter das personagens principais do romance e, como consequência, no desenrolar dos fatos trágicos d’*Os Maias*. A constância de tal figura

naquela sociedade representada na narrativa pode ser vista, inclusive, nas considerações feitas pelas próprias personagens do romance, numa das habituais reuniões realizadas no Ramalhete, já ao final da obra, quando, ao comentarem o sarau do Teatro da Trindade, em que Alencar declamara seu poema *Democracia*, tentam descobrir qual seria a idade do poeta:

– Já deve ser bem velho esse Alencar, observou D. Diogo que rolava bolinhas de pão entre os longos dedos pálidos.

Carlos, ao lado, emergiu enfim do seu silêncio:

– O Alencar deve ter bons cinquenta anos.

Ega jurou pelo menos sessenta. Já em 1836 o Alencar publicava coisas delirantes, e chamava pela morte, no remorso de tantas virgens que seduzira...

– **Há que anos, com efeito, murmurou lentamente Afonso, eu ouvi falar desse homem!**

D. Diogo, que levava os lábios ao copo, voltou-se para Carlos:

– O Alencar tem a idade que havia de ter teu pai... Eram íntimos, dessa roda *distingue* de então. O Alencar ia muito a Arroios com o pobre D. João da Cunha, que Deus haja, e com os outros. Era tudo uma fina flor, e regulavam pela mesma idade... Já nada resta, já nada resta! (Queirós, 2017, p. 636, grifo nosso).

Essa última observação feita por D. Diogo traz à lembrança a amizade de Tomás de Alencar e de Pedro da Maia, além de evidenciar o fim daquela geração, sendo Alencar o único que “resta”. A sobrevivência do poeta sobre os companheiros de geração, principalmente com relação a Pedro da Maia, demonstra, portanto, a resistência de Alencar, e do romantismo que ele personifica, naquele meio social.

É também significativo que a passagem destacada ocorra, inclusive, momentos depois de Ega revelar a Carlos Eduardo e Afonso da Maia que Maria Eduarda é a irmã e neta que eles pensavam estar morta. Assim, quando o patriarca, ao reconhecer o nome de Tomás de Alencar na conversa que acima destacamos, murmura ter ouvido falar desse homem há alguns anos, isso remete à atuação do poeta na confusão que levava Afonso a concluir sobre a morte da neta, encaminhando aos conflitos trágicos que se abatem sobre a família Maia. Nesse sentido, tal atuação se dá por meio de duas cartas: uma escrita pelo próprio Alencar a pedido do administrador Vilaça, relatando os detalhes do encontro do poeta com Maria Monforte em Paris; e outra escrita por Vilaça, detalhando a conversa que havia tido com Alencar com o intuito de descobrir qual teria sido o destino da neta do patriarca. Tendo em conta essas considerações, tal compreensão acerca da influência das ações de Tomás de Alencar sobre os comportamentos das demais personagens é possível ser observada a partir do que destaca Maria Manuel Lisboa (2000) com relação à fulcral confusão gerada pelos relatos do poeta sobre o seu encontro com Maria Monforte em Paris:

A prosa exaltada de Alencar, menos preocupada com a documentação objectiva (naturalista) dos factos do que com “lirismos relambidos” românticos, involuntariamente confunde a “linda bebé, muito gorda, *loura* e cor-de-rosa, com os belos olhos negros dos Maias” que ele conhecia em Arroios (a Maria Eduarda

que sobrevive), com o “adorável retrato de criança, de olhos negros, *cabelo de azeviche* e palidez de nácar” da segunda filha que morreu em Londres. **Devido ao subjectivismo pouco documental e minimamente detalhado de Alencar, Maria Eduarda passa por morta perante o avô**, suposição tanto mais verosímil quanto Afonso e Vilaça, rejeitando qualquer possibilidade de nobre orgulho não mercenário por parte de Maria de [sic] Monforte, supõem que se a criança estivesse viva a mãe não teria deixado de reclamar aos Maias a legítima que de direito lhe caberia (pp. 174-175, grifo nosso).

A estudiosa identifica, nesse trecho, os efeitos que a priorização do olhar romântico por parte de Tomás de Alencar possuem no acontecimento trágico final da narrativa, pois a sua confusão na identificação das crianças viabiliza a tomada de posição de Afonso da Maia quanto à morte da neta. É perceptível que o patriarca já detinha uma inclinação para o apagamento tanto da figura de Maria Monforte quanto da da neta, pois estas representavam um passado do qual buscava se desvencilhar, assim como afastar do neto. Mas, para que pudesse assumir tal posição dentro dos seus princípios de retidão moral, Afonso precisava de evidências que comprovassem as suas convicções e atitudes. Mesmo que não tenham um tom documental, principalmente em decorrência da linguagem romântica subjetiva de Alencar, como destacado pela autora, os relatos do poeta acabam por funcionar como uma espécie de documento para Afonso, pois servem para ele como esses comprovativos para a sua suposição quanto aos destinos de Maria Monforte e Maria Eduarda. A esse respeito, Alan Freeland (1989), em *O leitor e a verdade oculta: ensaio sobre Os Maias*, sublinha que,

É claro que neste romance o texto crucial, pouco digno de confiança, é não uma certidão de nascimento ou de casamento, mas a carta de Alencar que narra a sua visita a Maria Monforte em Paris, que encoraja o pressuposto (fatal) de que Maria Monforte e sua filha haviam desaparecido para sempre das vidas dos Maias – a carta a que Vilaça, ironicamente, atribui o estatuto de “documento” [...] (p. 81).

É, portanto, por meio de Tomás de Alencar que a notícia sobre Maria Monforte chega a Afonso da Maia, e a conclusão do poeta de que a filha morta seria Maria Eduarda encaminha o patriarca ao engano que repassará ao neto e que possibilitará o incesto:

Vilaça teve outra risadinha silenciosa. Depois, como subitamente decidido, ergueu-se, fez estalar os dedos, disse estas palavras:

– V. Ex.^a sabe que apareceu a Monforte?

Afonso, sem mover a cabeça, reclinado para as costas da poltrona, perguntou tranquilamente, envolvido no fumo do cachimbo:

– Em Lisboa?

– Não senhor, em Paris. Viu-a lá o Alencar, esse rapaz que escreve, e que era muito de Arroios... Esteve até em casa dela.

[...].

E como Afonso se aproximava da mesa, sem uma palavra, Vilaça, dando-lhe um papel dobrado, acrescentou:

– Todas estas cousas são muito graves, sr. Afonso da Maia, e eu não quis fiar-me só na minha memória. Por isso pedi ao Alencar, que é um excelente rapaz, que me escrevesse numa carta tudo o que me contou. **Assim temos um documento.** Eu não sei mais do que aí está escrito. Pode V. Ex.^a ler...

Afonso desdobrou as duas folhas de papel. **Era uma história simples, que o Alencar, o poeta das Vozes de Aurora, o estilista de Elvira, ornara de flores e de galões dourados como uma capela em dia de festa** (Queirós, 2017, pp. 127-128, grifos nossos).

Assim, a notícia sobre a suposta morte de Maria Eduarda é dada pelo poeta, a partir dos seus relatos, a Afonso, em um dos momentos da narrativa em que se evidencia uma espécie de oposição entre o patriarca, defensor de uma visão racional de mundo, e Tomás de Alencar, personificação dos valores românticos. Desse modo, ao ler a primeira carta e se defrontar com essa linguagem que caracteriza Alencar, “Afonso da Maia deu um repelão à carta, menos enojado das torpezas da história, que daqueles lirismos relambidos” (Queirós, 2017, p. 129). Em tal viés, refletindo sobre a forma como essa linguagem romântica de Alencar está posta por Eça por meio de um olhar crítico, parodístico com relação à retórica dos poetas românticos, Freeland (1989) apresenta a seguinte análise:

A um último nível de encaixe, pois, a carta de Alencar e as reacções que provoca em Afonso e Vilaça (pai) são integradas no discurso narrativo mais longo do autor, no qual a carta adquire por fim significados que não são visíveis quando a lemos pela primeira vez. [...]. **Enquanto narrador do nível dominante do discurso no meio da passagem, Alencar dá uma forma significativa aos acontecimentos da vida de Maria, forma esta condicionada pela sua ideologia romântica** (p. 55, grifo nosso).

Nesse viés, a abordagem do estudioso dá destaque à forma como os relatos de Alencar funcionam como uma espécie de desvio do olhar tanto para Afonso da Maia quanto para o leitor do romance. E isso ocorre por meio dessa representação paródica relativamente à linguagem que o poeta utiliza para contar o seu encontro com Maria Monforte, no que se identifica a visão crítica de Eça com relação aos comportamentos pautados por essa ideologia romântica. Assim, como destaca Lima (1987), “[...] a paródia a este tipo de linguagem se faz genericamente através de muitas das falas desta personagem e não apenas por meio da reprodução dos seus textos poéticos” (p. 260).

A crítica apresentada pelo escritor português por meio da figuração de Alencar deriva daquela visão realista e naturalista que se contrapõe aos preceitos românticos. No entanto, é possível compreender que, diferentemente do que se vê naqueles romances de maior inspiração realista e naturalista de Eça – em que essa perspectiva crítica está posta como uma forma de combate, de busca por uma reforma do pensamento e das condutas que dominam aquela sociedade –, n’*Os Maias* ela reflete uma inevitabilidade, uma impossibilidade de que aqueles indivíduos e aquele meio social se desvencilhem desse romantismo. Assim, essa linguagem romântica desorienta, por um lado, o patriarca, que se

sente perturbado pelos “lirismos relambidos” do poeta, e, por outro lado, o leitor do romance, o qual é sugestionado pelas imagens criadas por Alencar.

Nesse sentido, é possível observar que o patriarca Maia é configurado por meio de determinadas características que o vinculam à imagem de um herói trágico, sendo que ele pressente os acontecimentos funestos que devem se abater sobre a sua família. Assim, ao tentar, a partir desses pressentimentos, se desvencilhar desse destino, ele é levado a um fim trágico de forma inevitável e surpreendente. E, nessa perspectiva, Tomás de Alencar, como representante maior do sentimentalismo romântico que Afonso percebe como o aspecto principal do processo de degradação que vê se instaurar naquela sociedade, influi nas decisões tomadas pelo patriarca, as quais se configurarão como cruciais para a conclusão trágica da narrativa, com a morte do próprio patriarca.

Como personificação do romantismo, é possível entender que o poeta se apresenta como uma espécie de instrumento do destino, pois sua influência nos espíritos das personagens é decisiva, não apenas em decorrência desse episódio da carta, mas inclusive no que diz respeito à própria intervenção que possui para o início do romance entre Pedro da Maia e Maria Monforte. Isso pode ser observado por, de início, a apresentação da figura de Maria a Pedro ser feita por Alencar, por meio da linguagem romântica que o caracteriza:

Não a conhecia. Mas um rapaz alto, macilento, de bigodes negros, vestido de negro, que fumava encostado à outra ombreira, numa *pose* de tédio – vendo o violento interesse de Pedro, o olhar aceso e perturbado com que seguia a caleche trotando Chiado acima, veio tomar-lhe o braço, murmurou-lhe junto à face na sua voz grossa e lenta:

– Queres que te diga o nome, meu Pedro? O nome, as origens, as datas e os feitos principais? E pagas ao teu amigo Alencar, ao teu sequioso Alencar, uma garrafa de Champagne?

Veio a Champagne. E o Alencar, depois de passar os dedos magros pelos anéis da cabeleira e pelas pontas do bigode, começou, todo recostado e dando um puxão aos punhos:

– Por uma dourada tarde de outono... (Queirós, 2017, p. 77).

E é nessa apresentação que o poeta estabelece, por meio desse seu estilo romântico, uma imagem misteriosa da Monforte, intrigando não só a curiosidade de Pedro, mas também a do leitor. Ao descrever tanto a imagem quanto alguns costumes de Maria a partir dessa sua visão fantasista, Alencar concorre para a idealização dessa figura feminina. Essa perspectiva romantizada se dá, portanto, de um modo semelhante ao que ocorre no episódio dos relatos sobre o seu encontro com Maria Monforte em Paris, com o poeta agindo como um narrador tanto para Pedro quanto para o leitor nessa introdução dela na narrativa.

Havia dois anos, justamente quando Pedro perdera a mamã, aquele velho, o papá Monforte, uma manhã rompera subitamente pelas ruas e pela sociedade de Lisboa naquela mesma caleche com essa bela filha ao seu lado. Ninguém os conhecia.

Tinham alugado a Arroios um primeiro andar no palacete dos Vargas; e a rapariga principiou a aparecer em S. Carlos, fazendo uma impressão – uma impressão de causar aneurismas, dizia o Alencar! (Queirós, 2017, p. 77).

Vê-se, então, que Pedro da Maia – figura que, como ressalta Reis (1999, p. 131), apresenta ainda um tratamento naturalista na sua caracterização –, na sua fragilidade, por ter tido uma criação voltada aos valores religiosos, e exaltando a mãe que havia morrido, é propenso à interferência do sentimentalismo com o qual Tomás de Alencar se caracteriza. Assim, a mediação que o poeta faz entre Pedro e essa figura misteriosa e sedutora na qual ele torna Maria Monforte é uma passagem significativa do texto, pois se configura como o momento de apresentação tanto de Maria quanto do próprio Alencar ao leitor.

Tendo em conta, portanto, essa caracterização de Tomás de Alencar, bem como o fato de o primeiro momento em que nos deparamos com a sua figura ser também quando temos a primeira visão de Maria, é relevante pensar no impacto que possui o movimento de apresentação das personagens na narrativa. Em tal contexto, no artigo “Character”, constante do *Handbook of narratology*, Fotis Jannidis (2009) acentua que

[...] the way the text presents a character is highly influential on the relation between character and reader. Three factors in particular are relevant in this regard: (a) the transfer of perspective; (b) the reader's affective predisposition toward the character – itself influenced by: (i) the character's emotions, whether explicitly described or implicitly conveyed; (ii) the reader's reaction to her mental simulation of the character's position; (iii) the expression of emotions in the presentation – and (c) evaluation of characters in the text (p. 15).

Essa consideração possui bastante relevância no que diz respeito à apresentação de Tomás de Alencar e de Maria Monforte, pois dá a ver ao leitor o caráter romântico que circunscreve essas duas personagens, assim como a importante ligação que possuem. Ao entrar em contato com a imagem de Maria por meio da voz de Alencar, o leitor, assim como Pedro, é apresentado a uma figura feminina definida em função dos valores românticos assumidos pelo poeta. Assim, vê-se já nessa introdução das duas personagens na narrativa a preponderância desses aspectos vinculados ao romantismo na constituição tanto de Alencar quanto da Monforte. Além disso, é possível já nessa passagem ter a percepção da influência que a voz do poeta possui com relação não só à imagem de Maria, como também aos acontecimentos da história dela e, em consequência, dos seus filhos e da família Maia.

A ligação que se estabelece entre o poeta e a Monforte é desenvolvida ao longo do romance, assumindo ele uma fundamental influência tanto na construção da imagem dela quanto nalgumas das ações da personagem, as quais se mostram decisivas para o desenrolar trágico da narrativa. A respeito dessa ligação, Alan Freeland (1989) salienta que

A história que aqui começa – do amor de Pedro e do posterior casamento com Maria Monforte – deriva, em parte, a sua coesão da função de Alencar, que desempenha um importante papel como testemunha, coadjuvante e “rival”. Com efeito, por vezes encontra-se numa posição quase autorial, conformando os acontecimentos das vidas de Pedro e Maria. De início ele sabe mais sobre cada personagem do que eles um do outro (p. 65).

Ao possuir essa influência significativa no comportamento de Maria Monforte e na relação desta com Pedro da Maia, é possível perceber que Alencar interfere de forma marcante na história do protagonista Carlos Eduardo da Maia, tendo participação inclusive na própria escolha do nome deste. Tal episódio é simbólico, tanto por causa da representação que possui a personagem na qual Maria Monforte se inspira para dar nome ao filho quanto por essa atitude de Maria ir contra o desejo de Pedro, que era o de dar ao filho o nome de Afonso. Com relação a esse episódio da escolha do nome de Carlos, Alberto Machado da Rosa (1979), em *Eça, discípulo de Machado? Um estudo sobre Eça de Queirós*, sublinha:

Quando este nasce, Pedro da Maia queria dar-lhe o nome do avô. “Mas nisso Maria não consentiu. Andava lendo uma novela de que era herói o último Stuart, o romanesco príncipe Carlos Eduardo (**que o Alencar lhe sugerira**); e, namorada dele, das suas aventuras e desgraças, queria dar esse nome a seu filho... **Um tal nome parecia-lhe conter todo um destino de amores e façanhas**”. **Além do simbolismo – Carlos irá também ser o último Maia – note-se a ironia trágica em forma de presságio** (p. 259, grifos nossos).

Essa escolha se mostra um acontecimento bastante importante para a figuração de Carlos e para o desenrolar da história. Dessa forma, há na escolha do nome de Carlos Eduardo uma espécie de predestinação, no que se percebe que, além de Maria Monforte, Tomás de Alencar possui uma significativa influência, pois é ele que não apenas empresta o romance a Maria, mas também apoia a escolha do nome Carlos Eduardo, como ele próprio conta ao rapaz quando o encontra em Lisboa já adulto.

No entanto Alencar (que à luz viva parecia mais gasto e mais velho) começara uma grande história, e como fora ele o primeiro que vira Carlos depois de nascer, e como fora ele que lhe dera o nome.

– Teu pai, dizia ele, o meu Pedro, queria-te pôr o nome de Afonso, desse santo, desse varão de outras idades, Afonso da Maia! Mas tua mãe que tinha lá as suas ideias teimou em que havias de ser Carlos. E justamente **por causa dum romance que eu lhe emprestara**; nesses tempos podia-se emprestar romances a senhoras, **ainda não havia a pústula e o pus...** [...]. **Tua mãe, devo dizê-lo, tinha literatura e da melhor.** Consultou-me, consultava-me sempre, nesse tempo eu era *alguém*, e lembro-me de lhe ter respondido... [...]. Enfim, voltei-me para tua mãe, e disse-lhe, palavras textuais: “Ponha-lhe o nome de Carlos Eduardo, minha rica senhora, Carlos Eduardo, que é o verdadeiro nome para o frontispício dum poema, para a fama dum heroísmo ou para o lábio duma mulher!” (Queirós, 2017, p. 203, grifos nossos).

É perceptível que essa atuação do poeta na história de Carlos também se dará na maturidade deste. Assim, temos a presença de Tomás de Alencar na passagem seguinte à de quando Carlos vê Maria Eduarda pela primeira vez, sendo que temos o encontro do rapaz

com o poeta na sequência à passagem em que vê aquela que virá a ser sua amante e que saberá, ao final do romance, ser sua irmã. Esse episódio ocorre no Hotel Central, no “Capítulo VI”, em um trecho de grande importância para a narrativa, não só em decorrência de ser a primeira visão que Carlos tem de Maria Eduarda, mas também por ser o momento em que Eça estabelece, de forma mais patente, a sua crítica em relação tanto às ideias românticas quanto às naturalistas, pois é quando ocorre o confronto entre Alencar e Eça. Ou seja, apresenta-se um embate entre as personagens que trazem de maneira mais simbólica em suas representações as ideias assumidas por romantismo e naturalismo, respectivamente.

Tal episódio traz uma representação do conflito ocorrido entre esses movimentos em Portugal, e além disso possibilita observar a perspectiva crítica que Eça passa a assumir com relação a algumas ideias difundidas pelo realismo e, em especial, pelo naturalismo. Sendo um poeta romântico, representante da velha geração, Alencar se posiciona de forma enfática contra aquilo que define como “literatura *latrinária*”, provocando a ira de um Eça que defende com convicção os preceitos naturalistas. No confronto, ambas as personagens, assim como a própria situação narrada, possuem uma forma caricaturesca que evidencia essa posição crítica do escritor português. E, como visto já anteriormente, essa oposição de Eça às ideias que Alencar defende acaba por ser desestruturada pelas próprias ações do rapaz ao longo da narrativa, além de a partir da conclusão a que ele e Carlos chegam ao final do romance. A influência que Tomás de Alencar possui – mesmo que seja apresentado de uma forma satírica – no espírito desses representantes da geração nova se mostra significativa, pois demonstra a sobrevivência dos valores românticos naquela sociedade.

Nesse viés, entendemos que, ao conhecer Alencar na mesma noite em que vê Maria Eduarda pela primeira vez, Carlos se mostra afetado pelo tom romântico do poeta, pelas histórias que este conta a respeito de Pedro e Maria Monforte, o que implica numa sobreposição dessas imagens no seu pensamento. A esse respeito, Lima (1987) destaca:

Por um ditame do inconsciente, obedecendo a uma lógica irracional mas instintiva, e não, certamente, apenas, porque os conhecem no mesmo dia, Carlos ainda acordado pensa em Alencar, nos seus pais, na sua tragédia passional e, logo a seguir, mas aí já liberto da censura consciente, em pleno ambiente onírico, é invadido pela imagem daquela mulher, aquela Juno loira, que virá a ser Maria Eduarda, objecto da sua paixão romântica, mas também sua irmã e cuja imagem corresponde rigorosamente à daquela Juno loira por quem seu pai igualmente se apaixonara romanticamente, sua mãe. E o sonho dilui-se com a erupção da imagem primeiramente responsável pelo seu desencadeamento, a imagem de Alencar [...]. **É um Alencar algo ameaçador, que ofusca o brilho das estrelas – o brilho daquelas duas Junos loiras – que invade todo o céu com uma fatídica sobrecasaca negra e que parece arvorar-se em símbolo da própria paixão romântica e confundir-se com a própria imagem do pai** (pp. 218-219, grifo nosso).

Assim, se mostra simbólico que Carlos associe essas imagens dos pais e daquela mulher misteriosa, que acabará por descobrir ser sua irmã, à de Tomás de Alencar, já que é exatamente pelo caráter romântico representado pelo poeta que a história trágica de Pedro da Maia e Maria Monforte havia ocorrido, assim como se dará a sua história trágica com Maria Eduarda. Percebe-se que essa espécie de espelhamento da história de Carlos e Maria Eduarda na dos pais demonstra a persistência e os efeitos que o romantismo, bem como os comportamentos e ideias que ele inspira, possui naquele meio social. E sendo Alencar uma personificação de tais valores românticos, a sua presença nesses episódios é não apenas simbólica, mas também determinante, pois a sua ação sobre o espírito daqueles indivíduos se mostra um fator bastante importante para o desenrolar dos acontecimentos. Desse modo, a figura do poeta se faz presente, como apontado anteriormente, ao longo de todo o romance e em momentos pontuais para a narrativa. Tendo isso em conta, Reis (1999) evidencia:

Curiosamente, esta não é a única vez que a insistente presença de Alencar se sobrepõe à de Maria Eduarda: mesmo sob o signo de uma deformação caricatural que o olhar selectivo de Carlos reiteradamente acentua, essa presença torna-se de novo efectiva e, mais do que isso, **substitutiva**, no episódio de Sintra (p. 25, grifo nosso).

Quando Carlos vai para Sintra à procura de Maria Eduarda, é o poeta Tomás de Alencar que o rapaz acaba por encontrar, como uma presença “substitutiva”, conforme aponta o estudioso. E a exacerbação romântica do poeta é, em tal episódio, agregada à simbologia do próprio espaço – Sintra –, que é o lugar representativo do romantismo em Portugal. Também há nessa passagem uma certa repetição da história de Pedro e Maria Monforte na dos filhos, tendo sido Sintra um espaço marcante da tragédia daqueles, pois é onde Afonso vê a Monforte pela primeira vez e pressente, a partir da visão que tem da sombrinha escarlate dela, a desgraça do filho.

No que diz respeito à passagem da busca de Carlos por Maria Eduarda em tal local, a presença de Alencar nos possibilita remeter às imagens de Pedro e Maria Monforte, pela ligação que aquele possuía com estes – o que ele próprio enfatizara para Carlos no episódio do Hotel Central –, assim como estabelece uma orientação romântica que domina as ações do protagonista. Até mesmo a maneira como o poeta tem o seu aparecimento se dá por meio de uma caricaturização desse caráter romântico que impregna aquela sociedade e atinge de um modo crucial não apenas Carlos, mas toda a família Maia:

Um som de rodas interrompeu-os, uma caleche descoberta desembocou a trote do lado de Seteais. Carlos ergueu-se logo, certo de que era *ela*, e que ele ia ver os seus belos olhos brilhar e fulgir como duas estrelas. A caleche passou, levando um ancião de barbas de patriarca, e uma velha inglesa com o regaço cheio de flores e o véu azul flutuando ao ar. E logo atrás, quasi no pó que as rodas tinham erguido,

apareceu, caminhando pensativamente, de mãos atrás das costas, um homem alto, todo de preto, com um grande chapéu panamá sobre os olhos. Foi Cruges que reconheceu os longos bigodes românticos, que gritou:

– Olha o Alencar! Oh! Grande Alencar!... (Queirós, 2017, p. 267).

Como pudemos ver principalmente no tópico “1.5 A personagem ficcional” do primeiro capítulo desta tese, a caracterização da personagem a partir de determinados aspectos físicos e comportamentos possui grande importância para a sua figuração. No caso de Alencar, especificidades como, por exemplo, os “longos bigodes românticos” contribuem para a composição caricatural que Eça realiza com relação à personagem e àquilo que ela representa. Há um aspecto dessa caracterização do poeta que compreendemos conter uma simbologia interessante para suas figuração romântica e atuação no desenrolar dos fatos trágicos da narrativa: a vestimenta preta. É possível observar que esse elemento que o constitui faz das suas aparições verdadeiros sinais de mau agouro, de um destino que paira sobre os indivíduos daquela família e sobre a própria sociedade em que estão inseridos.

Tendo em conta tal ideia, vê-se que também no velório de Afonso da Maia a chegada do poeta como “uma figura esguia e negra” aponta para o destino terrível ao qual o romantismo havia enredado Carlos, levando a família Maia ao desmantelamento simbolizado na morte do patriarca. Assim, é possível observar um progressivo aumento da constituição dessa cor preta na caracterização do poeta no decorrer do romance, sendo exemplos marcantes disso: a vestimenta negra que o caracteriza já na sua introdução na narrativa, quando apresenta a figura de Maria a Pedro; a sobrecasaca negra e malfeita com a qual aparece na visão de Carlos Eduardo; o destaque dado ao fato de ele estar todo de preto quando encontra o rapaz em Sintra; e o seu surgimento como uma figura esguia e negra que enlaça Carlos após a morte do avô deste.

Conforme apontamos anteriormente, é possível observar Afonso como uma espécie de herói trágico que age de forma a se desvencilhar de um destino que pressente, mas que é levado a esse fado de forma inevitável. A presença do poeta – personificação de um romantismo contra o qual Afonso lutara, acabando por ser, no entanto, derrotado – no velório do patriarca traz à vista a suplantação da razão, representada pelo velho Maia, por parte daquele sentimentalismo romântico que Alencar traz em sua constituição. Tendo sido o próprio poeta, a partir dos seus relatos sobre o seu encontro com Maria Monforte em Paris, um dos meios de desorientação do olhar de Afonso e, conseqüentemente, de instauração desse destino trágico, são simbólicos o seu aparecimento nesse momento da narrativa e o discurso que faz com relação à morte do patriarca:

Uma figura esguia e negra surgiu na escada. Dois braços enlaçaram-no [Carlos]. Era o Alencar.

– **Nunca vim cá nos dias felizes, aqui estou na hora triste!**

E o poeta seguiu pelo corredor, em pontas de pés, como pela nave dum templo.

[...]. Alencar, diante do caixão, com a mão pousada no ombro do Ega, murmurava: “Foi-se uma alma de herói!”

[...] Alencar, cercado do Cruges, do Taveira, do Vilaça, rompeu a falar também do passado, dos tempos brilhantes de Arroios, dos rapazes ardentes de então:

– Vejam vocês, filhos, se se encontra ainda uma gente como estes Maias, almas de leões, generosos, valentes!... **Tudo parece ir morrendo neste desgraçado país!**... Foi-se a faísca, foi-se a paixão... Afonso da Maia! Parece que o estou a ver, à janela do palácio em Benfica, com a sua grande gravata de cetim, aquela cara nobre de português de outrora... E lá vai! E o meu pobre Pedro também... **Caramba, até se me faz a alma negra!** (Queirós, 2017, pp. 658-659, grifos nossos).

As considerações aí feitas por Tomás de Alencar evidenciam o fim simbólico não apenas da família Maia, mas também do próprio Portugal, a partir da morte daquela figura representativa de uma grandiosidade do país. A influência que o poeta possui, pelos próprios valores que ele personifica, nesse fim que lastima, evidencia aquela ironia tão particular à escrita eciana. Levando em consideração esses aspectos abordados, vê-se a influência de Alencar para o desenlace trágico da obra, pois ele aparece como uma espécie de condutor das personagens ao fim trágico, intervindo nos acontecimentos por meio da sua caracterização romântica e de algumas das suas ações.

Mas é a sua inconsciência, sobre essa interferência decisiva que as suas atitudes e ideias possuem na deterioração daquela sociedade, que nos possibilita compreender o seu próprio enredamento em tal ruína. Assim, a sua sobrevivência a todos aqueles indivíduos impinge uma solidão e um sofrimento que caracterizam essa figura, o que se percebe de forma simbólica nesse seu discurso no velório de Afonso, principalmente na sua frase final: “Caramba, até se me faz a alma negra!” (Queirós, 2017, p. 659). Aquela cor negra que o poeta carrega na sua vestimenta como um sinal funesto se “alastra” para a sua alma, assim como para os espíritos daqueles que o cercam, e os fatos trágicos que atingem a família Maia afetam também Alencar, que vemos como um perpetrador involuntário desses fatos.

Nesse sentido, é significativo também que seja Alencar o último a sair do velório, no que se percebe mais uma vez a sua sobrevivência a tudo e a todos naquela sociedade, e com ele as ideias que representa. Em tal passagem, vê-se, inclusive, a permanência do poeta e, como consequência, do romantismo sobre aquela nova geração representada por Ega e Carlos, assim como aquela solidão sentida por Alencar ao ver o fim de tudo e de todos:

O último a sair foi Alencar, que, no pátio, beijou o Ega, num impulso de emoção, lamentando ainda o passado, os companheiros desaparecidos:

– O que me vale agora são vocês, rapazes, a gente nova. Não me deem à margem! Senão, caramba, quando quiser fazer uma visita tenho de ir ao cemitério. Adeus, não apanhes frio! (Queirós, 2017, p. 659).

Em tal perspectiva, o final do romance traz Ega, figura que apresenta um discurso de contraposição relativamente ao romantismo da segunda geração romântica portuguesa ao longo de toda a narrativa, reconhecendo o valor que Tomás de Alencar e a literatura deste possuem naquela sociedade corrompida. E isso nos possibilita o entendimento de uma reconsideração de Eça quanto à forma como esses valores românticos se configuram como um meio de identificação dessa sociedade portuguesa:

Ega confessou que realmente agora apreciava imensamente o Alencar. Em primeiro lugar no meio desta Lisboa toda postiça, Alencar permanecia o único português genuíno. Depois, através da contagiosa intrujice, conservava uma honestidade resistente. Além disso havia nele lealdade, bondade, generosidade. O seu comportamento com a sobrinhita era tocante. Tinha mais cortesia, melhores maneiras que os novos. Um bocado de piteirice não lhe ia mal ao seu feitio lírico. E por fim, no estado a que descambara a literatura, a versalhada do Alencar tomava relevo pela correção, pela simplicidade, por um resto de sincera emoção. Em resumo, um bardo infinitamente estimável (Queirós, 2017, p. 687).

Nesse mesmo sentido, a sequência dessa passagem traz, ainda, Ega a reconhecer-se como um romântico, de acordo com o que já foi observado anteriormente. E isso também pode ser apontado como um aspecto daquele processo de revisão por que Eça passa, no que assume uma nova posição relativamente ao romantismo a que se opusera de forma ácida, principalmente nos textos da década de 1870. Portanto, como uma das figuras mais emblemáticas do romance *Os Maias*, Tomás de Alencar é a personagem que, assim como Afonso da Maia, está presente ao longo de toda a narrativa, detendo uma grande importância no desenvolvimento da história. E seu caráter romântico está evidenciado por todo o texto, quando declama seus poemas e exalta essa literatura de sentimentos em contraposição àquilo que denomina como “excremento”, isto é, as literaturas realista e naturalista.

Assim, é possível considerar que o romantismo, do qual Tomás de Alencar se apresenta como o representante primordial, sobrevivendo a tudo e a todos, funciona, n’*Os Maias*, como o destino implacável e incontornável, sendo por meio do poeta, o qual também podemos observar como uma vítima desses valores românticos, que as demais personagens têm contato com tal destino. O olhar empático que percebemos de Eça com relação a tal personagem nos possibilita uma compreensão acerca da conclusão a que o escritor chega nesse período em que escreve tal romance: a de que a presença que entende como nociva do romantismo naquele meio social português de sua época é algo inevitável, constituindo-se, inclusive, como um aspecto representativo daquela sociedade e dos seus indivíduos.

3.3 Maria Monforte: o romantismo e a figuração feminina na escrita eciana⁵

Tendo em conta as questões relacionadas ao processo de figuração da personagem Tomás de Alencar apresentadas no tópico anterior, a percepção da importância que o poeta possui na narrativa, em função daquilo que ele representa e, como consequência, da sua influência na constituição das personagens principais do romance e no desenrolar da história, nos remete ao já mencionado vínculo que se estabelece entre ele e a personagem Maria Monforte. A ligação que pode ser observada entre essas duas personagens se desenvolve, como observado já no tópico anterior, no decorrer de toda a narrativa. Isso porque, mesmo que a Monforte esteja presente apenas nos dois primeiros capítulos do romance, a sua imagem é constantemente trazida à lembrança por parte de Alencar. Essa recorrência com que o poeta faz surgir na narrativa as reminiscências de Maria Monforte contribui para que o impacto dos comportamentos e das ações dela na desestruturação da família Maia seja sentido tanto pelas próprias personagens atingidas por esse fado quanto pelo leitor.

É interessante fazer referência novamente à passagem da narrativa em que Carlos Eduardo conhece Tomás de Alencar no jantar do Hotel Central. Em tal contexto, ao deixarem o Hotel, Alencar e Carlos caminham juntos até o Ramalhete e, nesse caminho, o poeta fala ao jovem Maia sobre o passado trágico dos pais deste, por meio de uma visão melancólica e dos seus devaneios românticos. E isso faz Carlos pensar nesse passado obscuro, passado que em breve voltará à tona de forma fatal para a sua família. Como ressaltado no tópico anterior, é simbólico que Carlos Eduardo conheça Alencar nesse episódio, momentos após ver Maria Eduarda pela primeira vez. Quando o poeta traz a recordação da história trágica dos pais do rapaz, temos esse emaranhamento das imagens de Maria Monforte e de Pedro da Maia com a de Alencar, e ainda com a daquela mulher que Carlos vira no Hotel Central e que ao final descobrirá ser a sua irmã Maria Eduarda:

Carlos no seu quarto, antes de se deitar, acabando o péssimo charuto do Alencar estirado numa chaise longue, enquanto Baptista lhe fazia uma chávena de chá, ficou pensando nesse estranho passado que lhe evocara o velho lírico...
E era simpático o pobre Alencar! Com que cuidado exagerado, ao falar de Pedro, de Arroios, dos amigos e dos amores de então, ele evitara pronunciar sequer o nome de Maria Monforte! Mais de uma vez, pelo Aterro fora, estivera para lhe dizer: – Podes falar da mamã, amigo Alencar, que eu sei perfeitamente que ela fugiu com um italiano! (Queirós, 2017, p. 221).

⁵ Algumas das questões abordadas neste tópico tiveram um desenvolvimento no artigo “Maria Monforte: a mulher, o adultério e a crítica ao romantismo na obra de Eça de Queirós”, publicado nos *Anais do II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem*. Cf. Vogler (2017a).

Dessa forma, mesmo que não pronuncie o nome de Maria Monforte, Tomás de Alencar acaba por trazer de volta a imagem dela ao filho, em função justamente da associação da imagem do poeta com aquele passado que ele rememora constantemente. E é a partir dessa lembrança, que Alencar faz surgir ao jovem Maia, que ficamos sabendo como Carlos havia descoberto sobre os detalhes que envolviam aquela história trágica dos pais:

Apenas em Santa Olávia, Carlos contou ao avô a bebedeira do Ega, os seus discursos doidos, aquela revelação vinda entre arrotos. Pobre avô! Um momento nem pôde falar – e a voz por fim veio-lhe tão débil e dolente como se dentro do peito lhe estivesse morrendo o coração. Mas narrou-lhe, detalhe a detalhe, o feio romance todo até àquela tarde em que Pedro lhe aparecera, lívido, coberto de lama, a cair-lhe nos braços, chorando a sua dor com a fraqueza duma criança. – **E o desfecho desse amor culpado, acrescentara o avô, fora a morte da mãe em Viena de Áustria, e a morte da pequenita, da neta que ele nunca vira, e que a Monforte levava...** (Queirós, 2017, pp. 222-223, grifo nosso).

Carlos Eduardo só chega ao conhecimento da história dos pais em função, portanto, de uma certa imprudência do amigo João da Ega, pois o avô Afonso da Maia havia lhe ocultado tais fatos com o propósito de proteger o neto não só do fim terrível que havia levado o seu pai, mas também como uma forma de distanciar Carlos da visão desses comportamentos pautados por valores românticos que considera nocivos à formação do caráter. Ao contar ao neto os detalhes da história dos pais deste, o patriarca transmite a Carlos a informação errônea, que a ele havia chegado através de Alencar, sobre a morte daquela neta que a Monforte havia levado em sua fuga com o príncipe italiano. Essa informação se configura, de acordo com o exposto já no tópico anterior, como um desvio do olhar dessas personagens e do leitor com relação aos acontecimentos fatídicos estabelecidos na narrativa.

Nessa passagem, é possível observar ainda a visão que João da Ega apresenta a respeito de Maria Monforte e da sua história, uma visão que se mostra bastante romântica, pautada por um idealismo acerca da mulher, como aquele que caracteriza Alencar. Tal constatação nos remete à influência que o romantismo representado pelo poeta possui até mesmo naqueles indivíduos que como Ega – e o próprio Eça – se posicionam de forma crítica em relação a tais valores estético-ideológicos. Ao ser trazida à tona a Carlos por meio da voz de Ega, a história dos pais, e em especial a figura daquela mãe que não conhecia, ganha uma certa dimensão pitoresca para o jovem Maia. A reflexão que o jovem Maia faz acerca daquela imagem da mãe, revelada a ele por Ega e depois pelo avô, parece-lhe não ter uma forma decisiva para a sua própria constituição:

Aquilo não lhe dera uma lágrima, não lhe pusera um rubor na face. Decerto, preferiria poder orgulhar-se de sua mãe, como duma rara e nobre flor de honra: mas não podia ficar toda a vida a amargurar-se com os seus erros. E porquê? **A sua honra dele não dependia dos impulsos falsos ou torpes que tivera o**

coração dela. Pecara, morrera, acabou-se. [...]. O papá, a mamã, os seres amados, estavam ali todos – no avô (Queirós, 2017, pp. 223-224, grifo nosso).

Mas essa conclusão de Carlos no que diz respeito à não influência das atitudes da mãe na sua vida se mostrará equivocada, sendo simbólico que essas recordações se deem naquela mesma noite em que o jovem Maia vê Maria Eduarda pela primeira vez e conhece Tomás de Alencar. Isso porque essas duas personagens trazem de volta à narrativa a figura de Maria Monforte de forma categórica para o desenrolar dos fatos, ou seja, para o destino trágico daquela família que Carlos vê contida na imagem do avô.

Há nesse “Capítulo VI”, em que ocorrem todas essas passagens, um importante movimento de associação dessas figuras implicadas na tragédia da família Maia e daquele meio social em que se inserem: primeiro em relação a Alencar como uma representação das ideias românticas que haviam atingido Pedro e Maria Monforte e atingirão também os filhos destes; segundo no que diz respeito às imagens femininas da Monforte e da filha Maria Eduarda, que se apresentam como uma espécie de meios de destruição do nome Maia, por serem configuradas a partir de uma representação idealizada da mulher pelo romantismo, representação esta a que são propensos Pedro e Carlos, pela própria constituição romântica que os enforma; e terceiro no que tange a esse vínculo que se constitui entre as concepções românticas personificadas pelo poeta e os comportamentos desses indivíduos, o que tem como consequência a decadência daquela sociedade.

A compreensão que já expressamos anteriormente, acerca da influência que Eça demonstra em seus textos por parte dos preceitos românticos nos comportamentos das mulheres daquele meio social, se configura n’*Os Maias* por meio dessa ligação entre as personagens Tomás de Alencar e Maria Monforte. Ao trazer essa espécie de personificações do romantismo, vemos que o poeta acaba por interferir, através das suas ideias, da sua linguagem e de algumas de suas ações, no modo como a Monforte tem a sua figuração no romance. Isso porque as atitudes desta, as quais concorrem para o final trágico da narrativa, são instigadas por esse idealismo romântico que afeta aquele meio social burguês. Assim, ainda no “Capítulo VI” do romance, em uma passagem anterior a essa em que Alencar e Carlos caminham até o Ramalhete, quando os dois estão ainda no jantar do Hotel Central, o poeta já contara ao rapaz sobre a forma como havia se dado a escolha do nome Carlos Eduardo por parte da mãe Maria Monforte. E isso remete a tal influência dos valores românticos representados por Alencar sobre o comportamento de Maria.

Tendo em conta o que já apontamos no tópico anterior acerca dessa passagem da narrativa, observa-se que a intervenção de Alencar nessa escolha do nome daquele que é o protagonista da narrativa e virá a ser o último Maia, traz à luz a preponderância do poeta – e dos valores românticos que ele representa – nas ações da Monforte. Seja pela escolha do nome, que traz em si significados bastante relevantes, seja pelo fato de Alencar recomendar leituras de cunho romântico para Maria Monforte, vê-se a constituição de um domínio que o romantismo detém naquele meio social e nas mentalidades dos seus indivíduos, em especial no que toca aos comportamentos das mulheres daquela sociedade pautada por valores burgueses. É a partir desse domínio que se dão as fatalidades que contribuem para a derrocada daquela família, representativa da decadência do próprio Portugal. A esse respeito, Maria do Rosário Cunha (2004), em *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*, destaca essa relação, tão marcante na escrita eciana, entre a leitura de romances por parte das personagens femininas e o adultério, que exemplifica ao citar um fator que caracteriza a apresentação da Monforte na narrativa:

[...] esta associação entre mulheres e romances se desenvolve inevitavelmente numa figura triangular em que o terceiro termo é um composto de frivolidade, imaginação doentia, fragilidade anímica e, na maioria dos casos, adultério. Se não, vejamos: a primeira informação que Lisboa recolhe acerca da recém-chegada Maria Monforte é que ela “vivía num ninho de sedas todo azul-ferrete, e passava o seu dia a ler novelas” (p. 248).

A autora identifica essa associação que Eça estabelece ao longo de toda a sua produção literária – e que tem lugar significativo também nas suas crônicas mensais d’*As Farpas*. E é interessante observar que o exemplo exposto, do caso da introdução de Maria Monforte na narrativa d’*Os Maias*, está relacionado mesmo à visão que Tomás de Alencar pinta de Maria ao amigo Pedro da Maia, como já ressaltado anteriormente. O fato de ser Alencar a apresentar a Pedro a figura de Maria Monforte evidencia essa relação que o poeta possui com essa figura feminina e com o romance desta com o filho de Afonso da Maia. Essa relação toma contornos mais expressivos, pois os próprios comportamentos e atitudes de Maria acabam por ser influenciados a partir da sua ligação com o poeta e com as ideias românticas que ele defende e representa.

É possível compreender que, ao aconselhar a Maria Monforte dadas leituras de viés romântico, Tomás de Alencar se faz presente também na passagem em que ela se envolve com outro homem e abandona o marido Pedro e o filho Carlos. Isso porque, logo em seguida à leitura desse texto romântico feita por Maria a partir da indicação de Alencar, vemos entrar em cena Tancredo, o príncipe italiano com o qual ela foge levando a filha Maria Eduarda.

Nessa passagem da narrativa, temos Maria Monforte a ser afetada pela simples presença do príncipe em sua casa, no que temos o entendimento de que tal personagem feminina acaba por estabelecer uma relação da imagem daquele príncipe heroico denominado Carlos Eduardo, herói do livro que havia lido por recomendação de Alencar – e que lhe inspirara a escolha do nome do filho –, à de Tancredo: “Toda essa noite Maria dormiu mal, na excitação vaga que lhe dava aquela ideia dum príncipe entusiasta, conspirador, condenado à morte, ferido agora por cima do seu quarto” (Queirós, 2017, p. 92).

Observa-se que o comportamento da Monforte, bem como as atitudes que toma e terão como consequências o suicídio de Pedro e o incesto dos filhos, são implicadas por essa influência do romantismo do qual Tomás de Alencar se apresenta como o representante primordial em tal narrativa. Como afirma Lisboa (2000), “[...] o romantismo encapsulado na literatura piegas do ridículo Alencar e seus correligionários é responsabilizado pela queda moral das mulheres que os lêem, nomeadamente Luísa e Maria de [sic] Monforte” (p. 342). Tal consideração da estudiosa leva em conta a forma como a crítica de Eça ao romantismo é refletida na figuração das suas personagens femininas, as quais, submetidas ao olhar masculino, são afetadas pela idealização romântica que os poetas conservam.

Essa abordagem nos remete às perspectivas críticas que o escritor português apresenta naqueles seus textos de maior vínculo com as estéticas e os pensamentos realista e naturalista. Como observamos principalmente no tópico “2.2 O realismo e o naturalismo na escrita de Eça e a sua crítica ao romantismo”, a crítica ferrenha que Eça faz aos preceitos românticos, principalmente naquelas obras escritas ao longo da década de 1870, se dá de forma bastante característica, tendo a sua gênese maior nas crônicas mensais do periódico *As Farpas*, que o escritor publicara ao lado do amigo Ramalho Ortigão, em 1871 e 1872. Partindo desses textos em que apresenta comentários ácidos sobre a sociedade portuguesa de sua época, Eça de Queirós desenvolve não apenas temas, mas também tipos que mais tarde transformará em personagens de grande importância em seus romances, como é o caso da Luísa d’*O primo Basílio*. Como destacado naquele tópico, essas figuras femininas estão conformadas pelas concepções deterministas preponderantes na construção de personagens do escritor português em tais textos, sendo a sua crítica àquele meio social dominado por valores românticos um dos principais aspectos nesse processo. A esse respeito, João Medina (2000) observa, em *Reler Eça de Queiroz: das Farpas aos Maias*, que

Desde as suas prosas cáusticas nas *Farpas* aos seus primeiros romances “zolaicos”, Eça ocupa-se deveras, com lucidez crítica de anatomista e patologista social, da mulher autêntica da sua geração, a do setentismo, a mulher tal como

existia na sua sociedade, na família portuguesa, no seu *habitat* natural, na sua casa, com a sua cuia e os seus vestidos, movendo-se no interior da rede de relações sociais, económicas, mentais e práticas, a mulher evidentemente mutilada, censurada, tolhida, vítima constante e fatal da educação, da dependência social do marido, dos preconceitos que lhe incutiram desde menina, no colégio e no meio familiar, bem como nas leituras e no teatro, na ópera ou no Passeio Público, entre as vizinhas ou as colegas de colégio (p. 77).

Para pensar a forma como Eça realiza a figuração das suas personagens femininas, é preciso ter em conta o momento e o lugar que o escritor narra. Isso porque, inserido no Portugal de fins do século XIX, ele opera uma representação ficcional da sociedade portuguesa da época e das formas como se inscrevem os indivíduos nessa sociedade decadente e regida por um patriarcalismo que relega a mulher a uma condição de subjugo.

Vê-se que a crítica constante de Eça ao romantismo é refletida na figuração das suas personagens femininas, as quais, submetidas a esse olhar masculino, são afetadas por uma idealização romântica, tornando-se figuras decisivas no processo de degeneração daquela sociedade. É a partir dessa submissão aos valores românticos que se configura um dos principais temas de caracterização da mulher na obra eciana: o adultério – abordado por Cunha (2004) em citação anterior. Há a compreensão da mulher como meio que compete para a degradação daqueles indivíduos, pois, pela própria educação que recebe, acaba por estar à mercê desses valores nocivos estabelecidos pelo romantismo, o que, de acordo com a visão expressa por Eça nesses textos, colaboraria para a deterioração daquela sociedade.

Tal temática do adultério tão constante na escrita eciana, como já destacado no segundo capítulo desta tese, acaba por estabelecer uma compreensão da mulher como um lugar de desestabilização daquele meio social. Isso porque seriam os comportamentos inspirados nessas figuras femininas a partir dos valores românticos que concorreriam para o processo de degradação de tal sociedade, em função do entendimento de uma preponderância representada pela mulher na constituição da família. Sobre isso, Evelyn Blaut Fernandes (2013) afirma, no artigo “A Santa tornava-se Vénus”, que “[...] as personagens femininas de Eça aparecem geralmente como protagonistas da literatura realista e são elas que propiciam a dissolução (ou deformação) do núcleo familiar” (p. 468). Dessa forma, o escritor português

[...] construiu uma extensa galeria de figuras femininas, da empregada invejosa à dona de casa entediada, mas, em todas elas, parece-me, o escritor revelava a existência de mulheres ainda longe de pertencer a si mesmas. Ou, diferente disto, de mulheres já ansiosas por alterar um rumo para elas previsto, ainda que isto custasse – e para os excluídos da história é quase certo que custe – alguma espécie de ilicitude, o que amplia de alguma forma a imobilidade para quem quer e, no fundo, precisa de ganhar espaço. [...]. É num cenário como esse, de decadência e provincianismo, que Eça problematiza ironicamente o triângulo amoroso (p. 467).

É nesse sentido que se pode compreender a atitude que leva Maria Monforte ao adultério como uma forma de afirmação contra a opressão que sente com relação às figuras masculinas que a rodeiam. E tal atitude se torna fundamental no desenrolar dos eventos principais da narrativa, os quais levam à morte de Afonso da Maia e a uma derrocada final dos Maias e do nome patriarcal por excelência. Nesse movimento de crítica ao romantismo e à sociedade portuguesa regida por esses valores românticos, Eça de Queirós empreende a figuração do feminino em um formato determinista pautado pelo pensamento patriarcal que configura o século XIX. Assim, Monica Figueiredo (2014), no texto “Por entre desencontros, enganos e ruínas: a vitória da ficção”, afirma que,

Numa sociedade marcadamente “falocêntrica”, são as personagens femininas aquelas que mais têm de lutar por seus desejos: solteironas, beatas, viúvas, criadas desprezadas, adúlteras endinheiradas, prostitutas espanholas, mulheres *avant la lettre* ou humanas heroínas são peças fundamentais desta “vasta *machine*” que denuncia o difícil lugar ocupado pelo feminino num século destinado aos homens (p. 563).

É importante compreender que a construção das personagens femininas na obra de Eça está submetida ao momento histórico em que o escritor se insere, assim como a alguns pressupostos estético-ideológicos que influenciam a sua escrita, principalmente no que diz respeito aos princípios realistas e naturalistas. Portanto, a partir desse predomínio de um olhar realista e naturalista, a condição feminina será narrada pelo escritor português como uma representação daquilo que o pensamento masculino acaba por estabelecer. Estando submetidas à hegemonia do poder patriarcal daquela sociedade, as personagens femininas de Eça estão enredadas por esse processo de degradação que os valores românticos impõem a tal sociedade, sendo o adultério o meio primordial de materialização do sentimentalismo a que são votadas. A esse respeito, Peixinho (2002) sublinha:

O adultério funciona para as futuras protagonistas queirosianas ou como uma espécie de evasão de uma vida monótona e de um adormecimento sentimental provocado por um casamento em falência, ou como a compensação de espíritos românticos, deformados por uma literatura de teor ultra-romântico, e sedentos de aventura (p. 153).

Considerando que *Os Maias* possuem ainda uma influência significativa desses preceitos advindos de realismo e naturalismo, vê-se que há no processo de composição das suas personagens uma certa influência desse determinismo. Assim, é possível compreender que a figuração de Maria Monforte está submetida à ingerência daquele romantismo de que Tomás de Alencar é o principal representante. Ou seja, está submetida a esse olhar masculino acerca do feminino e às implicações que tal olhar traz, o que a leva ao adultério e à fuga que acarretam os acontecimentos trágicos da narrativa.

Portanto, nesse romance a configuração do feminino submetido às convenções de uma sociedade burguesa se apresenta com grande particularidade, principalmente, em nossa opinião, no que diz respeito à personagem Maria Monforte, sendo ela que entendemos ser afetada de forma mais profunda por esse domínio de um olhar masculino. Assim, a impossibilidade de desassociar a figura de Maria da do pai, Manuel Monforte, e do passado de negreiro deste, é o ponto fundamental para a objeção de Afonso da Maia com relação ao envolvimento dela com Pedro. Tal objeção do patriarca acaba por estabelecer um contraponto importante entre o racional associado ao masculino e a emoção vinculada ao feminino. Dessa forma, Maria Monforte se instaura como uma figura de oposição à de Afonso da Maia, apresentando-se como uma representação daquele sentimentalismo a que o patriarca se opõe. Nesse viés, Lisboa (2000) explica que

A mãe, cuja presença enfraquece o poderio masculino paterno, é excluída, deposta, ou, quando tudo o mais fracassa, morta. É esta a tática adoptada em relação à Monforte por Afonso, que primeiro a recusa enquanto nora, depois a rejeita como adúltera, e por fim a declara morta ao neto que ela lhe abandonou. A estratégia, no entanto, fracassa. O regresso incestuoso da mãe por intermédio da filha viola com sucesso um tabu, o incesto, cuja força é tal que até consegue reconciliar as posições habitualmente opostas da teologia e da ciência [...] (p. 153).

É possível observar, no entanto, que nesse confronto Maria tem a sua voz subtraída, pois as suas ações, a partir das quais resulta o final trágico do nome Maia, estão implicadas, como visto anteriormente, na atuação de determinadas personagens masculinas sobre o espírito dela. Segundo o que já apontado no tópico anterior deste capítulo, o próprio fato de a apresentação da Monforte a Pedro ser feita por Alencar, por meio da sua linguagem romântica, se revela um dado significativo para a figuração dessa personagem. A romantização que o poeta faz da imagem de Maria Monforte implica a instauração da figura dela como um mistério que instiga a curiosidade não apenas de Pedro, mas também do leitor:

– E a filha? perguntou Pedro, que o escutara, sério e pálido.
Mas isso não o sabia o amigo Alencar. Onde a arranjava assim tão loira e bela? Quem fora a mamã? Onde estava? Quem a ensinara a embrulhar-se com aquele gesto real no seu xale de Cashmira?...
– Isso, meu Pedro, são
mistérios que jamais pôde Lisboa
astuta devassar e só Deus sabe! (Queirós, 2017, pp. 78-79).

Essa curiosidade acaba por não cessar, pois a aparição da personagem no romance está restrita apenas aos dois primeiros capítulos, sendo, no entanto, a sua presença marcada por aquilo que as outras personagens pensam dela: seja num sentido de repúdio em que Afonso da Maia e a sociedade lisboeta se colocam, em decorrência da história pregressa do seu pai, Manuel Monforte; seja na forma idealizada com que Alencar a pinta e, como consequência, com que Pedro a vê. Além disso, o seu “retorno” à narrativa ocorre por meio

das vozes de outras personagens – entre as quais a principal é Tomás de Alencar –, assim como por meio de uma espécie de espelhamento da sua figura na da filha Maria Eduarda. A esse respeito, Maria do Rosário Cunha (2014), no artigo “Perfume de mulher: a figuração do feminino em Eça de Queirós”, sublinha o fato de que

[...] com exceção dos anos de casamento com Pedro da Maia, anos durante os quais a narrativa nos permite o contacto direto com a personagem, ainda que breve, Maria Monforte chega até nós, leitores, de um modo que me ocorre designar por *diferido*. Isto é: saída de cena, depois de abandonar o marido e de partir para sempre de Lisboa, a personagem voltará à nossa presença, mas apenas através da imagem que terceiros dela constroem: Alencar e André de Noronha, no passado, quando Afonso da Maia procura ainda informar-se sobre a existência da neta; Guimarães e a própria filha, Maria Eduarda, no presente da ação, quando a morte da mãe já cancelou qualquer possível alteração de uma imagem definitivamente fixada (p. 194).

Tendo em vista tal questão, numa das passagens fundamentais para o desenvolvimento da história, é o poeta Tomás de Alencar que narra a Afonso da Maia, por meio dos seus relatos, o encontro que havia tido com Maria Monforte em Paris. Tais relatos se configuram, de acordo com o que já destacamos anteriormente, como um meio de desorientação do próprio patriarca e do leitor do romance, em função mesmo dessa linguagem romântica com que Alencar fantasia a situação do encontro e a figura de Maria. A partir da carta escrita por Tomás de Alencar, o patriarca, por intervenção também do administrador Vilaça, supõe a morte da neta, por considerar que se esta ainda estivesse viva a mãe teria reivindicado a legítima a que a menina tinha direito. Essa carta se apresenta para Afonso como uma espécie de documento – a despeito da sua repugnância pelos “lirismos relambidos” do poeta. Essa suposição é “comprovada” também por meio de Alencar, pois,

Passadas duas semanas, Afonso recebia uma carta do administrador, trazendo-lhe, com a adresse da Monforte, uma revelação imprevista. Tinha voltado a casa do Alencar; e o poeta, recordando outros incidentes da sua visita a M^{me} de l’Estorade, contara-lhe que no *boudoir* dela havia um adorável retrato de criança, de olhos negros, cabelo de azeviche, e uma palidez de nácar. Esta pintura ferira-o, não só por ser dum grande pintor inglês, mas por ter, pendente sob o caixilho como um voto funerário, uma linda coroa de flores de cera brancas e roxas. Não havia outro quadro no *boudoir*: e ele perguntara à Monforte se era um retrato ou uma fantasia. Ela respondera que era o retrato da filha que lhe morrera em Londres. “Estão assim dissipadas todas as dúvidas”, acrescentava o Vilaça. “O pobre anjinho está numa pátria melhor. E para ela, *bem melhor!*” (Queirós, 2017, pp. 131-132).

Nesses dois relatos que partem de Tomás de Alencar é que temos um ponto fulcral da narrativa, pois, ao supor que Maria Eduarda estava morta, Afonso da Maia desiste da sua busca pela neta, sendo o incesto entre Carlos e ela possibilitado. Ao ser desprovida de uma voz própria acerca dos acontecimentos, Maria Monforte tem não só a sua imagem como a sua história narradas de forma fantasiosa por meio da linguagem romântica de Alencar. Esses fatores implicam, como já destacamos, num desvio do olhar tanto do patriarca quanto do

leitor com relação ao destino que atingirá a família Maia. Em tal ótica, Carlos Reis (1990b, p. 150) aponta, em *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*, a importância que Maria Monforte possui na narrativa d'*Os Maias*. A esse respeito, o autor ressalta o aspecto trágico do romance e coaduna, inclusive, o mesmo à presença decisiva do romantismo na configuração da personagem e, conseqüentemente, no desencadeamento dos acontecimentos fatídicos que atingem tanto a família Maia quanto a sociedade em que se insere.

É perceptível a importância não apenas das atitudes tomadas por Maria Monforte, como também da sua configuração romântica, para que ocorra o incesto dos filhos, o qual tem como consequência a morte de Afonso. Tendo em conta tal força destrutiva que a Monforte representa para o destino trágico daquela família, essa sua caracterização nos remete aos tipos femininos criados por Eça naqueles seus primeiros escritos literários publicados na *Gazeta de Portugal*, nos anos de 1866 e 1867. Como analisado no segundo capítulo desta tese, o escritor português apresenta nos seus textos de iniciação o tipo da mulher como uma presença demoníaca, motivo de destruição, símbolo de um materialismo que se opõe ao idealismo romântico representado por seres marginalizados como, por exemplo, os poetas líricos e os saltimbancos (Peixinho, 2002, pp. 57-58).

Essa força destrutiva que Maria Monforte possui na sua configuração é sublinhada por Lisboa (2000), quando afirma que “[...] a matrilinearidade (a força materna agora metamorfoseada em ruptura destrutiva) vem a declarar-se vitoriosa sobre a linhagem inteiramente masculina da casa de solteirões dos Maias, que, após o segundo advento de Maria de [*sic*] Monforte na pessoa de Maria Eduarda, fica estéril” (p. 152). A consideração da estudiosa aponta para uma possibilidade da constituição dessa personagem como um lugar de confronto dos valores desse poderio masculino paterno representado, principalmente, pela figura de Afonso da Maia. Mesmo que estejam presentes na sua constituição dados aspectos deterministas, Maria Monforte também é configurada por meio dessas características que remetem àquele olhar romântico que Eça traz nos seus escritos de juventude. Assim como o tipo do homem idealista marginalizado por uma sociedade materialista burguesa, vê-se que as personagens femininas criadas pelo escritor português naqueles seus primeiros textos originam-se da influência que Eça tem nesse período de iniciação literária de determinadas leituras de poetas românticos alemães e franceses.

Levando em consideração, portanto, essa forma de resgate que Eça de Queirós realiza n'*Os Maias* de tal tipo feminino estabelecido por ele de um modo bastante marcante

em seus primeiros textos, Maria Manuela Gouveia Delille (1984), no livro *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*, reflete o seguinte:

[...] a interpretação romântico-satânica do motivo das estátuas de mármore no número XIII de *Notas marginais* deixará os seus reflexos na obra eciana da maturidade. No romance *Os Maias*, Maria Monforte e Maria Eduarda, pela sua beleza física invulgar que ressalta mais nítida no apagado meio lisboeta, são frequentemente comparadas a estátuas de mármore, a antigas deusas pagãs (Ceres, Juno) ou a figuras da Renascença (época em que, como Heine e Michelet constantemente sublinham, se recuperou o clima pagão e sensual da Antiguidade) e, tal como nas novelas romântico-fantásticas oitocentistas (Eichendorff, Heine, Mérimée) com idênticas personagens, o amor-paixão que inspiram tem consequências fatais, deixando à sua passagem um rasto de morte e sangue – a morte de Pedro, como resultado da traição amorosa e da fuga de Maria Monforte, a morte de Afonso, provocada pela descoberta das relações incestuosas entre Carlos e Maria Eduarda (p. 302).

O motivo das estátuas de mármore destacado pela estudiosa possui uma importância fundamental na narrativa d’*Os Maias*, no que se observam, inclusive, os sinais que apontam para o destino trágico daqueles indivíduos. Ao serem vistas a partir desse olhar romântico que estabelece uma perspectiva idealizada das suas figuras, Maria Monforte e a filha Maria Eduarda acabam por assumir, de forma involuntária, esse poder destrutivo com relação àquela família. A beleza que possuem, comparável à beleza dessas estátuas de mármore, as relega, por meio da visão romântica com que são vistas por aqueles poetas idealistas, a uma condição de objetos de contemplação. Não obstante isso, elas ainda detêm um poder de ação e, nesse sentido, se tornam figuras decisivas para os acontecimentos fatídicos da narrativa.

Além de Maria Monforte e Maria Eduarda terem as suas imagens constantemente relacionadas às de estátuas de mármore, um dos objetos do romance que marcam tanto a passagem do tempo quanto a degradação do espaço é exatamente uma estátua de mármore presente no quintal do Ramalhete: a estátua de Vênus Citereia. E essa estátua é vinculada às figuras da Monforte e da filha por Alberto Machado da Rosa (1979), ao considerar que, mesmo depois que desaparece do romance, Maria Monforte ainda está nele presente, pois

[...] o seu espírito e a forma do seu corpo ficam, habitando a estátua de Vénus Citereia, que o tempo vai enegrecendo, com uma ferrugem feita de olvido e distância, até que em 1875 a sua presença obscura, no canto do quintal, pouco mais significa que uma vaga premonição de tragédia. De repente, a velha estátua renova-se, e uma nova Deusa, mais imaterial e bela, aparece na trigueira Lisboa, aos olhos deslumbrados de Carlos [...]. **É ela, Maria Eduarda, filha de Maria Monforte e sua irmã que, simbolicamente, irá substituir a memória extinta de sua mãe na estátua do Ramalhete, que agora parecia acabar de chegar de Versalhes, como a nova “deusa” acabava de chegar de Paris.** A cascatazinha, antes “seca”, torna-se “deliciosa”, mas põe uma nota de melancolia na paisagem com um pranto de náíade doméstica. **É o tempo que corre, implacável como o destino dos Maias** (pp. 263-264, grifos nossos).

Tendo em conta a associação da imagem da estátua de Vênus Citereia às de Maria Monforte e Maria Eduarda, é significativo ser no quintal em que se instala tal objeto que se dá a morte de Afonso da Maia. Há aí uma representação desse destino que atinge a família Maia por meio dessas figuras femininas, especialmente no que tange a Maria Monforte. Isso porque é a partir do ato inicial de fuga dela que o ato do incesto dos filhos é possibilitado, tendo como consequência a morte do patriarca e com isso um fim simbólico do nome Maia – fim que também ocorre em função de Carlos aparentemente não ter descendência. E a degradação em que vemos a estátua tanto no início da narrativa, antes de Afonso e Carlos se instalarem novamente no Ramalhete, quanto ao final, quando Carlos e Ega voltam à casa, dez anos depois da morte do patriarca, sinaliza a própria degradação daquela figura de mulher representada pela Monforte. Ou seja, aquele tipo feminino que se configura como um meio de destruição não só daqueles que tem ao redor, mas também de si mesma.

Essas considerações nos remetem a um certo regresso de Eça a determinados temas e tipos que havia desenvolvido nos seus escritos de juventude. Isso em função de essas marcas que sinalizam, ao longo de todo o romance, a aproximação do destino poderem ser vinculadas às características românticas predominantes naqueles seus escritos de iniciação literária. A esse respeito, Delille (1984) reflete:

A nosso ver, em *Os Maias* é de uma tragédia que de facto se trata, mas de uma *tragédia romântica*, isto é, de uma tragédia em que os protagonistas se movem num universo poético típico do Romantismo, no qual as imagens pagãs evocadas em relação a Maria Monforte e Maria Eduarda simbolizam um ideal de beleza física, e a paixão que essas personagens despertam, especialmente no caso Maria Eduarda/Carlos, representa um amor perfeito, sublime, quase divino, que se revela efêmero e fatal (pp. 303-304).

As ponderações da autora ressaltam a influência que o romantismo detém nesse romance, o que reflete a percepção de Eça de Queirós acerca da importância dos valores românticos naquela sociedade portuguesa de fins do século XIX. Ao observar o processo de configuração da personagem Maria Monforte, assim como a importância que possui para o desenrolar dos fatos trágicos da narrativa, é possível fazer essa relação da sua imagem com a de algumas das personagens que o escritor havia criado naqueles seus escritos de iniciação literária. Peixinho (2002) aponta a associação entre a figura da Monforte e a personagem título do folhetim “Onfália Benoiton”, destacando o aspecto do satanismo que as caracteriza:

[...] o retrato físico de Maria Monforte parece ter algumas reminiscências deste satanismo de finais da década de sessenta: as “toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa”, a “sombriinha escarlate” que, aos olhos de Afonso da Maia se lhe afigurava como “uma larga mancha de sangue”, o magnetismo da sua pessoa que atraía todos os homens que frequentavam as suas *soirées*. Curiosamente, ambas as protagonistas conduzem à morte os seus maridos: Estêvão morre num

extremo de miséria e de degradação, Pedro, não suportando a dor do abandono, acaba por suicidar-se (p. 157).

A autora aponta a influência dessas duas figuras na queda dos seus maridos, ambos homens vinculados a uma concepção romântica que os faz susceptíveis à idealização romântica da beleza feminina. Tanto Onfália Benoiton quanto Maria Monforte podem ser vistas como meios através dos quais o romantismo corrompe aquele meio social, sendo elas ao mesmo tempo culpadas e vítimas de tal sociedade dominada por esses valores românticos. Em nossa percepção, a Monforte possui um abrandamento com relação ao que se vê na construção da personagem Onfália, sendo esta mais culpada do que vítima, enquanto aquela é afetada de forma, digamos, mais involuntária e mais fatal por tais desígnios trágicos.

Além disso, vê-se que, sendo pautados por questões relacionadas à tragédia, *Os Maias* trazem sinais que significam as marcas carregadas pelas personagens, as quais servem de indícios quanto aos acontecimentos futuros, seja para outras personagens seja para o leitor. Como visto no tópico anterior, Tomás de Alencar apresenta essa sinalização da sua influência nos fatos trágicos por meio, entre outros aspectos, da cor negra que assinala as suas aparições em momentos cruciais da história e nos deixa evidente as suas configuração romântica e influência nos eventos nefastos da narrativa. Já no caso de Maria Monforte, tal sinalização é realizada especialmente a partir da cor vermelha, a qual caracteriza a sua tão significativa sombrinha escarlate, além de estar presente em outros objetos que marcam o seu processo descritivo. Ao desenvolver essa ideia, Lima (1987) observa que

A primeira vez que Maria Monforte e Pedro são vistos em público é no São Carlos, numa frisa, estando Pedro instalado “ao lado de Maria, com uma *camélia escarlate na casaca – igual às de um ramo* pousado no rebordo de veludo” (*O. M.*, p. 26). O traço de união entre os dois jovens apaixonados faz-se através das camélias escarlates. [...]. Mais tarde, a primeira vez que Afonso vê o filho com o objecto da sua paixão [...], “aquela *sombrinha escarlate* que agora se inclinava sobre Pedro, *quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como uma longa mancha de sangue* alastrando a caleche” (*O. M.*, pp. 29-30). Aqui o símbolo parece começar a tomar dimensão. Torna-se claro que é Maria quem é portadora do vermelho. É dela que emana essa cor que domina Pedro, que o cobre, o envolve e se estende a toda a caleche, como se estenderá à própria relação que os une, determinando o suicídio de Pedro “numa *poça de sangue*” (*O. M.*, p. 52) (p. 118).

A partir do uso dessas marcas, Eça estabelece tal sinalização acerca da configuração tanto romântica quanto trágica dessa personagem, nos dando a ver aquilo que ela simboliza para os indivíduos daquela família. A estudiosa aponta para a associação da camélia e, principalmente, da sombrinha escarlates à poça de sangue que ensopa o tapete quando Pedro da Maia comete o suicídio após ser abandonado por Maria. Mas esses objetos e a sua cor vermelha sinalizam ainda o sangue do próprio Afonso da Maia, que morre em função da

descoberta do incesto dos netos, além do sangue da própria consanguinidade incestuosa de Carlos e Maria Eduarda (Reis, 1984b).

Dessa forma, Lima (1987) pondera, inclusive, acerca do significado dessa cor vermelha relacionada à sensualidade, sendo este o meio de enredamento daqueles seres afetados por uma idealização romântica ao fim trágico, um fim que vemos n’*Os Maias* corromper não apenas os indivíduos daquela família, mas também de toda aquela sociedade:

O vermelho de que são portadoras Maria Monforte e Maria Eduarda é, naturalmente, um vermelho feminino e matricial, cujo poder reside no facto de ser o fogo primordial da vida, desencadeador da libido, e isto porque elas despertam a sensualidade e espalham à sua volta o desejo, mas, ambivalentemente, espalham também a morte, espalham o vermelho “como uma larga mancha de sangue”. O poder da sua sensualidade é avassalador e impositivo e por isso provocador de paixões excessivas [...]. No paroxismo da paixão, no excesso, abre-se o caminho da morte. O suicídio de Pedro, o desejo de morte em Carlos, a morte de Afonso (p. 120).

Por meio da associação que é feita dessa cor a tais figuras femininas, Eça estabelece o vínculo decisivo dessas personagens com o romantismo que se apresenta como o destino daquela sociedade. E considerando que tal romantismo está representado nesse romance, de acordo com o que já abordado anteriormente, por meio da figura de Tomás de Alencar, a ligação que existe entre Maria Monforte e o poeta, e a influência deste na constituição e nas ações dela, se mostra crucial para a compreensão da visão vencidista que Eça apresenta nessa sua obra-prima. É por meio de tal percepção, da importância que o vínculo entre tais personagens possui para o desenrolar dos fatos trágicos da narrativa, que se pode observar o entendimento do escritor português no que diz respeito à preponderância que o romantismo possui naquele meio social que ele pinta.

Portanto, é a partir do entendimento da essencialidade que essas duas personagens, e o vínculo que as une, detêm para a significação da narrativa, que desenvolvemos a nossa análise relativamente a essa obra-prima de Eça de Queirós. É a partir dessa análise que prosseguiremos na nossa pesquisa relacionada aos processos de refiguração de tais personagens para a televisão e o cinema. Assim, nos dois próximos capítulos, procuraremos analisar a forma como o movimento de transposição intermediária de Maria Monforte e Tomás de Alencar para os *media* televisivo e cinematográfico estabelece leituras distintas para as representações dessas personagens. Isso em função das perspectivas artísticas e contextuais que determinam as opções realizadas pelos autores de cada uma das adaptações.

CAPÍTULO IV – MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR NA ADAPTAÇÃO TELEVISIVA D'OS MAIAS

No decorrer dos capítulos anteriores, concentramo-nos na abordagem das seguintes temáticas: no primeiro capítulo, ponderamos os aspectos relacionados às adaptações audiovisuais de textos literários, ao processo de construção de personagens ficcionais na literatura, no cinema e na televisão e, em conformação com estes, às questões desenvolvidas pelos estudos narrativos a partir da narratologia clássica em coadunação com as diversas temáticas trazidas à luz pelos estudos culturais, principalmente a partir da década de 1980; no segundo capítulo, realizamos uma observação acerca da relação intrincada de Eça de Queirós com o romantismo, passando pelos primeiros textos que publica na *Gazeta de Portugal*, nos anos de 1866 e 1867, em que é possível ver a influência que o escritor português possui de escritores românticos franceses e alemães do período, e ponderando também os escritos em que se percebe o maior vínculo de Eça com os preceitos realistas e naturalistas; e no terceiro capítulo, analisamos a presença do romantismo na obra-prima *Os Maias*, romance publicado pelo escritor português em 1888, no que nos concentramos na consideração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, as quais compreendemos como os lugares principais de representação dos valores românticos, tendo em conta tanto a nocividade quanto a persistência que estes simbolizam nesse romance.

A partir da abordagem de tais questões, é possível voltarmos-nos neste capítulo para a investigação de como essas duas personagens nas quais nos concentramos nesta pesquisa – Maria Monforte e Tomás de Alencar – são transpostas para uma obra que realiza a adaptação do texto de Eça de Queirós para um *medium* audiovisual como a televisão. Levamos em conta de que modo o caráter romântico que as constitui no romance de Eça de Queirós – e que ponderamos ao longo do capítulo anterior – é trabalhado pela roteirista Maria Adelaide Amaral e pelo diretor Luiz Fernando Carvalho na sua adaptação do romance para a minissérie produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão, em parceria com a emissora portuguesa SIC, no ano de 2001. Para tal análise, utilizamo-nos da versão da minissérie lançada em DVD no ano de 2004, a qual contou com a edição do diretor Luiz Fernando Carvalho no sentido de excluir da narrativa as inserções feitas de passagens dos romances ecianos *A Relíquia* e *A Capital!*. Nessa ótica, os aspectos teóricos evidenciados ao longo do primeiro capítulo desta tese se mostram fundamentais para o nosso entendimento das

especificidades tanto técnicas quanto contextuais para a construção do texto televisivo, seja naquilo que se traz de modificação seja no que se procura manter com relação à obra literária.

Por meio do embasamento que se realizou ao longo dos capítulos anteriores, assim como partindo da análise feita no terceiro capítulo acerca do processo de construção das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar no romance do escritor português, procuramos identificar neste quarto capítulo a maneira como os autores da adaptação televisiva compõem essas personagens a partir dos códigos audiovisuais que constituem as obras de ficção no *medium* televisivo. Para tanto, utilizamo-nos de algumas questões relacionadas a: a trajetória e as influências estéticas de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho, responsáveis pelo roteiro e pela direção da obra televisiva; as perspectivas que os autores da adaptação buscaram estabelecer para a transposição intermediária do romance para a minissérie; as especificidades do gênero minissérie na sua relação com a literatura e o cinema; os conceitos de efeito de realidade e efeito de real, em função de compreendermos que há na minissérie da Rede Globo uma busca bastante evidente de configurar uma obra pautada por elementos estéticos que estabelecessem uma referência com a escrita de Eça de Queirós e, como consequência, uma identificação dos telespectadores com a obra ficcional; e as singularidades referentes à imagem do ator no processo de composição de personagens nos *media* audiovisuais.

Tendo em conta tais tópicos, as análises sobre os procedimentos utilizados para a refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance eciano para a minissérie incidem em como o romantismo – tão essencial na caracterização das duas personagens no texto literário – é trabalhado na composição de ambas. Esse movimento é realizado por meio de percepções de mundo, contextos e elementos técnicos em grande medida distintos dos implicados na composição do romance por parte de Eça, o que demanda uma compreensão dos aspectos específicos que constituem tais figuras no *medium* televisivo.

4.1 O processo de adaptação d’*Os Maias* da literatura à televisão

A nossa reflexão acerca do processo de adaptação das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, do romance eciano *Os Maias* para a minissérie brasileira homônima, é pautada pelos aspectos relacionados à transposição de uma narrativa ficcional de um *medium* artístico a outro. Como destacado no primeiro capítulo desta tese, as composições de textos ficcionais no cinema e na televisão, ao serem determinadas por aspectos diversos aos do

texto literário, exigem um enorme cuidado para que a obra audiovisual não fique indiscriminadamente presa ao texto escrito. Para tanto, numa transposição intermediária é fundamental haver uma distinção entre as peculiaridades que constituem cada uma dessas formas artísticas em seus suportes próprios e com os seus recursos criativos específicos.

Tendo em conta tal consideração, é interessante apontar uma das ponderações de Maria Adelaide Amaral – roteirista da minissérie *Os Maias* – na obra *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*, da jornalista e atriz Tuna Dwek (2005), em que se refere à distinção entre o processo compositivo de textos literários e de obras teatrais, cinematográficas e televisivas. A dramaturga destaca o aspecto da interação presente em teatro, cinema e televisão, interação que se configura não apenas entre o público e os outros indivíduos do processo, mas também destes entre si, por tais *media* serem coletivos (p. 121). Essa coletividade destacada por Maria Adelaide em tais *media* aponta para a complexidade que se vê na questão de autoria de textos de cinema, televisão e teatro. Os mais variados agentes envolvidos na criação de obras de ficção nesses *media* assumem papéis autorais imprescindíveis na concepção final da obra. Tendo em vista essa ideia, Anna Maria Balogh (2004), em *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*, explica:

Ao se tratar da “*linguagem televisual*”, nota-se que a extrema fragmentação leva a mecanismos de suspensão e reatamento de sentido, dentre os quais se destacam os tão decantados ‘ganchos’. Em outras palavras, a adaptação televisual tem servidões diversas daquelas do cinema. [...]. Naturalmente, por contingências próprias da TV, um trabalho em equipe executado em etapas diferentes, por profissionais diferentes, faz com que o roteiro sofra um número ponderável de modificações, cortes, acréscimos, mudanças na divisão dos blocos na sua transmissão final (p. 161).

Nesse sentido, no caso da minissérie *Os Maias*, é possível ressaltar, mais especificamente, além do trabalho de roteirista de Maria Adelaide Amaral, o do diretor Luiz Fernando Carvalho, responsável pela transposição do roteiro adaptado pela dramaturga a partir do romance de Eça de Queirós para as imagens em movimento da obra televisiva.

É interessante apontar para as experiências e concepções estilísticas que os autores da adaptação televisiva d’*Os Maias* trazem ao longo das suas produções para a televisão. Com relação à dramaturga Maria Adelaide Amaral, a sua atuação como escritora tanto de peças teatrais quanto de romances já possibilita uma aproximação maior com o gênero minissérie, o que pode ser confirmado a partir da consideração da sua carreira enquanto roteirista de televisão. Assim, é possível observar os seus trabalhos como roteirista de minisséries da Rede Globo advindas de adaptações de romances, no que citamos, como exemplos, – além d’*Os Maias*, de 2001 – as minisséries: *A muralha* (2000), adaptando a obra

de mesmo nome de Dinah Silveira de Queiroz; *A casa das sete mulheres* (2003), adaptação do texto homônimo de Letícia Wierzchowski; *Queridos amigos* (2008), baseada na obra de sua autoria de título *Aos meus amigos*; *Dercy de verdade* (2012), também baseando-se no seu próprio livro intitulado *Dercy de cabo a rabo*; e *Amores roubados* (2014), livremente inspirada no livro *A emparedada da rua nova*, de Carneiro Vilela.

Da mesma forma que Maria Adelaide, Luiz Fernando Carvalho também possui uma importante relação com trabalhos a partir da adaptação de textos literários. Além do filme *Lavoura arcaica* – de 2001, adaptado do romance homônimo de Raduan Nassar – e do curta-metragem *A espera* – de 1986, adaptado da obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes –, é possível citar, como exemplo, uma extensa lista de projetos para a televisão, advindos de adaptações de textos literários, nos quais o diretor participou: desde a sua atuação como assistente de direção na adaptação para a minissérie homônima do romance *Grande Sertão: Veredas* (1985), de Guimarães Rosa, na qual lhe foi possibilitada a experiência com direção quando da ausência do diretor responsável, Walter Avancini; passando pela direção de *Riacho doce* (1990), minissérie adaptada do romance de mesmo nome de José Lins do Rego, e *Dois irmãos* (2017), adaptação do romance homônimo de Milton Hatoum; e culminando em minisséries em que atua tanto como diretor quanto como roteirista, tais quais *A pedra do reino* (2007), adaptação de *O romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, de Ariano Suassuna, e *Capitu* (2008), adaptada do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Carvalho teve, ainda, alguns trabalhos de direção de unitários do programa *Caso especial* (1971-1995), no que se denominavam “Quartas nobres” da Rede Globo, sendo eles *Uma mulher vestida de sol* (1994) e *A farsa da boa preguiça* (1995), ambos adaptados de textos homônimos de Ariano Suassuna. Também realizou a série *Correio feminino* (2013), exibida no programa *Fantástico* e adaptada dos textos de Clarice Lispector, e o especial de fim de ano *Alexandre e outros heróis* (2013), em que adaptou os contos “O olho torto de Alexandre” e “A morte de Alexandre”, de Graciliano Ramos. Além disso, também atuou como diretor em duas telenovelas adaptadas de romances, sendo estas: *Helena* (1987), a partir do romance de mesmo nome de Machado de Assis; e *Tieta* (1989), adaptada do romance homônimo de Jorge Amado.

Considerando a grande experiência que tanto a roteirista quanto o diretor da minissérie *Os Maias* possuem no processo de adaptação de textos literários para a televisão – e também para o cinema, como se vê no caso de Luiz Fernando Carvalho –, é possível ponderar acerca do movimento de transposição intermediária realizado por eles no sentido

de levar o romance de Eça de Queirós para a televisão. De acordo com o que já ponderamos ao longo do primeiro capítulo desta tese, o processo de escrita do roteiro de uma obra audiovisual já traz em si os procedimentos de planificação das imagens, de composição do texto a partir dos códigos próprios ao *medium* em que se insere a narrativa. Por meio de tal trabalho de roteirização, Maria Adelaide apresenta já pontos fulcrais para a consecução da adaptação do texto literário para o televisivo. É a partir da visão da dramaturga que se constituem muitas das principais questões relativas às transmutações do romance para a minissérie, inserindo, suprimindo e mesmo modificando substancialmente alguns aspectos com relação à narrativa eciana. Na entrevista ao jornalista Carlos Graieb (2001) para a revista *Veja*, intitulada “Frustrada e feliz”, Maria Adelaide Amaral revela a grande preocupação que tanto ela quanto toda a equipe de realização da minissérie possuíam com relação à composição da obra televisiva em um sentido de fidelidade ao romance de Eça de Queirós.

A consideração da dramaturga evidencia a existência de um objetivo por parte dos adaptadores da minissérie no sentido de estabelecerem uma maior aproximação com o texto eciano, contudo no decorrer do processo prevaleceram os aspectos relacionados às mudanças dos contextos de produção, exibição e recepção da obra. Portanto, havia a necessidade de ser realizadas alterações com relação ao romance no sentido de adaptar a narrativa da literatura para a televisão, o que implica na compreensão tanto das diferenças quanto das semelhanças que se configuram entre tais *media*. Nesse movimento, a reverência pautada por uma visão de fidelidade, da qual Maria Adelaide fala na entrevista referida anteriormente, sofre uma significativa mudança, tendo em conta as modificações feitas na narrativa televisiva em contraposição à literária. A respeito desse aspecto da fidelidade, Carlos Reis (2018a), no verbete “Adaptação” do *Dicionário de estudos narrativos*, destaca:

Colocada no terreno dos estudos narrativos, a análise da adaptação e, antes disso, a ratificação da sua legitimidade artística exigem uma reflexão que apure em que medida um determinado sistema comunicativo interfere na modelação de uma história contada e dos seus efeitos pragmáticos. Implicitamente, está aqui em equação o tema controverso da fidelidade da narrativa segunda à narrativa primeira, que trata de apurar, por exemplo, em que medida um romance é modificado, na sua mensagem substantiva e nos grandes significados que nele estão representados, quando se dá a sua adaptação ao cinema ou à televisão (p. 19).

Essa questão da fidelidade, tão discutida nos estudos sobre adaptação, deve ter em atenção as mudanças não apenas de suporte expressivo, mas também dos contextos de produção, exibição e recepção em que têm lugar os textos. Acerca dessa percepção, Reis (2018a) afirma, ainda, que “[...] a adaptação envolve também uma componente cultural, à

qual podem associar-se fenômenos de deriva tendentes a reinventar um romance e as suas personagens, em contextos muito distanciados do original” (p. 25).

Tendo em conta tal ponderação, na entrevista concedida por Maria Adelaide Amaral, constante dos extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)” do DVD 2 da minissérie, a dramaturga fala sobre o modo como realizou os ajustes que compreendia serem necessários, em função do contexto distinto de produção que o texto televisivo possui em contraposição ao do literário, para a adaptação da obra:

Os Maias [minissérie] é absolutamente, ou pretendeu ser absolutamente fiel ao livro, exceto em alguns momentos, em que realmente a teledramaturgia se impôs mais poderosa, onde era necessário fazer, digamos assim, alguns ajustes. [...] tudo que eu acrescentava eram absolutamente falas com o mesmo espírito, só, com o veículo da televisão, para esclarecer melhor, para facilitar, como agente facilitador, então, se recorriam, assim, a certos expedientes de dramaturgia, para que esse universo ficasse mais explícito, ficasse mais acessível, digamos assim (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 2, extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)”).

Percebe-se, nas declarações da dramaturga acerca do seu processo de adaptação do texto eciano para a televisão, uma insistência em destacar a existência de uma significativa fidelidade na transposição intermediática do texto literário para o *medium* televisivo. No entanto, é inegável que as alterações feitas pelos adaptadores da minissérie implicam em modificações profundas nos sentidos da narrativa. Essas mudanças não necessariamente representam um demérito para a obra televisiva, assim como a não existência de fidelidade no processo de adaptação de um texto literário para um audiovisual não significa que a transposição intermediática não possua valor artístico – questão que é amplamente destacada nos estudos sobre adaptação. Contudo, tendo em conta a intenção que a roteirista aponta constantemente no que concerne ao estabelecimento de uma narrativa televisiva essencialmente fiel à literária, é importante atentar para o fato de que essa insistência com que a autora busca determinar tal fidelidade se relaciona com o próprio intuito por parte dela de instaurar uma ligação mais significativa da adaptação com a obra em que se baseia. Entretanto, é essencial ponderarmos aqui a presença de algumas contradições nesses depoimentos de Maria Adelaide Amaral no que tange ao aspecto da existência de um grau elevado de fidelidade na minissérie com relação ao romance de Eça de Queirós.

Observa-se, a partir da ponderação acerca desses testemunhos da dramaturga, que, mesmo partindo de tal proposta de manter o romance como uma espécie de roteiro para o texto televisivo, os imperativos exigidos pelas particularidades da composição de um trabalho televisivo foram prevaletentes. Isso além da própria leitura que os adaptadores da

obra televisiva apresentam com relação ao romance eciano, levando em consideração não apenas os suportes expressivos em que a obra é construída, mas também os contextos de produção e, especialmente, de exibição e recepção da mesma. Tais fatores implicaram em acréscimos e transformações com relação à narrativa do escritor português – inclusive com a adição de trechos adaptados a partir de outros dois romances ecianos, *A Relíquia* e *A Capital!*. Essas adições são, contudo, subtraídas da versão em DVD, lançada no ano de 2004, a qual se configura como uma espécie de “versão especial do diretor”, como destaca Carlos Reis (2012), no artigo “Eça de Queirós em formato da Globo”:

É muito significativo, entretanto, que esta “versão especial” se proponha recuperar o romance original na sua “força e brilho”, palavras do texto que se lê na caixa em que se guardam os DVDs; não menos significativo, por aquilo que implicitamente revela (ou seja: uma conflitualidade latente que terá atravessado a realização para TV, incluindo um “diálogo” porventura tenso com a roteirista Maria Adelaide Amaral), é o facto de nesta “versão especial” serem canceladas personagens (as tais d’*A Relíquia* e d’*A Capital!*) e reduzidos diálogos e tramas paralelas. O que parece representar um esforço para atingir uma espécie de *autenticidade perdida*, uma verdadeira *missão impossível* tendo em atenção o que foi a reescrita do romance para a minissérie transmitida em 2001 (p. 369).

As questões apontadas pelo estudioso evidenciam a busca por uma “reconstituição” da narrativa literária na minissérie por meio do material lançado em DVD, numa tentativa de estabelecer um maior grau de fidelidade ao romance. Essa tentativa não atenta, contudo, para o fato de que diversas das mudanças realizadas na adaptação televisiva têm lugar em pontos da narrativa principal d’*Os Maias*, como ponderaremos mais detalhadamente em um momento posterior desta análise. É importante observar que muitas alterações e, principalmente, adições apresentadas na minissérie em sua versão exibida pela Rede Globo de Televisão entre 9 de janeiro e 23 de março de 2001, são, segundo o que Maria Adelaide Amaral justifica nos extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)”, do DVD 2 da minissérie, imposições relativas tanto à mudança do *medium* literário para o televisivo quanto, e especialmente, ao contexto de produção da minissérie.

Pela exigência de distribuir a narrativa ao longo de 44 capítulos – inicialmente, pois estes seriam diminuídos para os 42 capítulos que foram ao ar –, cada um com mais ou menos 1 hora de duração e intercalados por intervalos comerciais, a dramaturga entendeu haver uma necessidade de estabelecer essas adições de trechos daqueles outros dois romances de Eça de Queirós. No seu depoimento, Maria Adelaide diz ter compreendido que esses romances possibilitariam a inserção de um tom cômico que funcionasse como uma quebra no caráter mais trágico apresentado pelo romance *Os Maias*, afirmação que acaba por desconsiderar a existência de um caráter bastante cômico, repleto de ironia, na obra-prima

eciana. A dramaturga revela, ainda, que tais adições foram realizadas de forma a não haver uma interferência dessas narrativas na trama principal d'*Os Maias*, tendo sido possível a supressão das mesmas na edição feita por Luiz Fernando Carvalho para os DVDs (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 2, extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)”).

Nesse sentido, no texto “O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*” – constante do livro *Literatura, cinema e televisão* –, Hélio Guimarães (2003) atenta para o processo de composição da minissérie *Os Maias*. O estudioso destaca o fato de que, mesmo que tenham buscado um determinado grau de fidelidade ao texto de Eça, os autores da adaptação – em especial a roteirista Maria Adelaide Amaral – levam em consideração os recursos disponíveis não só no *medium* audiovisual, mas também no contexto de produção televisivo, para compor os sentidos da obra:

Ainda que a adaptação de Maria Adelaide Amaral pince do texto de Eça de Queirós frases e parágrafos inteiros, o recurso é utilizado de maneira econômica, abrindo espaço também para a narração por meio da movimentação das personagens em cena, movimentações de câmera, música, efeitos sonoros, cenários, figurinos, adereços de cena, etc. (p. 102).

As configurações empreendidas por Maria Adelaide na adaptação do romance para o roteiro são transpostas para as imagens televisivas a partir do trabalho de realização de Luiz Fernando Carvalho. É interessante destacar a afirmação do diretor no livro *Luiz Fernando Carvalho sobre o filme Lavoura arcaica* – em que é transcrita a entrevista de Luiz Fernando a críticos e teóricos sobre o filme *Lavoura arcaica* –, quando discorre acerca do lugar que acredita que a linguagem deve assumir nos textos audiovisuais: “É a linguagem, a linguagem não exercendo uma ação ditatorial na condução da narrativa, como se vê atualmente nos piores exemplos do cinema americano. A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensorial” (Martins Filho, 2002, pp. 37-38).

Ao compreender tal necessidade de estabelecer uma sutileza da linguagem que constrói o texto, o diretor compõe o seu filme *Lavoura arcaica* a partir de uma visão bastante poética e pautada pela busca de emergir o espectador na narrativa, compondo imagens marcantes. Tal característica permeia também as suas obras televisivas, sendo que Luiz Fernando possui um extenso trabalho em ficções da televisão, *medium* em que ele construiu a maior parte da sua carreira como diretor. Isso porque realizou para cinema apenas o longa-metragem *Lavora arcaica* e o curta-metragem *A espera* – já citados anteriormente –, além do documentário *Que teus olhos sejam atendidos*, de 1998 – em que apresenta trechos da viagem feita por ele e pela documentarista Raquel Couto para desenvolver uma pesquisa que servisse de base na realização do longa-metragem adaptado da obra de Raduan Nassar. É

importante destacar que a realização da minissérie *Os Maias* se deu logo em seguida ao trabalho de Luiz Fernando com o seu longa-metragem de ficção, o que implica numa identificação de muitos aspectos de similaridade, e mesmo de influência, no que diz respeito aos recursos narrativos utilizados pelo diretor na sua obra fílmica.

É perceptível a intenção de Luiz Fernando Carvalho de desenvolver na televisão ficções que contenham uma linguagem mais cinematográfica, priorizando as imagens e a composição estética (Carvalho, 1994, pp. 111-118 *passim*). O diretor mescla elementos artísticos advindos tanto do cinema quanto da literatura no sentido de construir as suas obras televisivas, sendo que, além dessa influência de uma linguagem mais cinematográfica, ele trabalha com recorrência com a adaptação de obras literárias. Na dissertação *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*, Fernando Martins Collaço (2013) aborda a carreira de Luiz Fernando como diretor, no que pondera acerca das características impressas por este em suas obras televisivas:

Luiz Fernando Carvalho é um dos diretores de TV cuja obra se destaca dentro do atual quadro da programação televisiva aberta brasileira. Parte desse *status* se deve ao modo como pauta o processo de criação, em que radicaliza o fazer artístico, utilizando-se criativamente dos elementos da narrativa, aliado às escolhas estéticas de concepção e composição plástica das imagens e dos elementos sonoros. O diretor opta em suas obras por uma visualidade e sonoridade excessivas, através das quais afloram referências múltiplas em um rico diálogo com outras formas de expressões artísticas (p. 27).

A construção das visualidade e sonoridade excessivas apontadas pelo estudioso são imprescindíveis na conformação do estilo do diretor, que procura dar prioridade à imagem ao invés da palavra, o que, como visto no primeiro capítulo desta tese, é uma característica mais particular do cinema e não da televisão. Esta, pelo contrário, pelo seu próprio contexto de visualização, se pauta fortemente pela palavra, mais particularmente pela fala, em decorrência de uma necessidade maior de reforçar as informações expostas pelas imagens. Isso porque, por estar inserida no contexto diário dos telespectadores, a televisão é apreendida pelos mesmos de forma mais dispersa, sendo imprescindível o reforço da palavra.

Contudo, sobre o gênero minissérie, observa-se no mesmo um intenso movimento de intertextualidade, pois tal formato tem se mostrado como um espaço primordial para a instauração de um diálogo do *medium* televisivo tanto com a literatura quanto com o cinema. Isso por propiciar, em função das suas características de produção, exibição e mesmo recepção, o estabelecimento de um vínculo maior relativamente aos aspectos que se configuram nesses outros *media* artísticos. Vê-se que a possibilidade de trabalhar com uma

estrutura tão poética dentro do veículo televisão acaba por impelir aqueles que objetivam o desenvolvimento de transposições intermediáticas a partir do *medium* literário.

Além disso, o formato também se aproxima do cinema no que toca à possibilidade de elaboração maior da artisticidade, pois, ao compreender, geralmente, um número reduzido de capítulos, consegue manter o trabalho com elementos mais aprimorados ao longo de todo o projeto. E por se configurar, em geral, a partir de uma estrutura mais longa do que a do cinema, a minissérie traz certa vantagem no que concerne ao trabalho de adaptação de obras provindas da literatura, que se dão também em uma disposição maior, principalmente no gênero romanesco. Isso torna a conjugação do texto literário ao cinema mais complexa, pois impõe a necessidade de supressões significativas da narrativa em contraponto à obra original.

Ao deter em si a questão de dado fechamento, por ser uma obra totalmente ou quase terminada e não possuir intervenções mais diretas do público, como é o caso de outros gêneros televisivos, principalmente a telenovela, a minissérie se apresenta como um lugar, digamos, mais apropriado para o trabalho de adaptação do texto literário. Isso pois o tratamento da obra advinda da literatura, nesse caso, mesmo possuindo as modificações exigidas pelas questões de mudança dos contextos de produção, exibição e recepção, se dá mais vinculada à narrativa originária do texto literário. É claro que há o trabalho com as respostas previstas da audiência, mas não existe a intervenção instantânea, em que o telespectador opina e muda os rumos da elaboração da obra, aspecto tão comum na televisão e que contém um impacto particular nas narrativas ficcionais televisivas.

Esse é um gênero que tem, inclusive, em geral, tanto um investimento financeiro maior como um tempo de realização mais longo em contraposição ao que se vê em formatos compostos no decorrer de mais capítulos e episódios, como é o caso das telenovelas. Isso torna possível um maior cuidado com relação aos cenários, às locações, aos figurinos, à maquiagem, à atuação, bem como à composição do roteiro e ao trabalho de planificação e montagem. Anna Maria Balogh (2002), em *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*, destaca, inclusive, o caráter de inovação do formato dentro da estrutura televisiva, afirmando que “[...] são frequentes os momentos em que a minissérie pode se tornar um espaço para testar os limites do televisual e enfrentar o desafio de inovar a linguagem ou de ultrapassar as próprias servidões da linguagem televisual” (p. 127).

Assim, o aspecto de artisticidade característico de tal gênero possibilita aos autores da adaptação d’*Os Maias* o desenvolvimento das questões estéticas que trazem das suas

atuações e influências de outros *media*, como o teatro e o cinema, para a televisão com maior propriedade. Nesse viés, é possível apontar para um dos aspectos mais peculiares do processo criativo de Luiz Fernando Carvalho, o da intensificação do período laboratorial. Essa intensificação é feita através da realização de palestras dadas por especialistas na obra de Eça de Queirós à equipe da minissérie, com o estabelecimento de uma pesquisa acentuada por parte de toda a equipe, inclusive nos próprios locais escolhidos para as filmagens da obra, especialmente com uma busca por inserir os atores nesses ambientes para que instaurem um movimento de figuração das personagens por meio de uma imersão.

É interessante destacar que tal período laboratorial já havia sido utilizado pelo diretor, de forma bastante profícua, na preparação para o filme *Lavoura arcaica*. Tal recurso possibilita que seja desenvolvido um movimento de maior aprofundamento por parte dos profissionais envolvidos na criação da obra com relação àquele mundo em que se inserem personagens, espaços e acontecimentos representados. A esse respeito, Collaço (2013) aborda a importância de tal procedimento para o diretor na realização dos seus trabalhos:

Observada a trajetória artística de Luiz Fernando Carvalho na TV e no Cinema, temos como elementos que caracterizam seu processo de criação a intensificação do *período laboratorial* de suas produções visando a criação de uma atmosfera própria na qual elenco e equipe são imersos nas referências e texto de origem, a opção por um projeto estético pautado pelo que chamamos de *artificialismo explícito*, o qual propõe um diálogo com múltiplas linguagens artísticas e abre campo para o desenvolvimento de outra estratégia de suma importância nas criações do diretor: a alternância constante entre elementos do cinema clássico e o do cinema moderno (p. 68).

Ao levar para seus trabalhos televisivos os processos criativos que havia utilizado em seu longa-metragem, Luiz Fernando Carvalho propõe na minissérie *Os Maias* um olhar imersivo, estabelecendo composições estéticas pautadas pela constituição do efeito de realidade no intuito de constituir um efeito de real nos receptores da obra. Compreendemos que uma das temáticas mais pertinentes relativamente à construção das narrativas cinematográficas e televisivas está ligada àquilo que Roland Barthes (1972), no ensaio “O efeito de real”, presente no livro *Literatura e semiologia*, designa precisamente de “efeito de real”, tendo em vista principalmente o contexto da produção literária. Isso porque, no ensaio “O efeito de real”, Jean Pierre Oudart (2009) relaciona tal conceito à representação no cinema, partindo, para tanto, de uma visão acerca da tradição figurativa da pintura no período do Renascimento. Tendo isso em conta, Jacques Aumont e Michel Marie (2009), no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, definem os conceitos de “Efeito de realidade, efeito de real” em sua relação com os *media* pautados pela imagem:

O efeito de realidade designa o efeito produzido, numa imagem representativa (quadro, fotografia, filme), pelo conjunto dos índices de analogia; estes índices são historicamente determinados e, por isso, convencionais (“codificados”, diz Oudart). O efeito de realidade será mais ou menos obtido consoante as convenções que forem consideradas aceitáveis [...].

O efeito de real designa o facto de, na base de um efeito de realidade considerado suficientemente forte, o espectador induzir um “juízo de existência” das figuras da representação e de lhes atribuir um referente no real; por outras palavras, ele crê, não que aquilo que vê seja o próprio real (não é uma teoria da ilusão), mas que aquilo que vê existiu no real (p. 84).

Tendo em conta essas designações apresentadas pelos autores acerca de tais termos, procuramos observar, ao longo desta pesquisa – justamente pelo grande imbricamento que esses conceitos possuem –, as situações em que cada um se aplica com maior exatidão. Tem-se em conta o fato de a noção de “efeito de realidade”, como se vê na exposição dos teóricos, estar vinculada à questão dos códigos que são utilizados pela linguagem de cada *medium* no sentido de produzir essa percepção de um realismo. Enquanto isso, a de “efeito de real” tem em vista mais propriamente a problemática da recepção, ou seja, a relação estabelecida pelo espectador ou pelo telespectador com a obra, a qual é mediada por esses artifícios empregados pela linguagem audiovisual para a configuração da narrativa.

Partindo de tais apontamentos, é interessante observar a abordagem que Collaço (2013) faz acerca das técnicas que Luiz Fernando Carvalho utiliza na transposição intermediária do texto literário para um *medium* determinado pela imagem e pelo som. O estudioso destaca como o diretor faz uso desses recursos imagéticos e sonoros no sentido de transpor para a adaptação televisiva um caráter realista que marca a escrita narrativa eciana:

A opção por um olhar cinematográfico sobre a narrativa se tornou a marca da minissérie apostando em panorâmicas e tempos-mortos que incumbem à câmara o papel do relato realista pormenorizado do escritor português, uma iluminação descontínua que prima pelo jogo de contrastes intensos entre luzes e sombras, a ausência da verborragia característica da televisão, nos planos gerais e abertos, além de uma edição cadenciada e tributária de uma decupagem clássica (p. 42).

É perceptível, a partir do que o estudioso evidencia nesse trecho, que Luiz Fernando se volta para esses aspectos ligados a uma decupagem clássica com o intuito de buscar um certo grau de fidelidade com relação à linguagem literária de Eça de Queirós, no entanto tendo em conta os aspectos distintos que definem cada *medium*. Por meio das especificidades que o gênero minissérie apresenta, o diretor desenvolve – em coadunação com o que a dramaturga Maria Adelaide Amaral define a partir do seu trabalho de adaptação do romance para o roteiro da minissérie – essa estética mais contemplativa pautada tanto por um olhar mais cinematográfico quanto por uma intenção de manter uma maior proximidade com as características que conformam a escrita narrativa de Eça. Para realizar tal objetivo, os autores da adaptação têm em atenção os recursos específicos da linguagem audiovisual, e mais

especificamente do gênero minissérie como um espaço diferenciado de composição ficcional no *medium* televisivo, como destacamos anteriormente.

Pode-se ponderar sobre o fato de a questão relacionada a uma noção de realismo estar no cerne do tratamento tanto do cinema quanto da televisão. Isso ocorre justamente por esses *media* audiovisuais lidarem com dispositivos que funcionam a partir de determinado grau de tangibilidade e ao mesmo tempo propiciam o estabelecimento de um nível mais aproximativo do receptor com a narrativa e seus elementos. Isso porque, recortados do mundo real em que se inspiram, tais elementos pretendem imitar a realidade de forma mais “palpável”. O aspecto da mostra, explicitado por René Gardies (2006), em *Compreender o cinema e as imagens*, como caracterizador da imagem, traz essa questão da tangibilidade, em que a significação frequentemente está dada de forma mais evidente em contraposição ao que se tem relativamente à palavra escrita, a qual se apresenta como um instrumento configurado por meio de uma maior abstração (pp. 107-108).

Tendo isso em conta, voltamo-nos para o que Jacques Aumont e Michel Marie (2004) evidenciam, em *A análise do filme*, sobre o processo de enunciação: “Não existe, num filme, uma instância narrativa que se identifique somente com um sujeito [...]. É mais ou menos impossível encontrar nos filmes o equivalente estrito das ‘marcas de enunciação’ definidas pela linguística” (p. 138). Assim, a dificuldade de se restringir essas marcas de enunciação numa narrativa audiovisual dá a ver a variedade de processos com que tais instâncias são criadas nesses *media*, o que exige outra forma de compor seus enunciados.

Além disso, tal condição também propicia o estabelecimento desse vínculo com o real a partir do momento em que essa espécie de ocultamento das marcas de enunciação se mostra inerente ao seu processo compositivo. A busca por um ocultamento de tais marcas não implica, no entanto, na inexistência nesses *media* daquilo que Seymour Chatman (1978, 1990) conceitualiza como “narrador cinematográfico”. Apenas evidencia-se a possibilidade que esses suportes expressivos audiovisuais detêm, em decorrência de como se configuram, ao “disfarçarem” com maior efeito a presença dos mecanismos que compõem a sua entidade narradora. Tal procedimento é subvertido nas produções audiovisuais que buscam evidenciar os elementos de manipulação contidos nas imagens – especialmente nas em movimento –, como ponderaremos mais detidamente no capítulo a seguir. Isso nos remete à busca – especialmente no que diz respeito a obras mais clássicas – por constituir tal efeito de realidade, sendo a dissimulação dessas marcas de enunciação o meio primordial para tanto.

A conjunção de variados artifícios compositivos conflui para que essa ideia de um realismo inerente ao texto audiovisual perdure, impondo às artes que se desenvolvem a partir de tais aspectos esse caráter que pode se mostrar favorável em alguns casos, mas que também possui diversos pontos negativos. É evidente que esse efeito de realidade observado nos *media* audiovisuais se dá a partir de um significativo grau de manipulação, como aponta Arlindo Machado (2015), em *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*, ao ponderar o fato de que “A câmera não é nunca passiva diante de seu objeto; ela impõe um arranjo, produz uma configuração das coisas pela força de sua simples presença” (p. 65). Percebe-se que há sempre na imagem essa presença de um olhar que constrói uma ideia da realidade a partir de dada visão da mesma, evidenciando-se o forjamento desse real por meio de uma subjetividade que se camufla como objetividade. É nessa perspectiva que Machado (2015) evidencia o aspecto do extraquadro, o qual demonstra essa construção do efeito de realidade por meio das imagens, ressaltando o fato de que a apreensão do real está submetida à não invasão da cena manipulada e, ao mesmo tempo, à remissão a um mundo imaginário caracterizador da narrativa e que esse fora de quadro também representa (p. 98).

Os recursos que compõem o arranjo fílmico, como planificação, enquadramento e montagem – acerca dos quais ponderamos mais detidamente no decorrer do primeiro capítulo desta tese –, se mostram essenciais no processo de criação desse efeito de realidade que caracteriza a imagem, especialmente aquela em movimento. É nessa lógica que, em *How to study television*, Keith Selby e Ron Cowdery (1995) destacam a preponderância dos códigos midiáticos para o estabelecimento de uma percepção de unidade em tais criações constantes nos *media* audiovisuais:

The first thing to grasp about a visual image is that it is a Construction. When we talk about a media text as a ‘Construction’, however, we are not talking about the celluloid or magnetic tape upon which the programme is stored. What we mean by the use of the term Construction is the idea that all media texts are constructed using a media language. [...]. Such choices are described as codes, and it is these codes which make up media languages. [...]. A media text is not only constructed using a media language, but the codes which are chosen also convey certain information (pp. 3-4).

Levando em consideração as questões destacadas até aqui, Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira (2006), no livro *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*, apontam para a importância que essas especificidades narrativas possuem no processo de adaptação para a televisão d’*Os Maias*: “Na minissérie é fundamental a leitura dos figurinos, dos espaços, objetos e da trilha sonora, as músicas que definem as personagens criando uma atmosfera que envolve, seduz e ‘fala’

com os telespectadores” (p. 37). A refiguração das personagens do *medium* literário para a obra de ficção televisiva está implicada por esses elementos diversos, os quais, engendrados ao trabalho dos atores, possibilitam a apreensão daqueles seres constituídos por meio da palavra escrita. Acerca disso, Flory e Moreira (2006) destacam a compreensão a seguir:

[...] a minissérie realiza uma transcodificação, propondo-se a “significar *visualmente* um conjunto de significações verbais”, por meio de signos gestuais transmitidos pelos atores, pelas imagens diversas, construídas através dos cenários, figurinos, maquiagens/caracterizações. A narrativa televisiva configura-se pelo movimento dos atores em cena e das câmeras, pelas variações de plano (foco grande e plano, plano de conjunto), pelos trabalhos de corte e montagem, além do uso do som, com músicas temas, ruídos e diálogos (pp. 45-46).

A partir da forma como a câmera é utilizada são construídos os planos e, por meio deles e da sua coadunação, as estratégias de composição das personagens são desenvolvidas. É imprescindível destacar o fato de que o trabalho com a planificação se situa no cerne do processo de caracterização da personagem audiovisual. Isso porque a escolha dos formatos dos planos influi decisivamente nas significações que serão criadas a partir do momento em que se dá o trabalho de montagem dos mesmos, inclusive em combinação com os dispositivos sonoros empregados. E considerando tal apontamento, Flory e Moreira (2006) destacam a forma como Luiz Fernando Carvalho se utiliza da câmera para realizar essa refiguração das personagens do romance para a minissérie:

As câmeras demoraram-se focalizando uma única expressão, um pensamento não dito, um efeito psicológico de maior densidade, que de outra maneira seriam imperceptíveis. O cuidado com a edição de cenas para a montagem de cada quadro, de cada momento da história demonstrou uma preocupação rara com a naturalidade das cenas, a sua fluência, mantendo ainda, em certos momentos, marcações de cena teatrais que se encaixavam perfeitamente à narração da tragédia (p. 80).

Tal trabalho do diretor é realizado em consonância com o dos atores, sendo a escolha do elenco um procedimento imprescindível no movimento de caracterização das personagens nos *media* audiovisuais. Ao ser configurada a partir dos recursos imagéticos e sonoros, a personagem, em um processo de adaptação da literatura ao cinema e à televisão, assume um aspecto tangível que se torna fundamental para a compreensão da figuração em textos cinematográficos e televisivos. O aspecto da interpretação do ator se impõe, seja a partir do uso da voz para conferir à personagem uma fala pessoal, seja na composição da fisicalidade da personagem por meio da sua linguagem corporal. Nesse viés, Doc Comparato (1983), em *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão*, sublinha a preponderância de uma designação compatível de papéis aos atores: “[...] a escolha do elenco é um fator decisivo para a boa realização de um espetáculo. Um intérprete adequado, além

de ter as características desejadas pelo autor, fará aflorar outros lados do personagem, lados obscuros, que só um ator que compreenda bem o personagem poderá descobrir” (p. 200).

Nessa perspectiva, não apenas as feições externas do ator são essenciais na seleção do elenco de uma obra audiovisual, mas também as experiências vividas por essa pessoa real que pode imprimir seus conhecimentos de mundo nessa criatura ficcional que enriquecerá por meio da sua interpretação. Esse recurso à interioridade do próprio ator no movimento de criação da personagem é um expediente grandemente utilizado ao longo da história das artes performativas, sendo nas obras narrativas de ficção no cinema e na televisão especialmente predominante. Em tal lógica, Jacques Aumont e Michel Marie (2009) trazem, no verbete “Personagem” do *Dicionário teórico e crítico do cinema*, a seguinte contextualização:

A etimologia grega do termo latino *persona* designava a máscara, ou seja, o papel desempenhado pelo actor. Este estava claramente separado da sua “personagem”, da qual era apenas o executante e não a encarnação. A evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa desta perspectiva, que identifica cada vez mais a personagem ao actor que a encarna, transformando-o numa entidade psicológica e moral, encarregada de produzir um efeito de identificação no espectador (p. 194).

E tal aspecto se vê principalmente, nos *media* audiovisuais, no que toca à influência estabelecida pelo cinema clássico hollywoodiano, que se tornou o mais difundido, determinando padrões que seriam seguidos pelas múltiplas produções cinematográficas e também televisivas ao redor do mundo, mas especialmente no Ocidente. Assim, afirma-se aí a predominância de um estilo naturalista, pautado por essa submersão do ator em sua interioridade para a criação da personagem que incorpora. Nessa perspectiva, Jacqueline Nacache (2012a), em *O ator de cinema*, destaca o fato de que

O natural dos anos 1930-1940 está presente tanto no íntimo como no espetacular, na comédia como no drama, no romanesco como na simplicidade cotidiana de um estilo “radiofônico” à época muito popular (Dyer, 1979, p. 139; Vincendeau, 1993, p. 126). É em todo o caso um valor essencial da representação norte-americana da altura, e um terreno preparatório para duas tendências aparentemente contraditórias; por um lado o minimalismo próprio do *underacting* das grandes estrelas hollywoodianas clássicas; por outro o sucesso futuro do “Método” inspirado pelo ensino de Stanislavski (p. 103).

Essas tendências de que fala a autora se apresentam com predomínio no desenvolvimento dos modos de representação do ator ocidental, sendo o “Método” um sistema que acabou por ganhar grande visibilidade por estabelecer um avanço nesse sentido de composição da personagem a partir de um movimento, por parte do ator, de apreensão das próprias experiências e interioridade. Tais questões possuem grande relevância para a nossa análise relativamente ao processo de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance eciano para a minissérie brasileira. Isso em função justamente

desse estabelecimento, por parte dos autores da adaptação, de uma busca por instaurar um processo pautado pelo efeito de realidade, com a imersão dos atores nas personagens que representam. Tendo em conta tal consideração, é importante ponderar a abordagem de Nacache (2012a) acerca do sistema de atuação desenvolvido por Constantin Stanislavski:

Para Stanislavski, a autenticidade e a naturalidade deviam ser acometidas de uma constante interrogação sobre as motivações psicológicas da personagem, com quem o ator se encontra numa relação de fusão. [...] superar a arte de *representar*, baseada só na mecânica dos gestos, para alcançar a verdade de uma atuação e de uma personagem cuja alma se alimenta da vida interior do ator, das suas experiências e vida próprias (p. 31).

Os procedimentos apresentados pelo dramaturgo russo, principalmente em seus livros *A construção da personagem*, *A preparação do ator* e *A criação de um papel*, influenciaram decisivamente a criação do “Método” desenvolvido pelo ator e diretor Lee Strasberg, um dos fundadores do *Group Theatre*, em 1931, juntamente com Harold Clurman e Cheryl Crawford. No entanto, em 1935, Strasberg abandona o grupo devido a desentendimentos com os demais fundadores e, a partir de 1949, se torna professor e diretor artístico no *Actors Studio*, associação criada em 1947, por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, tendo como objetivo a formação de atores segundo as técnicas elaboradas pelo “Método” (Nacache, 2012a).

Assim, Nacache (2012a) ressalta que “[...] o Actors Studio contribuiu, quer pelos seus excessos quer pelas suas faltas, para fixar as normas de representação do ator ocidental” (p. 114). O cinema hollywoodiano é o espaço mais significativo e influente na propagação dessas estruturas de representação que se estenderam tanto para as mais variadas produções cinematográficas ao redor do mundo como também para os formatos de ficção televisivos. Tais concepções de atuação desenvolvidas a partir do sistema de Stanislavski e difundidas por meio de um cinema clássico de Hollywood acabam por se mostrar essenciais no movimento de manutenção da questão do estrelato. Neste, a imagem pública do ator acaba por ganhar destaque, até mesmo em contraposição à figura da própria personagem que interpreta, sendo inclusive a partir dessa imagem e da possibilidade de exploração da mesma que a criação de determinadas personagens tem seu lugar. Nacache (2012a) pondera a noção de que “[...] o cinema tinha tudo a ganhar com a ideia de que entre ator e personagem podia estabelecer-se uma correspondência perfeita [...], base garantida da glória pública e cultural de uma atriz ou de um ator e, muito simplesmente, do seu êxito comercial” (pp. 112-113).

A esse respeito, Jean-Claude Bernardet (2006), em *O que é cinema*, ressalta o fato de o *Star System* ter se tornado o “[...] principal mecanismo sobre o qual se apoiaria o cinema

[...]. A vedete é o principal elemento que dá ao filme seu ‘valor de troca’, ou seja, aquilo que, quase independentemente de as pessoas gostarem ou não do filme, o torna vendável” (p. 65). O que o autor aponta se relaciona às estruturas mercadológicas presentes nos contextos de produção, seja no cinema seja na televisão, o que implica numa exploração da imagem do ator para além da ficção em que desenvolve a sua atuação. Essa compreensão é apontada por Edgar Morin (1989), no livro *As estrelas: mito e sedução no cinema* – obra em que o estudioso apresenta uma importante abordagem relativamente à questão do estrelato: “Pois esses rostos e vozes que o cinema seleciona já são na vida portadores de uma espécie de mistério sagrado. São máscaras que exprimem imediatamente a força ou a ternura, a inocência ou a experiência, a virilidade ou a bondade [...]” (p. 92).

É possível observar que tal expediente acaba mesmo por instituir uma passagem do olhar sobre a personagem no espaço em que seus sentidos são criados, a arte nas suas mais variadas formas, para os elementos da realidade de um artista, elementos esses que influem na sua composição e acabam por embutir significados a tal ser ficcional. Isso se dá muito em função de uma lógica mercadológica que orienta as produções nesses *media* em contextos que assumem um caráter mais industrial, como é o caso de Hollywood e de grandes conglomerados midiáticos como a Rede Globo de Televisão. Essa perspectiva é destacada por Barry King (2010), no artigo “Stardom, celebrity, and the money form”:

The ostensive character-signifying attributes of the actor are his or her use value to audiences and fans who negotiate and adapt the framework of social types to construct a narrative of the self. The actor’s persona is the market driven selection of his or her professionally conditioned attributes to construct a self as exchange value (p. 12).

O autor aponta, portanto, para a questão do “valor de troca”, também abordada por Bernardet (2006), estabelecido como uma forma de atrair o olhar de espectador ou telespectador para o produto audiovisual, tendo como modo de validação a figura do ator. É importante ponderar que essa figura também decorre de um processo de construção estabelecido no sentido de criar uma cumplicidade por parte do público. Essa ideia é destacada também por Barry King (1991), no artigo “Articulating stardom” – constante do livro *Stardom: industry of desire*, editado por Christine Gledhill:

[...] actors seeking to obtain stardom will begin to conduct themselves in public as though there is an unmediated existential connection between their person and their image. [...] the persona, buttressed by the discursive practices of publicity, hagiography and by regimes of cosmetic alteration and treatment, is relatively durable and if sedimented in public awareness will tend to survive discrepant casting and performances (p. 181).

Tais aspectos relacionados à temática do estrelato (*stardom*) se mostram de grande interesse para o desenvolvimento de nossa análise acerca do movimento de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance eciano para a minissérie da Rede Globo, como ponderaremos mais detalhadamente nos tópicos seguintes deste capítulo. No que tange à primazia da questão do estrelato nas produções de ficções narrativas na televisão, Renata Pallottini (1998), em *Dramaturgia de televisão*, explica que “O grande público está interessado no *ator*, que é, para os mais desavisados, intérprete e autor do que está sendo dito. O personagem se confunde com o intérprete; o personagem cobra sua vida e realidade por meio da personalidade do intérprete – e vice-versa” (pp. 139-140).

Ou seja, é muito comum que o espectador ou, no caso da televisão, o telespectador estabeleça uma relação confusa entre a figura exterior do ator e a personagem que interpreta. Além do aspecto físico que está presente em tal relação, a existência de um ser real que “dá vida” à personagem direciona a visão do receptor da obra para essa personalidade que existe fora do texto artístico e possui uma vivência, uma história. Pallottini (1998) aponta, ainda, que, “[...] em se tratando de ficção televisiva, a ingerência do ator e do seu carisma parece cada vez maior e mais poderosa, até o ponto de se fundir e confundir com o personagem” (p. 141). É perceptível que a questão da espécie de “fusão” ocorrida entre personagem e ator que a interpreta assume uma posição imprescindível no processo de significação que tanto espectador como telespectador desempenharão ao entrar em contato com a narrativa.

Por isso, na observação de uma personagem cinematográfica ou televisiva tanto no contexto de um trabalho de adaptação literária quanto no de composição de uma obra original em tais *media*, o olhar para o ator e para o seu movimento de criação de um ser ficcional acaba por fazer-se imprescindível. Sendo assim, Jacqueline Nacache (2012b) reflete, em *O cinema clássico de Hollywood*, sobre essa dualidade presente na construção da personagem a partir da figura do ator, que se dá nos *media* audiovisuais: “[...] por um lado, a personagem fílmica não pode conceber-se fora do ator que a interpreta; por outro, o espectador percebe sempre, mais ou menos claramente, o estatuto ambíguo dessa personagem, devido tanto ao próprio papel quanto à interpretação que lhe é dada pelo ator” (pp. 53-54).

Tal concepção é abordada também por Carlos Reis (2018b), em *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*, ao refletir sobre o conceito de *twofoldness*, ou “dupla percepção”, determinado por Murray Smith, sendo este “[...] um ato de contemplação, em simultâneo, de duas faces (*twofoldness*) de uma entidade que se dá a ‘ler’ nessa condição dúplice, sem que uma oculte a outra [...]” (p. 125). Por meio do aspecto do ator, observa-se

que há uma espécie de convivência dessas duas faces apontadas por Nacache (2012b) e Reis (2018b), uma que tem lugar num mundo imaginário e outra que se estabelece na realidade. Isso nos remete, inclusive, à dualidade presente no próprio processo de construção do texto, que se dá a partir tanto dos códigos linguísticos empregados para a construção da narrativa quanto dos aspectos que formam os contextos de composição e apreensão da obra.

Partindo desses apontamentos acerca das questões relacionadas ao contexto de composição da adaptação televisiva d'*Os Maias* e de aspectos teóricos essenciais para a compreensão do modo como se dá a construção dessa obra fílmica e, mais particularmente, dos seus seres de ficção, passamos a realizar nossa análise relativamente ao processo de refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar do romance de Eça de Queirós para a minissérie roteirizada por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

4.2 Maria Monforte na televisão: paixão e morte representadas

As ponderações realizadas no tópico anterior deste capítulo – em coadunação também com o que expomos nos capítulos anteriores, principalmente no primeiro capítulo – se mostram fundamentais para o desenvolvimento da nossa análise relativamente à adaptação dessas duas personagens ecianas para a obra televisiva. Assim, voltamo-nos neste tópico para a consideração acerca do movimento de refiguração da personagem Maria Monforte da literatura para a televisão. Neste tópico, a análise a ser realizada se pauta pelas transformações sofridas por essa personagem no processo de adaptação para a minissérie da Rede Globo, evidenciando-se uma maior recorrência de tal figura na narrativa. Para a observação desses aspectos, é fundamental que sejam levados em conta os diversos fatores envolvidos no contexto de produção televisivo, tais como a escolha do elenco e as estruturas que delimitam as construções de narrativas para a televisão. Tendo em conta os aspectos presentes nos processos de adaptação, procuro observar de que modo essas mudanças de *medium* e de autoria implicam na transformação de alguns sentidos da narrativa d'*Os Maias* no que se relaciona mais propriamente à refiguração da personagem Maria Monforte.

Nessa perspectiva, é possível observar que o processo de adaptação da literatura à televisão de tal personagem busca enfatizar uma centralidade da mesma no desenvolvimento dos acontecimentos trágicos que atingem a família Maia, trazendo a Monforte para o centro do olhar do telespectador. Tal questão está ligada justamente à transposição intermediática

realizada em decorrência da mudança do *medium* artístico, pois, como observamos ao longo do primeiro capítulo desta pesquisa, há uma distinção no modo de caracterização no *medium* literário e nos audiovisuais. Nos textos literários, há a possibilidade de se estabelecer um aprofundamento maior nas questões psicológicas dos caracteres, em função de a construção de personagens se dar a partir da palavra escrita. Em contraposição, no cinema e na televisão, essa construção, ao ser pautada por imagem em movimento e som, recursos mais externos, estabelece uma dificuldade maior na apreensão da interioridade das personagens. A esse respeito, Tânia Pellegrini (2003), no texto “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, constante do livro *Literatura, cinema e televisão*, aborda também essa diferença entre as formas de caracterizar uma personagem nos textos literários – no que enfoca mais particularmente a questão da literatura realista – e nos audiovisuais:

Os escritores realistas, *grosso modo*, podem ser vistos como alguém que usava uma câmera, como dissemos; todavia, quando nos carregam com eles da praça para a rua, da rua para a casa e daí para os cômodos específicos onde vivem as personagens, fazem isso com a quantidade e a qualidade de sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. [...] uma câmera móvel executando a mesma movimentação, o faz com uma rapidez que requer a mesma rapidez do olhar, numa célere e abrupta associação de imagens, que pouco solicita da mente. Tudo está pronto para ser visto, e não imaginado. Assim, tem-se a absolutização da imediatez da imagem, que opera de maneira totalmente diferente da imediatez da palavra (p. 28).

A estudiosa ressalta a questão das zonas indeterminadas a serem preenchidas pelo receptor do texto, o que ocorre de formas diversas na literatura e nos *media* audiovisuais – mesmo tendo-se em conta a escrita literária dos realistas, em que o processo descritivo nos possibilita a apreensão de um maior número de detalhes para realizar esse preenchimento de tais zonas de indeterminação. No que toca à temática da adaptação de textos literários para cinematográficos e televisivos, tais zonas de indeterminação são preenchidas a partir da literatura pelos próprios autores da obra audiovisual. Nesse movimento, a refiguração de personagens é um lugar essencial, pois, como apontado no tópico anterior, ao apresentar esse preenchimento a partir da interpretação de atores, o texto audiovisual já determina os aspectos físicos da personagem, e, com isso, também algumas das questões mais subjetivas da mesma. Nesse processo, a adequação das variadas etapas do trabalho de composição de uma obra para cinema e televisão é fundamental.

Partindo da compreensão dessa complexidade que constitui a problemática da criação da personagem no contexto audiovisual, Pallottini (1998) ressalta que “[...] na televisão o caminho percorrido pelo personagem, desde a sua realização até a interpretação do ator, é longo, complicado e cheio de modificações” (p. 142); assim, “[...] é descrito,

caracterizado e construído desde suas ações e falas, já constantes do texto [...], inclusive por meio dos recursos inerentes ao gênero televisivo: o enquadramento, o ângulo de tomada, a frequência de aparição, a cor escolhida para identificá-lo, a música, o som que lhe é exclusivo [...]” (pp. 147-148). Essas considerações nos possibilitam observar a forma como as mudanças realizadas pelos autores da adaptação no movimento de refiguração da personagem Maria Monforte se pautam pelas leituras apresentadas por estes para a obra de Eça de Queirós. Tais leituras são trazidas à luz por meio desses recursos imagéticos e sonoros que configuram a linguagem que Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho procuram estabelecer a partir da compreensão que têm do texto eciano.

A diferença entre os contextos de produção, exibição e recepção, bem como dos códigos utilizados por literatura e *media* audiovisuais para construir uma obra ficcional, e em particular uma personagem, é muito importante para compreender algumas dessas modificações realizadas pelos autores da adaptação televisiva d’*Os Maias*, especialmente no que toca à personagem Maria Monforte. É interessante ressaltar o que Cristina da Costa Vieira (2008), em *A construção da personagem romanesca*, afirma acerca da diferença crucial da configuração da personagem na literatura, referindo-se mais especificamente à questão do gênero romance, em contraposição ao que se dá no cinema e também no teatro:

A personagem romanesca é uma construção resultante da relação entre dois elementos: o texto narrativo e o leitor. As ações a ela imputadas, e com as quais também é construída (a par de outros processos), provêm desta relação dual. O mesmo não se passa com a personagem teatral ou cinematográfica, cuja ação é fruto de uma relação triádica, em que o terceiro elemento (determinante) é o actor, seja ele de teatro ou de cinema (pp. 238-239).

A consideração da autora relativamente à importância do ator nesse processo de construção da personagem audiovisual nos remete às atrizes que interpretam Maria Monforte na minissérie: Simone Spoladore e Marília Pêra. Estas se configuram – de acordo com o que já destacamos ao longo do tópico anterior deste capítulo e também no primeiro capítulo desta tese – como detentoras de um lugar de autoria imprescindível nesse movimento de composição da personagem televisiva. Essa consideração acerca das atrizes nos possibilita a abordagem de um dos aspectos mais diferenciadores da obra televisiva com relação à literária. Isso porque é realizado um retorno da personagem para a narrativa, sendo interpretada por Marília Pêra, atriz icônica de televisão, cinema e teatro brasileiros. Tal notoriedade da atriz se revela um aspecto importante para a compreensão desse retorno da personagem estabelecido na minissérie. A respeito disso, Reis (2012) faz a seguinte crítica:

[...] a reentrada em cena de uma Maria Monforte já envelhecida, trazendo a notícia do incesto, traduz uma cedência ao melodramático e a uma desmesurada entoação

emocional que pouco ou nada se ajustam aos princípios e às práticas da estética queirosiana – a menos que as razões (ou sem-razões...) que explicam uma tal cedência sejam da ordem do paródico (o que provavelmente não será o caso) ou então motivadas pela conveniência de trazer à cena d’*Os Maias* em formato Globo, uma atriz da estatura de Marília Pêra (p. 370).

Essa consideração do autor, acerca de uma conveniência de incorporar ao elenco da minissérie uma atriz com o relevo de Marília Pêra, nos possibilita fazer uma relação com os aspectos da vedete e do estrelato (*stardom*) apresentados no tópico anterior. A ingerência da imagem e da influência que os atores trazem para as personagens é uma temática importante para a compreensão dessa inserção realizada na minissérie. A esse respeito, Edgar Morin (1989), ao abordar a questão do estrelato no cinema clássico hollywoodiano, assim como sobre as suas repercussões em outras formas de espetáculo, ressalta o fato de que

A estrela é fruto de um complexo projeção-identificação particularmente virulento.

O filme, máquina de duplicação da vida, apela aos mitos heróicos e românticos que se encarnam na tela, repondo em ação os velhos processos imaginários de projeção e identificação de que são feitos os deuses. A religião das estrelas cristaliza a projeção-identificação inerente à participação no filme (p. 67).

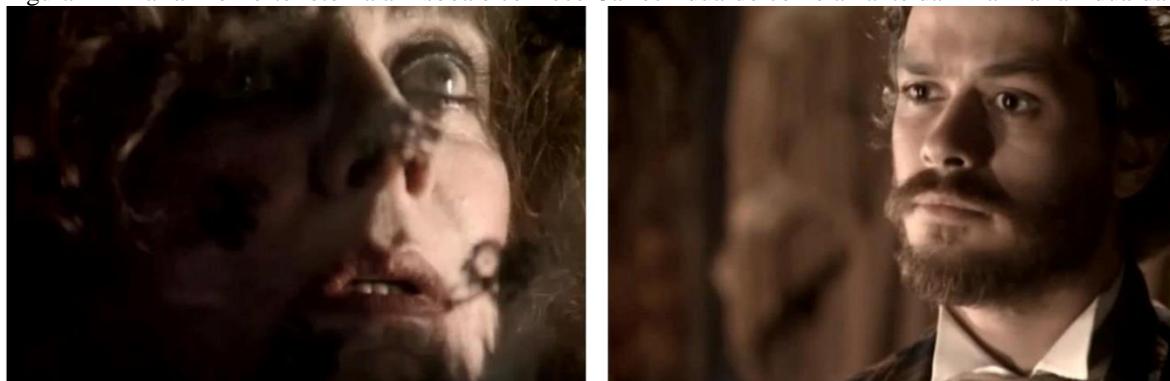
Tal preponderância da imagem do ator sobre a da personagem – que, como vimos anteriormente, é constituída a partir principalmente do cinema clássico de Hollywood – se configura de forma bastante característica na televisão, muito em função da influência que esse *medium* sofre do cinema clássico. Em decorrência das configurações que as obras ficcionais televisivas possuem, com grandes extensões, ou seja, transcorrendo, em geral, ao longo de vários meses, a constância dessas figuras dos atores, e das personagens que interpretam, no cotidiano dos telespectadores contribui para essa questão.

No que toca à refiguração da personagem Maria Monforte do *medium* literário para o televisivo, vê-se que é a figura que maior alteração sofre nesse movimento de adaptação. Esse retorno da personagem ao final da narrativa, já envelhecida e sendo interpretada por Marília Pêra, é uma mudança bastante significativa com relação à narrativa literária. Isso porque, como apontado já no terceiro capítulo desta pesquisa, no romance de Eça de Queirós observa-se que o retorno da personagem se dá apenas de modo simbólico, sendo a filha Maria Eduarda um dos meios pelos quais isso se constitui, como evidencia Maria Manuel Lisboa (2000), em *Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre “Os Maias”*:

Esse clã, na pessoa de Afonso da Maia, nunca aceitou Maria de [sic] Monforte e após a fuga desta nega-lhe a existência (Carlos acredita durante anos que a mãe morreu), mas vê-se no final do romance aniquilado pelo retorno do elemento materno destrutivo que aquela mãe pecaminosa, por via da agência de Maria Eduarda, lhe impõe (p. 124).

Como destaca a autora, esse retorno da Monforte na figura da filha Maria Eduarda se mostra destrutivo para a família Maia representada por Carlos Eduardo e Afonso da Maia. A personagem não volta para Lisboa, por isso não toma conhecimento do incesto cometido pelos filhos e que foi possibilitado pela sua fuga, em que separa os irmãos ainda bebês. Essa presença ausente que Maria Monforte possui na narrativa do romance é dissipada na sua refiguração no *medium* televisivo. O retorno real da personagem ocorre na minissérie, pois, nos trechos finais da obra, vemos outra vez essa figura, que volta a Lisboa para encontrar a filha, Maria Eduarda, e tentar redimir-se com o filho, Carlos Eduardo, por tê-lo abandonado quando bebê. Na cena da minissérie em que se vê o retorno de Maria Monforte para a narrativa, a personagem encontra Carlos Eduardo na casa de Maria Eduarda, sem, no entanto, saber que aquele é o filho que abandonou quando criança, e vendo-o apenas como o amante da filha. Ao revelar padecer “[...] do mesmo mal que matou a Dama das Camélias” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 4, cap. 18), a Monforte afirma ter a impressão de já o ter visto em algum lugar. Seu rosto é enquadrado em um grande plano que possibilita aceder à angústia que a afeta, pois presente naquele reconhecimento que tem do rosto do rapaz um infortúnio.

Figura 1 – Maria Monforte retorna a Lisboa e conhece Carlos Eduardo como amante da filha Maria Eduarda



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 4, cap. 17.

E é na cena em que Maria Monforte confronta Afonso da Maia que ela descobre o fato de que aquele amante da filha era, na verdade, o seu filho, irmão de Maria Eduarda. Tal cena é realizada a partir de uma alternância desordenada de planos, que demonstra o desvario que afeta a Monforte ao descobrir o incesto dos filhos, o qual havia sido possibilitado pelas ações que tomara ao fugir com Tancredo.

Figura 2 – Maria Monforte vai ao Ramalhete confrontar Afonso da Maia e descobre que o amante de Maria Eduarda, Carlos Eduardo, é o seu filho



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 4, cap. 18.

Ao ser trazida novamente para a narrativa, a Monforte se torna o meio de revelação do incesto para os filhos e para o patriarca Afonso da Maia. Desse modo, além da caixa que Maria Monforte deixara com o Sr. Guimarães – a qual continha os documentos reveladores da identidade de Maria Eduarda – e que o tio de Dâmaso Salcede entrega a João da Ega, há ainda a própria aparição da Monforte, que é realizada de forma bastante melodramática. A esse respeito, no artigo “As personagens do romance *Os Maias* na minissérie da Globo” – presente na *Revista Estudos Literários: Personagem e figuração*, coordenada por Carlos Reis e Marisa das Neves Henriques –, Kyldes Batista Vicente (2014) aponta que

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. [...]. 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) (p. 427).

Essa função sublinhada pela estudiosa é marcada pela própria caracterização física da personagem nesse retorno, sua brancura, pois está gravemente doente, tuberculosa, e suas roupas esfarrapadas e todas pretas, além da música que narra as suas chegada e aparições, em um tom tétrico. A presença de uma atriz com a proeminência de Marília Pêra encarnando

essa personagem, que retorna para a narrativa televisiva para descobrir e revelar o incesto dos filhos que ela havia separado quando crianças, é um artifício para a construção do tom melodramático que predomina na minissérie. Essa espécie de materialização da morte na figura da Monforte⁶, evidenciada por Vicente (2014), dá ênfase à significação destrutiva que a personagem possui para a família Maia. Tal questão é apontada, inclusive, por Flory e Moreira (2006): “Na minissérie, os autores do texto transmutado para televisão criam um fato novo: a mãe, Maria Monforte volta e é ela que desvelará a tragédia do incesto, **ocorrendo o reconhecimento de forma mais dramática e contundente**” (p. 105, grifo nosso). É possível ponderar que tal representação de morte com que a Monforte retorna na minissérie reflete mesmo o que podemos identificar como uma forma de personificação do romantismo fatídico aos Maias. Consequentemente, a personagem traz na sua figura a marca do destino que esse romantismo representa na narrativa já do próprio romance, pois, como observado no capítulo anterior, é ele o elemento que se apresenta como o lugar incontornável de configuração daquela sociedade pintada por Eça de Queirós a partir das suas personagens.

Pode-se observar na minissérie uma ênfase na essencialidade da personagem Maria Monforte, das suas atitudes e da sua própria constituição, para os desenvolvimentos fatídicos que se abatem sobre a família Maia. Em tal processo, a imagem física, exterior, que temos dela está dada no sentido de refletir essa representação de morte referida. É possível compreender que a marca estabelecida por essa representação na figura de Maria Monforte na adaptação televisiva acaba por intensificar a importância do feminino para a configuração dos acontecimentos trágicos que levam à uma “extinção” do nome Maia. Isso porque, ao posicionar-se com um comportamento subversivo, se portando de modo discordante ao comportamento imposto às mulheres naquela sociedade, a Monforte possibilita, a partir das suas ações, a queda desse símbolo patriarcal representado principalmente pela figura de Afonso da Maia. Nesse viés, Maria Adelaide Amaral, no depoimento constante dos extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)”, do DVD 2 da minissérie, afirma a necessidade que percebeu de trazer Maria Monforte de volta ao final da narrativa:

[...] no final da história, quando o Carlos Eduardo e a Maria Eduarda já estavam, assim, a ponto de se casarem, já estavam vivendo, assim, no melhor dos mundos e no sétimo céu, como se diz, **então eu falei, eu pensei assim, está na hora da Maria Monforte ressuscitar. E que ela seja a portadora das más notícias [...]. Mas, neste caso, eu falei, vou pegar essa mulher, vou trazê-la, quase morrendo, tuberculosa, quase morrendo, para que ela cumpra a sua última**

⁶ A representação de morte com que Maria Monforte é apresentada na narrativa televisiva é uma questão que desenvolvemos no artigo “Maria Monforte: a morte n’*Os Maias* televisivo”, publicado na revista *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*. Cf. Vogler (2019).

missão. Na verdade, a última missão de desgraça, porque ela é uma mulher que nasceu sob o signo da tragédia (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 2, extras “A Obra – Maria Adelaide Amaral (autora)”, grifos nossos).

A dramaturga pontua, no depoimento, novamente uma intenção de fidelidade que possuía ao adaptar o texto de Eça de Queirós para a televisão, no entanto o seu entendimento das diferenças existentes entre os *media* se mostra imprescindível. Além disso, vê-se que está presente, também, nessa reescrita da narrativa, o estabelecimento da sua perspectiva acerca da história e das personagens que nela se desenvolvem, bem como a sua compreensão acerca do público receptor da obra televisiva. A alteração feita na narrativa da minissérie implica que Carlos Eduardo fique a conhecer os acontecimentos trágicos ocorridos a partir da visita que Maria Monforte faz ao Ramalhete quando retorna a Lisboa, sendo Afonso da Maia quem revela ser aquela a mãe que o havia abandonado quando criança. Na perspectiva de Maria Adelaide, a Monforte tem uma possibilidade de redenção nessa adaptação da obra literária de Eça de Queirós para o roteiro da minissérie. A cena em que mãe e filho se encontram e ela pede perdão por todas as ações que resultaram no incesto de Carlos e Maria Eduarda, traz o abraço do filho naquela mãe que está à beira da morte.

Figura 3 – Maria Monforte encontra-se com Carlos Eduardo e busca redimir-se junto ao filho



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 4, cap. 19.

Em tal viés, Vicente (2014) afirma, em seu artigo, a compreensão a seguir:

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** (p. 424, grifo nosso).

Esse retorno da Monforte também funciona na minissérie no sentido de enfatizar o signo de destruição que a personagem possui, sendo ela mesma a afirmar constantemente o fato de ser portadora da desgraça e, por isso, responsável pelos destinos trágicos dos filhos e de Pedro. Assim, no que toca à refiguração de Maria Monforte, a dramaturga compreende que, para dar a ver a influência que tal personagem possui no desenrolar trágico da narrativa, seria preciso reforçar a imagem de tal figura com o seu retorno – ou, como Maria Adelaide diz, com a sua “ressurreição” –, dando a ela a responsabilidade pela revelação do destino que se abatera sobre os seus filhos. Em tal viés, essa explicação dada pela roteirista da minissérie é evidenciada, ainda, por Vicente (2014), ao apontar que

[...] Maria Adelaide Amaral opta por uma construção narrativa que ofereça ao espectador o que ele espera: **as expectativas do público sobre o destino da mãe são atendidas. Com isso, configura-se um modo melodramático de construção do enredo.** Na minissérie, a justificativa de Maria Monforte para seu retorno a Lisboa é para que haja uma tentativa de reconciliação, de redenção com os filhos. E este também é o objetivo da roteirista: a redenção. Neste aspecto de descrição das personagens femininas, notamos que a minissérie apresenta um distanciamento da narrativa queirosiana (p. 430, grifo nosso).

De acordo com o exposto pela estudiosa, essa inserção que a roteirista realiza na obra televisiva se volta para uma resposta prévia àquilo que ela entende que os receptores da minissérie esperam da narrativa. Mesmo que afirme uma busca por fidelidade na adaptação do texto eciano para a televisão, Maria Adelaide Amaral constrói o roteiro da minissérie a partir dessas expectativas do público. Assim, por mais que esse formato televisivo possua um determinado fechamento – isso porque, em geral, é realizado na sua totalidade antes de ser transmitido para o público –, o trabalho com essas respostas prévias implica nesse tipo de mudanças na narrativa visando a audiência. Essas modificações têm como consequência o desenvolvimento de sentidos distintos para o texto, o que reflete as questões de *medium*, contexto e autoria diversos no que diz respeito a um processo de transposição intermediária.

Em decorrência dessas mudanças, Vicente (2014) explicita um distanciamento apreensível nas constituições das personagens femininas na minissérie em contraposição ao romance, ao entender que, “Na condução da narrativa na minissérie *Os Maias*, suas

estratégias narrativas aproximam-se do modo melodramático, especialmente na elaboração da imagem feminina. [...] podemos encontrar traços do melodrama na construção da minissérie ao ser inspirada na obra de Eça de Queirós” (pp. 422-423). Tal compreensão da estudiosa, sobre uma tendência melodramática da adaptação televisiva, pode ser vista como resultado de uma certa intensificação do uso dos aspectos trágicos do romance de Eça pelos autores da minissérie. Essa questão em conjuntura com o caráter romântico que marca a constituição das personagens desse romance eciano – em especial, como apontado no capítulo anterior desta pesquisa, no que toca às personagens que aqui temos como foco, Maria Monforte e Tomás de Alencar –, assim como a visualidade que estrutura a narrativa televisiva, implicam no estabelecimento da percepção da minissérie como um melodrama. Nesse viés, é interessante destacar o que Jean-Marie Thomasseau (2005) aponta, em *O melodrama*, sobre a temática do melodrama e sua relação com a questão imagética:

O melodrama, para retomar uma fórmula de Théophile Gautier, é um espetáculo “ocular”, inteiramente votado ao espetacular: um teatro de ação e de atores. [...]. Por seu gosto pelas situações, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a da ação e das imagens (pp. 127-128).

Os apontamentos do estudioso nos remetem à influência que o melodrama possui nas ficções realizadas nos *media* audiovisuais, e especialmente no que diz respeito à televisão. Tais *media* pautados pela imagem herdam do teatro esse gênero de forma bastante significativa, sendo que as ficções televisivas possuem uma tendência ainda maior em se apoiarem nesses recursos. No texto “Television melodrama” – presente no livro *Television: the critical view*, editado por Horace Newcomb –, David Thorburn (1999) destaca que “*The melodramatic mode is peculiarly congenial to television, its inherent contradictions are less glaring and damaging there, because the medium is uniquely hospitable to the spatial confinements of the theater and to the profound realistic intimacy of the film*” (p. 603).

Tendo em atenção tais observações, no que tange ao distanciamento ponderado por Vicente (2014) no processo de refiguração das personagens femininas na minissérie, é possível evidenciar que tal aspecto é perceptível especialmente na caracterização de Maria Monforte. Isso porque esse seu retorno à narrativa traz a possibilidade de confronto dela com relação àquela aristocracia lisboeta que se opunha a ela e ao pai Manuel Monforte, mais especificamente no que diz respeito à figura patriarcal primordial da obra, Afonso da Maia. O encontro entre as duas personagens se dá quando a Monforte vai ao Ramalhete ao retornar para Lisboa, reivindicando o direito de ver o filho:

- O senhor também é responsável por essa desgraça. Se ao invés de repudiar-me, tivesse me acolhido, a história do casamento do Pedro seria outra.
- Como podia acolhê-la, se desde o primeiro momento em que a vi soube o que ia acontecer. E ninguém, em sã consciência, muito menos a senhora, pode me enculpar pela desgraça de Pedro, baseada em absurdas suposições, que desconsideram o mais importante, o mal corre no seu sangue, é indissociável da dor daquelas pobres criaturas que fizeram a fortuna do seu pai.
- **Eu podia falar do mal causado por cavalheiros como o senhor. Podia falar do mal causado por sua intransigência, sua intolerância.** Mas, como lhe disse na carta, estou muito doente e queria ver o meu filho (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 4, cap. 18, grifo nosso).

A personagem na minissérie afirma-se como responsável pelos acontecimentos, mas também confronta o patriarca com relação à responsabilidade que este possui, pela intransigência que o caracteriza e com que se porta relativamente ao romance do filho com, como ele a define, “a filha de um negreiro”. Nesse sentido, o retorno da personagem possibilita a ela uma voz própria, diferentemente do que ocorre no romance, em que essa voz da Monforte é trazida por outras personagens, especialmente por Tomás de Alencar, de acordo com o ponderado ao longo do “Capítulo 3” desta tese.

Como destacaremos mais detalhadamente no tópico a seguir a este – em que será realizada a análise referente ao processo de refiguração da personagem Tomás de Alencar do romance eciano para a minissérie brasileira –, a presença da personagem Maria Monforte na narrativa ainda é pautada pelo vínculo que se constitui entre a caracterização dela e a do poeta Alencar. Isso se dá em função de como este possui um olhar de extrema admiração relativamente a ela, bem como pela rememoração que ele apresenta dela para as demais personagens, em especial para Carlos Eduardo. Contudo, com esse retorno de Maria Monforte empreendido pelos autores da adaptação, temos acesso à sua perspectiva sobre a sua história e ao seu reconhecimento do impacto das suas ações na vida dos filhos. E isso nos traz uma significação distinta daquela do romance, já que neste Alencar se apresenta como o meio principal de evocação dessa figura feminina que o leitor não vê mais em cena depois de sua fuga com o príncipe italiano. Sobre a forma como se dá esse retorno da personagem na adaptação televisiva, Kyldes Batista Vicente (2014) aponta que

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** (p. 426, grifo nosso).

Também é possível observar que há uma espécie de ênfase na ruína trazida pelos comportamentos de Maria Monforte, os quais são evidenciados no decorrer da primeira fase da narrativa, quando é relatada a história de Maria e Pedro. É importante ponderar que a refiguração da Monforte no texto televisivo ganha uma extensão não só por ela retornar envelhecida ao final da minissérie, mas ainda por a primeira fase da história, principalmente a vida de casados de Maria e Pedro e o processo de transfiguração dela, ser alongada.

Nessa primeira fase da narrativa televisiva, a personagem é interpretada pela atriz Simone Spoladore, uma estreante nas produções ficcionais para a televisão. Tendo em conta esse fato, é interessante observar o que a atriz destaca nos extras “O Elenco – Simone Spoladore”, do DVD 1 da minissérie, quando aponta para a questão do período laboratorial – o qual, como ressaltado anteriormente, se configura como um aspecto característico das produções realizadas pelo diretor Luiz Fernando Carvalho –, no que afirma a importância desse processo para a sua interpretação da jovem Maria Monforte:

[...] eu acho que eu fui criando a Maria Monforte junto com o Luiz Fernando Carvalho, que é o diretor da minissérie, a cada dia de gravação. As locações, os lugares, as casas, a decoração, os jardins, tudo aquilo me invadia e fazia com que eu me tornasse acho que mais sensível pra me aproximar com o vigor da Maria Monforte, com a coragem que eu precisava ter naquele momento de encarar aquela personagem (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, extras “O Elenco – Simone Spoladore”).

A consideração da atriz nos remete à questão da busca de constituir a obra televisiva por meio de um efeito de realidade, com a imersão dos artistas no ambiente das personagens, com a intenção de estabelecer um processo de identificação que se prolongará para a leitura do texto feita pelos seus receptores.

No que diz respeito ao movimento de refiguração de Maria Monforte, as suas aparições na primeira fase da minissérie sobressaem-se, principalmente, pela instauração de um maior erotismo da personagem. Com esse erotismo, ela subverte os valores daquela sociedade, se destacando, também, na narrativa, com as suas atitudes e opiniões vistas como impróprias às mulheres naquele meio social. Nesse sentido, a cena que marca a introdução da personagem na minissérie apresenta a sua refiguração televisiva voltada tanto para o caráter erótico quanto para o signo de destruição que ela carrega. Tal cena é caracterizada pela inserção por parte da roteirista Maria Adelaide Amaral de uma passagem de tourada na narrativa, sendo nesse ponto que tanto Pedro e Afonso da Maia quanto os telespectadores são apresentados à figura de Maria Monforte.

Figura 4 – Pedro e Afonso da Maia veem Maria Monforte pela primeira vez em uma tourada



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 3.

Nessa sequência, a jovem Monforte, interpretada por Simone Spoladore, traz na sua constituição física, no seu figurino, e também no modo como se porta diante do espetáculo visto na arena, a força da sua constituição. A esse respeito, Flory e Moreira (2006) ressaltam:

Na minissérie, Pedro vê Maria Monforte pela primeira vez numa tourada. A sua primeira aparição é marcada pela sua beleza, pela sua figura de deusa, mas acentua seu erotismo, sua paixão e atração pelo sangue e pelos instintos mais brutais. Ela arfa e delira com o sangue na arena, revelando o erotismo que irá marcá-la na minissérie (p. 58).

O erotismo, que configura de forma marcante a personagem na sua introdução e no decorrer de toda a primeira fase da obra televisiva, pode ser vinculado àquela representação

fatídica que a Monforte detém em tal narrativa e é enfatizado quando do seu retorno à cena ocorrida na minissérie. Assim como acontece no romance eciano, os aspectos vinculados à caracterização física da personagem contribuem para a construção desses sentidos erótico e trágico que Maria Monforte possui na narrativa.

Um dos objetos mais característicos da figuração da personagem no romance de Eça de Queirós é a sombrinha escarlata que carrega – a qual Afonso percebe encobrir o filho Pedro quando vê o casal em Sintra. Esse objeto é colocado em cena na minissérie já nessa sequência introdutória da Monforte, evidenciando esses símbolos vermelhos representativos do sangue que, como visto no capítulo anterior desta tese, permeiam a sua figuração na obra literária e são reforçados na refiguração televisiva. Nessa sequência de cenas, além da sombrinha escarlata utilizada pela personagem como adereço, há ainda o sangue real do touro golpeado na arena, o que dá a ver uma ênfase maior nessa simbologia funesta carregada por Maria Monforte. Ao intercalar as imagens do animal sendo lancetado com as dos olhares trocados entre Pedro e Maria, os autores da adaptação sinalizam o efeito devastador que esse relacionamento terá, seja para Pedro e a família Maia, seja para ela própria.

A esse respeito, nos extras “A Obra – Profa. Beatriz Berrini – A força avassaladora da paixão”, do DVD 2 da minissérie, Beatriz Berrini aponta para a forma como a inserção de tal sequência se volta para uma busca por apreender imagetivamente a questão do romantismo como uma força destrutiva, aspecto que marca a obra-prima de Eça de Queirós:

[...] assistimos ao despontar de uma fulminante e arrebatadora paixão, colorida pela sombrinha vermelha de Maria e pelo rubro sangue do touro vencido. Eça de Queirós deu um subtítulo a *Os Maias*: “Episódios da vida romântica”. [...]. As marcas românticas são especialmente visíveis em algumas feições de *Os Maias*: na divinização da mulher e nas dimensões da paixão amorosa – quando ela nasce, subitamente, apodera-se de forma fulminante do coração apaixonado, e para sempre (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 2, extras “A Obra – Profa. Beatriz Berrini – A força avassaladora da paixão”).

Isso é ressaltado nas sequências posteriores da narrativa televisiva, como quando se vê Afonso da Maia “aconselhar” o filho acerca das suas escolhas, deixando evidente a sua oposição aos sentimentos que entende Pedro haver desenvolvido por Maria Monforte, o que o patriarca define como “miragens” e “visões enganosas”. Nessa passagem, Afonso expõe a sua compreensão de que o filho deveria “[...] casar com uma mulher de família honrada e de boa procedência” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 3). Diferentemente do que ocorre no romance, no qual o patriarca vê a Monforte pela primeira vez em Sintra, encobrindo o filho com uma mancha de sangue representada pela sua sombrinha escarlata, na minissérie Afonso da Maia vê a moça pela primeira vez no mesmo momento em que Pedro a conhece

e se apaixona. Em tal ponto, já se percebe a preocupação do patriarca com a fragilidade de espírito do filho e a história pregressa do pai de Maria, Manuel Monforte.

Na sequência de cenas posterior, há a aparição da sombrinha escarlate de Maria de forma evidenciada pelas imagens, pois Pedro, atormentado pela figura que havia visto na tourada, adormece e sonha com a Monforte, no que é construída uma sequência em que a imagem do rapaz é encoberta pela do objeto que traz uma representação fatídica. Há, aí, uma sobreposição da imagem de Pedro pela da sombrinha escarlate de Maria Monforte, marcando a passagem da realidade para o sonho do rapaz, no qual a moça aparece no seu quarto e o beija enquanto o objeto o encobre. Na sequência, os telespectadores são confrontados com a visão que no romance Afonso tem quando vê Pedro e Maria na carruagem em Sintra, o que marca o reforço imagético na obra audiovisual dos signos que apontam a dimensão da figura da Monforte e do romantismo que a conforma no desenrolar trágico da narrativa.

Figura 5 – Pedro da Maia sonha com a figura de Maria Monforte e tem sua imagem encoberta pela sombrinha escarlate dela



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 3.

O vermelho que Maria Monforte carrega na sua caracterização, nos mais variados objetos que a cercam – desde as joias, passando pelos vestidos e aparecendo de forma ainda

mais simbólica nessa sua sombrinha –, é bastante marcado na minissérie. Essa cor, que simboliza o sangue e a destruição representada pela Monforte para a família Maia, está também nas flores que ela recebe de Pedro, leva à ópera e usa nos cabelos. O próprio Afonso da Maia vê tais objetos como presságios do destino funesto que Maria representa para a sua família, pois pede que um buquê de flores vermelhas colocado na sua mesa de jantar seja retirado e nunca mais posto no lugar novamente.

Figura 6 – Objetos vermelhos que caracterizam Maria Monforte na primeira fase da narrativa televisiva



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1.

Tendo em conta essa observação, podemos nos voltar para a análise de Flory e Moreira (2006) sobre os elementos que compõem a imagem de Maria Monforte nos primeiros capítulos da adaptação televisiva:

Os objetos estranhos que cercam Maria Monforte – o gosto pelas touradas, decotes, olhares, toilettes exageradas, jóias, o xale de caxemira e, por que não, a estranha figura do “Papá”, como sombra muda da filha – evidenciam o estranho de sua personalidade, atuando não só como índice comportamental da personagem, mas ainda como anúncio de futuras desgraças. Maria Adelaide Amaral respeita e reproduz os procedimentos queirosianos, deixando que o telespectador conheça melhor a personagem pelas suas ações, pelos objetos que a cercam, pelas toilettes e jóias que ostenta (p. 62).

A referenciação da roteirista da minissérie com relação aos procedimentos que Eça utiliza para configurar a personagem é também evidenciado. Contudo, isso está desenvolvido no texto televisivo a partir da compreensão das diferenças que se instauram entre o *medium* literário e os *media* audiovisuais. Sendo através das imagens que essa refiguração se realiza, uma espécie de exacerbamento observado na caracterização do erotismo da personagem se dá no sentido de possibilitar ao telespectador a compreensão do impacto desses comportamentos de Maria Monforte naquela sociedade e no próprio desdobramento da sua história, na dos seus filhos e na daquela família.

Nesse sentido, também o processo de transformação de Maria Monforte, quando uma espécie de bovarismo a afeta e ela acaba por se apaixonar pelo príncipe italiano, possui uma considerável amplitude na minissérie. Isso porque, quando decide fugir com Tancredo, Maria é mostrada no seu remorso de abandonar o marido e no conflito de deixar o filho para que Pedro não fique sozinho: “– Vou levar a menina, o menino fica com ele” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 23). Tendo em conta essa ponderação, nos extras “A Obra – Profa. Beatriz Berrini – Maria Monforte”, do DVD 2 da minissérie, Beatriz Berrini evidencia as transformações sofridas pela personagem após o casamento com Pedro:

Sua graça e beleza são de tal ordem, tão profundo o fascínio que exerce sobre Pedro, que nós nos sentimos também envolvidos e dominados, sem conseguir entender muito a intransigência de Afonso da Maia. [...]. A minissérie lentamente, sabiamente, vai moldando uma outra Maria, uma nova Maria, arrebatada pela sofreguidão de aventuras. A Monforte mergulha numa vida de dissipação e prazeres. Natural que, mais adiante, deixe-se seduzir por um outro homem, abandonando marido e filho (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 2, extras “A Obra – Profa. Beatriz Berrini – Maria Monforte”).

Nas sequências em que tais acontecimentos são relatados, as mudanças sofridas pela personagem são marcadas por sua caracterização física e seus comportamentos, quando ela começa a se vestir inteira de preto e dedicar-se a realizar obras de misericórdia. As cenas

dos encontros clandestinos entre a Monforte e Tancredo, ao se passarem no lugar decadente em que a moça faz suas obras de misericórdia, refletem a ruína representada por suas ações.

Figura 7 – Maria Monforte tem encontros clandestinos com o príncipe Tancredo



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, caps. 21-22.

Além disso, a vestimenta toda negra carregada por ela traz a marca da tragédia que se abaterá sobre si, Pedro, seus filhos, enfim, toda aquela família. Nesse viés, Flory e Moreira (2006) ressaltam a questão da música que narra tal processo de transformação de Maria Monforte e o prenúncio da tragédia que suas ações contêm:

Esta fase da tragédia é anunciada 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 (p. 90).

Tendo em conta essas explicações, é interessante destacar a ligação da música com o gênero melodrama, aspecto abordado por Thomasseau (2005): “A música de melodrama é ao mesmo tempo expressiva e descritiva. Sua função é inicialmente emocional: ela substitui o diálogo na pantomima, prepara e sustenta os efeitos dramáticos e patéticos, acompanha a entrada e a saída dos personagens” (p. 131). Com relação à trilha sonora, ao abordar os traços

perceptíveis nas telenovelas, Pallottini (1998) evidencia: “[...] é notório o uso de música característica de cada um dos personagens, ou par de personagens, em telenovela. [...]. No melodrama, melodias identificam personagens e situações, e são retomadas sob várias formas, servindo como preparação e caracterização de acontecimentos e pessoas” (p. 148). Esse aspecto é perceptível também em outros formatos televisivos, como a minissérie, e até mesmo nos filmes – contudo nestes em um grau menor de repetição. A utilização da trilha sonora, diegética ou não-diegética, auxilia na caracterização dos seres ficcionais, imbuindo a imagem de variadas outras possibilidades. Isso sobretudo na construção de uma percepção de subjetividade que permite o desenvolvimento de uma maior identificação de espectadores e telespectadores com as figuras com que se deparam nos dispositivos fílmico e televisual.

Nessa perspectiva, no processo de refiguração da personagem Maria Monforte, a marcação que a música adiciona à sua representação se mostra fundamental. Isso porque evidencia o caráter trágico que ela carrega sendo reforçado a partir das mudanças do seu comportamento, o que irá culminar na cena em que a Monforte reaparece em Lisboa para descobrir e revelar o incesto dos filhos. A esse respeito, Flory e Moreira (2006) apontam que “A mãe, toda em negro, com um chapéu que encobre sua fisionomia é uma imagem funesta, sendo vista, subitamente, ao abrir-se a porta, ao som de uma melodia fúnebre, lembrando, de imediato, sua condição de portadora da desgraça que atingirá toda a família” (p. 105).

Observa-se que a representação de morte caracteriza a Monforte na minissérie do começo ao fim, seja quando ela aparece em todo o seu erotismo seja no seu retorno em que revela uma profunda decadência física. As suas atitudes são essenciais nos acontecimentos nefastos que atingem os Maias, desde o suicídio de Pedro, passando pelo incesto dos filhos e culminando na morte de Afonso. A autoria de Maria Adelaide e Luiz Fernando, partindo de suas leituras do texto eciano, e a reescrita da obra em contextos midiático, histórico e social distintos dos do romance concorrem para a ressignificação da personagem Maria Monforte, ressignificando também o sentido do feminino na narrativa, o protagonismo dessa figura e sua importância para o estabelecimento dos fatos trágicos da história.

A associação da personagem a um caráter romântico possui extrema importância, já que traz para a narrativa televisiva um dos traços primordiais da obra literária de Eça, a crítica ao romantismo – aspecto evidenciado no decorrer do “Capítulo 2”, bem como no “Capítulo 3” no que diz respeito ao romance *Os Maias* e, mais especificamente, às personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar. Assim, há, na primeira fase da narrativa,

uma intensificação por meio das imagens desse caráter idealizado com que Maria Monforte é vista por Pedro da Maia e, especialmente, pelo amigo Tomás de Alencar.

De acordo com a análise apresentada ao longo do capítulo anterior desta tese, a relação que se estabelece entre a Monforte e o poeta Alencar traz esse olhar crítico de Eça de Queirós sobre o romantismo predominante nos comportamentos daquele meio social português. É perceptível uma manutenção da relação dessas personagens na minissérie, contudo a presença de um tom melodramático na obra televisiva, e em especial na constituição de Maria Monforte, de certa forma ressignifica a perspectiva crítica eciana. Nesse sentido, a forma como é caracterizada a relação entre essas duas personagens e a refiguração de Tomás de Alencar são objetos de análise no tópico a seguir.

4.3 Tomás de Alencar na televisão: o romantismo personificado

Assim como no caso da presença de Marília Pêra no elenco da minissérie, interpretando a Monforte já envelhecida, a escolha do ator Osmar Prado para encarnar a figura do poeta Tomás de Alencar é significativa para o estabelecimento da identificação dos telespectadores com tal personagem na obra televisiva. Isso porque parece haver nessa escolha uma priorização da imagem e do trabalho do ator, já que este não corresponde à descrição física da personagem realizada por Eça de Queirós no romance. A esse respeito, Kyldes Batista Vicente (2012), em *Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”*, destaca: “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” (p. 265).

Nesse viés, o processo de refiguração da personagem se dá por meio dessa construção do tipo idealista por parte tanto do ator quanto do diretor Luiz Fernando Carvalho. Sendo assim, a leitura de Osmar Prado sobre esse ser literário que ele tem a função de interpretar na televisão é fundamental para o desenvolvimento da refiguração de tal personagem do romance para a minissérie. É interessante ter em conta a forma como o ator compreende esse poeta romântico que detém ao mesmo tempo uma posição de marginalidade e de influência naquele meio social em que se insere. Tanto a imagem desse ator tão reconhecido e prestigiado na teledramaturgia brasileira quanto o seu trabalho de composição da personagem, a partir das leituras que faz da obra eciana e da forma como a mesma pode ser transposta para o *medium* televisivo, definem a configuração daquela

projeção-identificação sobre a qual Morin (1989) fala em sua análise a respeito do estrelato: “O representante e o representado se determinam mutuamente. A estrela é mais que um ator encarnando personagens; ela se encarna nelas e elas se encarnam nela” (p. 24).

No seu estudo, Morin faz referência mais específica à questão do cinema, contudo é possível aplicar tais considerações ao *medium* televisivo, sendo este, como ponderado anteriormente, um espaço de manutenção e mesmo intensificação da estrutura do estrelato nos *media* audiovisuais. Tendo em vista essa confusão entre a imagem do ator e a da personagem, Barry King (2010), ao abordar a temática do estrelato (*stardom*), explica que, “*Whether on stage or screen, an actor is always a signifier with at least three intertwined referents: the private person, the fictive person or character, and the type under which these two dimensions of identity are categorically subsumed*” (p. 8).

A preponderância da imagem do ator sobre a da personagem se configura no sentido de um direcionamento do olhar, pois, como apontado na nossa abordagem da questão do ator, esse ser do mundo real já traz em si, nas suas imagem física e vivências, significados que concorrerão para o preenchimento de vazios de que fala Reis (2018b) no trecho a seguir:

[...] toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios; esse preenchimento de vazios torna-se premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem (ilustrações de livros, por exemplo), bem como em processo de *casting*, enquanto escolha de um ator para interpretar uma personagem apenas (e às vezes de forma escassa) descrita verbalmente. [...] um tal preenchimento consente e de certa forma requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é ponderada como objeto artificialmente estático (p. 16).

O autor destaca a busca pela refiguração dos aspectos que definem a personagem, pois nos *media* audiovisuais essa refiguração se dá, principalmente, a partir de recursos imagéticos e sonoros, entre os quais a figura do ator se impõe de forma decisiva. Além disso, tal imersão na narrativa e nas suas personagens é possibilitada na adaptação televisiva d’*Os Maias* também pelo processo laboratorial que Luiz Fernando Carvalho realiza com a equipe de produção e o elenco da minissérie, como apontado anteriormente. Isso porque, como destaca Collaço (2013) em sua pesquisa sobre a obra do diretor, foram ministradas palestras com vários profissionais importantes no que toca à obra de Eça de Queirós, ao século XIX e a demais temáticas determinantes para o desenvolvimento da obra televisiva a partir de “[...] um conceito de fidelidade aos padrões da época, visível através das indumentárias, dos objetos de cena, das atuações e também das locações utilizadas. Deslocou-se durante seis semanas parte da equipe para Portugal para gravações *in loco* [...]” (p. 42). Nesse viés, é

importante observar o que Osmar Prado relata nos extras “O Elenco – Osmar Prado”, do DVD 1 da minissérie, ao abordar como construiu a personagem no texto televisivo:

Eu fui pra Portugal, fiquei quarenta dias lá, e mergulhei naquele clima. E a primeira cena que eu gravei, foi exatamente lá, era a apresentação da personagem [...]. Quando eu e Fábio [Assunção] fizemos essa cena, é o momento em que o poeta se lamenta com o Fábio o abandono em que ele foi relegado, esquecido. [...] é triste quando ele toca no rosto do amigo, do companheiro, e vê cada vez mais a presença da mãe no rosto do companheiro [...]. E ele vê a musa no rosto do filho e afaga o rosto como se a mãe estivesse ali (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, extras “O Elenco – Osmar Prado”).

Vê-se, a partir do que o ator expõe, esse mergulho realizado para a sua ambientação com relação tanto à personagem quanto à narrativa em geral. Ao abordar uma determinada cena, a primeira que revela ter gravado, ele pondera os aspectos que considera determinantes para apreensão daquele ser ficcional e definição do seu trabalho de atuação. A cena destacada por Osmar Prado apresenta o momento no qual Tomás de Alencar traz a lembrança de Maria Monforte ao filho desta, Carlos Eduardo. A sequência em que tal cena está inserida exhibe o que no romance é o primeiro contato de Carlos com Alencar, quando, na passagem do jantar do Hotel Central, o rapaz é apresentado ao poeta que lhe fala sobre seus pais. Essa passagem possui no romance, como destacado no “Capítulo 3” desta tese, grande significação para o desenvolvimento da crítica de Eça relativamente seja ao romantismo seja ao naturalismo.

Na minissérie, no entanto, o confronto que se estabelece entre Tomás de Alencar e João da Ega, representantes dessas visões estéticas e ideológicas, se dá no Café Marrare, quando o poeta, ao ouvir um discurso de repúdio de Ega a Victor Hugo, o interrompe para reprovar o naturalismo, que chama de literatura latrinária e excremento, e defender a literatura romântica, declamando um poema do escritor francês. Carlos Eduardo não está presente nessa cena, mas sim numa posterior, na qual vemos Ega a pedir desculpas a Alencar, no próprio Marrare, acerca das ofensas feitas a Victor Hugo. É nessa passagem que, na obra televisiva, Carlos é apresentado ao poeta por Ega, revelando sua amizade com Pedro da Maia e a história da sua intervenção na escolha do nome de Carlos Eduardo, em que se evidencia a influência dele e de sua visão romântica na figura da mãe do rapaz.

Figura 8 – Carlos Eduardo conhece o poeta Tomás de Alencar no Café Marrare



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 2, cap. 22.

Tomás de Alencar traz, aí, essas histórias que revelam a Carlos Eduardo a memória de Maria Monforte, e também de Pedro da Maia, como sublinha Vicente (2012):

O poeta Alencar é amigo de Pedro da Maia e é quem irá, inicialmente, trazer as informações mais completas sobre Maria 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, com 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 com o seu nome – Carlos Eduardo (p. 280).

Na obra televisiva, a sequência que mostra o jantar no Hotel Central ocorre posteriormente às passagens em que Carlos vê Maria Eduarda pela primeira vez e conhece

o poeta Tomás de Alencar, sendo que essas duas passagens também não se dão no mesmo dia, como ocorre no romance. Mas a vinculação da imagem do poeta, e das lembranças do passado que ele traz, com a daquela mulher misteriosa por quem se encanta, e ao final descobrirá ser a irmã que pensava estar morta, ainda é instaurada na minissérie.

Nessa sequência do jantar, em que temos novamente o embate entre Alencar e Ega, Carlos Eduardo é solicitado a consultar a filha de Maria Eduarda. Tendo avistado a moça há dias a adentrar o Hotel Central, o rapaz havia ficado com a lembrança daquela mulher e, quando chega aos aposentos do hotel em que se instalavam Maria e Castro Gomes, vê o casaco de veludo branco que ela vestia quando a vira. Não tendo, no entanto, contato com Maria Eduarda, pois esta havia viajado com Castro Gomes para o Porto, Carlos fica com a imagem daquele casaco que a representa e o remete à lembrança da primeira vez que a tinha visto, no que contemplamos novamente essa cena da chegada de Maria ao Hotel Central, a partir da focalização dos pensamentos do rapaz.

A passagem destacada por Osmar Prado em seu depoimento, na qual Alencar e Carlos passeiam pelo jardim do Ramalhete após o jantar, se dá algumas cenas adiante desta visão que faz lembrar ao rapaz a imagem de Maria Eduarda. Como observa o ator, nessa cena o poeta rememora a imagem de Maria Monforte, ao ver no rosto de Carlos Eduardo a semelhança deste com a mãe, trazendo para o rapaz essa lembrança daquela mãe que não conhecera e da qual não sabia o destino. No romance, Alencar traz, em tal passagem, essa recordação da figura da Monforte simplesmente por aquilo que ele representa, não fazendo referência direta a ela. Assim, a inserção desse gesto descrito por Osmar Prado, do poeta a afagar o rosto de Carlos e a revelar a este a semelhança que possui com a mãe, tem a intenção de pontuar essa influência estabelecida por Alencar no espírito de Carlos Eduardo ao trazer a memória da mãe. É interessante perceber que a presença dessa figura feminina na cena também é marcada pela imagem da estátua de Vênus localizada no jardim, a qual aparece, em alguns dos quadros, entre as duas personagens. Tal objeto, como apontado no capítulo anterior desta tese, apresenta no romance uma grande simbologia com relação à imagem da Monforte, sendo trazida essa questão para a minissérie por meio desses detalhes imagéticos que, como veremos mais adiante, são explorados de forma intrigante na narrativa televisiva.

Figura 9 – Tomás de Alencar e Carlos Eduardo conversam no jardim do Ramalhete



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 2, cap. 23.

A associação que se cria entre Tomás de Alencar – representando o passado e direcionando as lembranças de Carlos para a figura de Maria Monforte – e Maria Eduarda é explorada por meio das cenas que se seguem. A primeira delas ocorre quando o jovem Maia sonha com Maria Eduarda entrando em seu quarto, o que estabelece uma rima visual com a cena em que Pedro sonha com Maria Monforte depois de a ter visto na tourada, evidenciando-se imagetivamente, uma repetição da história trágica dos pais na dos filhos.

Figura 10 – Carlos Eduardo sonha com a imagem de Maria Eduarda



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 2, cap. 24.

A respeito desse sonho de Carlos, Flory e Moreira (2006) observam o seguinte:

Na minissérie, os objetos contrastantes, *o casaco de veludo branco* de Maria Eduarda e a *sobrecasaca negra e malfeita* de Alencar, integram as duas imagens sobrepostas, aparentemente ao acaso, durante um sonho. Mas, na realidade, é o vate que anuncia a tragédia. É o *coro* que prepara o receptor, desvendando a mente de Carlos e seu desejo de amar e possuir (“sê minha”) aquela Juno que caminhava “sobre nuvens”. Pairando sobre ela, pela superposição da imagem de Alencar, “enchendo todo o céu”, um pressentimento a anunciar desgraça, com a força do *negro*, sobrecasaca negra, que traz em si grande carga significativa. O presente, o sonho de Carlos, contém, em forma embrionária, a desgraça futura (p. 120).

E a cena posterior a esta mostra Carlos, depois de acordar de tal sonho, se dirigindo ao quarto de Pedro da Maia à procura de algo que o lembre dos pais, e encontrando uma

gaveta trancada – na qual mais adiante na narrativa descobrirá estar o diário do pai, em que vê o retrato da mãe e a carta deixada por ela a Pedro quando da fuga com Tancredo.

Figura 11 – Carlos Eduardo vê o retrato de Maria Monforte



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 2, cap. 24.

Observa-se que na minissérie, diferentemente do que ocorre no romance, Carlos Eduardo ainda não tem conhecimento sobre os acontecimentos que levaram o pai ao suicídio, nem sobre o destino que tivera Maria Monforte, o que saberá algumas cenas a seguir, quando Ega, embriagado, lhe revela detalhes dessa história omitida ao neto por Afonso da Maia. É a partir das recordações trazidas por Alencar que Carlos começará a ter as revelações acerca da história dos pais, ficando a saber sobre a fuga da Monforte com o príncipe italiano.

Essa rememoração que a figura do poeta traz a Carlos da história dos pais é revelada também na passagem da minissérie em que Carlos Eduardo vai a Sintra com o intuito de ver Maria Eduarda, encontrando, no entanto, apenas Tomás de Alencar, figura representante daquele romantismo que afeta os comportamentos do rapaz.

Figura 12 – Carlos Eduardo procura Maria Eduarda em Sintra, mas encontra Tomás de Alencar



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 3, cap. 5.

Nessa sequência, o poeta revela a Carlos, durante o jantar no Hotel Lawrence, o fato de que também Pedro havia ido a Sintra ao encontro da Monforte, sendo aquele um lugar decisivo na história dos pais do rapaz. E questionado por Carlos sobre qual fora a última vez que havia visto Maria Monforte, Alencar conta ao jovem Maia sobre o encontro tido com a mãe deste em Paris, utilizando-se, para tanto, da sua linguagem idealista. O poeta estabelece, novamente, a rememoração da figura da Monforte a Carlos, o que é significativo, pois ao retornar a Lisboa, o jovem Maia vê Maria Eduarda na sacada do Hotel Central, no que troca olhares com ela, atingindo em parte o seu objetivo ao ir a Sintra à sua procura. Tal cena também apresenta uma rima visual com a cena de Pedro da Maia a contemplar a janela de Maria Monforte. Assim, é visível como a influência do espírito romântico representado por Alencar se mostra decisiva na história de Carlos Eduardo e Maria Eduarda da mesma forma que fora na de Pedro e Maria.

Figura 13 – Carlos Eduardo vê Maria Eduarda na sacada do Hotel Central



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 3, cap. 8.

Considerando a vinculação estabelecida entre as figuras de Alencar e da Monforte, é interessante destacar que o poeta tem sua introdução na narrativa televisiva em um momento posterior àquele de Maria. Por causa da inserção da sequência da tourada – na qual, como evidenciado no tópico anterior, tanto Pedro e Afonso quanto os telespectadores veem a moça pela primeira vez –, a espécie de apresentação simultânea de Tomás de Alencar e Maria Monforte, como ocorre no romance, não se dá na minissérie. Como apontado no capítulo anterior desta tese, o fato de as duas personagens entrarem em cena num mesmo momento evidencia na obra literária o vínculo das suas constituições. Nesse ponto, é o poeta romântico a apresentar detalhes da vida daquela mulher misteriosa, por meio da linguagem lírica que contribui para a idealização daquela figura por parte de Pedro e do próprio leitor.

Contudo, a sequência em que o poeta é introduzido na minissérie adapta a passagem constante do romance, em que Pedro admira Maria passar numa caleche, quando Tomás de Alencar aborda o amigo para desvendar a ele o mistério daquela figura feminina. Como na obra eciana, o poeta dá a Pedro da Maia um vislumbre da história de Maria Monforte, utilizando-se, para tanto, da sua linguagem sentimental. Assim, a influência da visão

romântica que Alencar carrega para a determinação da paixão de Pedro pela Monforte se mostra importante também na adaptação televisiva.

Figura 14 – Tomás de Alencar é introduzido na narrativa televisiva



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 4.

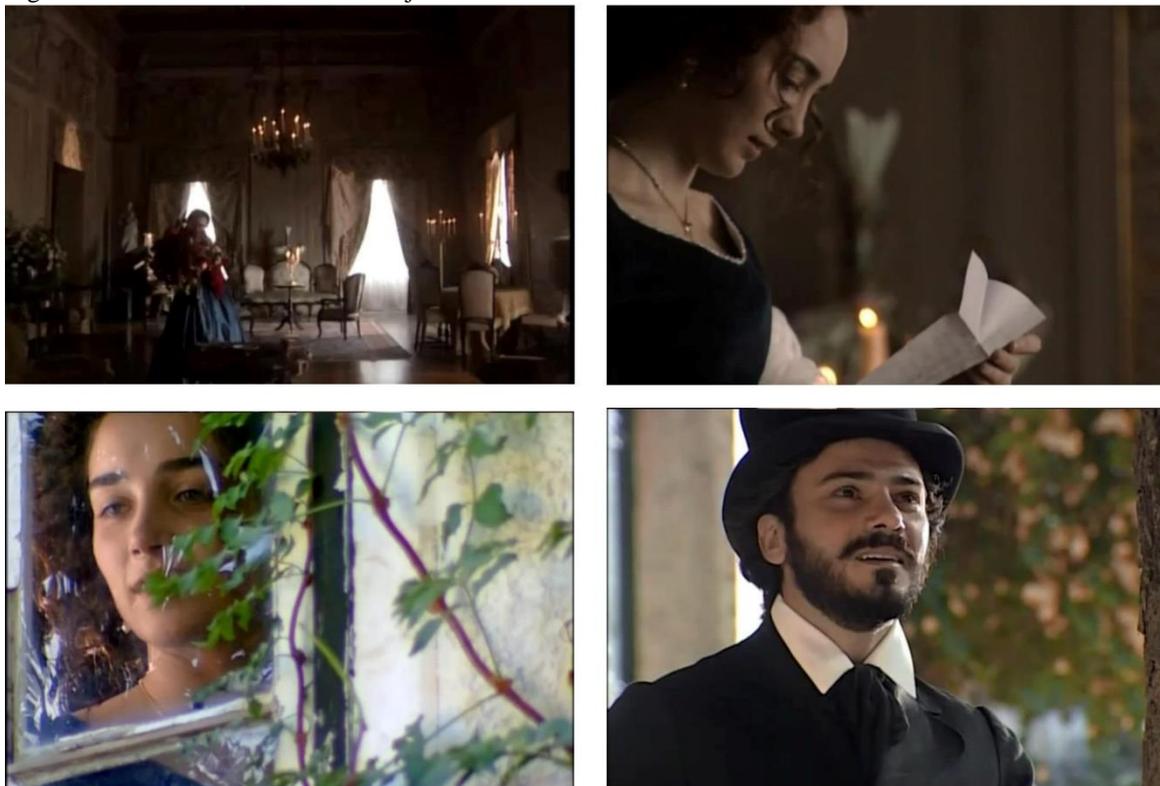
É interessante notar que tal passagem da narração feita pelo poeta da vida de Maria para o amigo ocorre de forma mais concisa na minissérie, evidenciando-se a preconização do *medium* imagético para narrar. Na obra televisiva, Alencar apresenta questões pontuais, em contraponto ao retrato mais detalhado que ocorre no romance eciano, no qual temos uma narração intercalada pela voz do poeta e a do narrador heterodiegético do romance. A esse respeito, se mostra relevante considerar o que Flory e Moreira (2006) ponderam acerca da representação que Tomás de Alencar possui tanto no romance quanto na minissérie:

Para nos esclarecer sobre o passado de Maria Monforte, aparece a figura do poeta Alencar, que desempenhará na estrutura dramática da narrativa, a partir daqui, o papel do *coro* do teatro grego, preenchendo a função dos contos corais (parte lírica) nos páodos ou estásimos (intervenções do coro), uma vez que ele dialoga com os protagonistas, com a platéia (ou com o leitor) explicando, sublinhando ou anunciando o acontecer trágico, tanto no romance como na minissérie [...] (p. 57).

Vê-se que na minissérie, entre os aspectos ressaltados pelo poeta em sua conversa com o amigo, o principal é o da janela da moça que nunca se abria, como observado por

Vicente (2012). Na sequência posterior, tem-se Pedro instalado sob a janela de Maria Monforte e cortejando-a com as flores vermelhas retiradas dos jardins do Ramalhete, as quais Afonso da Maia vê como presságios da morte que a Monforte representa para Pedro.

Figura 15 – Pedro da Maia observa a janela de Maria Monforte e ela recebe as suas flores vermelhas



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 4.

Sobre a preconização da imagem com intuito de narrar, observável na minissérie, é interessante ponderar que muitos dos detalhes acerca da história da Monforte, relatados no romance a Pedro da Maia e aos leitores na conversa entre o rapaz e Alencar, são apresentados por meio de encenações. Há uma espécie de disseminação nas vozes de outras personagens do que no romance é contado por Tomás de Alencar a Pedro a respeito de Maria Monforte. Isso inicia-se pela própria sequência da tourada, em que as personagens D. Maria da Gama e D. Diogo mencionam alguns dos aspectos da vida da moça e do pai da mesma para Afonso da Maia e, conseqüentemente, para os telespectadores, no que se traz a representação daquele meio social e do modo como recebia aquelas figuras.

O vínculo que Flory e Moreira (2006) percebem entre Alencar e o coro da tragédia grega pode ser visto na minissérie também a partir dessa disseminação, em decorrência das

colocações em cena dos caracteres que relatam aspectos da vida dos Monforte e se colocam em oposição à figura de Maria. É estabelecido um contraponto entre tais outras personagens e o poeta, pois este admira a Monforte de forma idealizada. Isso é perceptível na sequência em que vemos pela primeira vez na minissérie um dos salões em que a aristocracia lisboeta se reúne. Nessas cenas, vê-se Alencar a admirar a beleza de Maria Monforte com enlevo, enquanto D. Maria da Gama sublinha a D. Maria da Cunha a lembrança que os rubis da moça trazem do sangue dos assassinatos cometidos pelo papá Monforte. As percepções de mau agouro que partem da caracterização de Maria Monforte são trazidas por meio dos julgamentos daquela sociedade aristocrática com relação à moça e ao pai desta.

Nessa sequência, tem-se também Alencar encorajando Pedro no seu relacionamento com Maria, bem como confrontando as intrigas feitas por D. Maria da Gama sobre o romance entre um Maia e a filha de um negreiro. A atitude reflete a interferência do espírito romântico representado por Tomás de Alencar na figura de Pedro da Maia e na história deste com a Monforte. A esse respeito, Flory e Moreira (2006) indicam que “Afonso percebe o conduto semafórico dos objetos de Maria, bem como o povo de Lisboa, mas o mesmo não ocorre com Pedro e Alencar, exatamente pelo seu feitio de ultra-românticos. Alencar, no romance e na minissérie, é o grande amigo do casal e admirador incondicional de Maria” (p. 62).

O olhar idealizado que Tomás de Alencar possui sobre Maria Monforte apresenta-se – de acordo com o que observamos no “Capítulo 3” relativamente à figuração de tais personagens no romance – com um importante grau de cumplicidade com os acontecimentos que terão como consequência a tragédia que se abate sobre a família Maia. Também a cumplicidade que se estabelece entre o poeta e Pedro da Maia com relação a Monforte tem papel determinante para o desenrolar dos fatos trágicos da narrativa, sendo que o caráter romântico do poeta exerce um poder sobre o espírito e, como consequência, as ações de Pedro relativamente a Maria. Flory e Moreira (2006) ponderam acerca da manutenção na minissérie dessas funções que o poeta assume no romance de dar a ver uma imagem idealizada de Maria Monforte, seja a Pedro seja aos telespectadores, no que se constitui um estímulo para o desenrolar dos acontecimentos fatídicos que têm lugar na narrativa:

A sua identificação é presentificada pela cor negra “de bigodes negros, vestido de negro” e, em outras passagens, pela grande *capa negra*, que habitualmente usava. Na minissérie, o poeta Alencar exerce as mesmas funções da narrativa literária. Assim sendo, é ele quem informará a Pedro e a nós sobre o aparecimento dos Monforte e, através de sua focalização, ressaltam-se os objetos e pessoas que identificam Maria [...] (p. 57).

Isso pode ser visto também na sequência em que, após ser rechaçada por Afonso quando é levada por Pedro ao Ramalhete, Maria Monforte rejeita o rapaz. Na cena, Alencar incentiva o amigo por meio da sua visão exacerbadamente sentimental: “Isso! Isso, meu Pedro! Às vezes é preciso descer aos infernos e matar mil dragões para se ter a mulher amada” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 10). Em seguida à passagem, Pedro da Maia é mostrado em um delírio de febre a chamar o nome de Maria e, logo após, decide rebelar-se contra a posição de Afonso da Maia – que se opõe ao relacionamento do filho com “a negreira” – para casar com a moça. Na sequência de cenas da cerimônia de casamento de Pedro e Maria, a presença de Alencar é bastante significativa, pois é ele a figura que se coloca ao lado do casal em contraponto à rejeição de Afonso: “[Pedro] Obrigado por estares comigo neste dia!/[Alencar] O que não faz um poeta senão alimentar-se de amor? Se não o seu, ao menos o dos outros, meu Pedro!” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 12).

Figura 16 – Tomás de Alencar ao lado de Pedro da Maia e Maria Monforte em seu casamento



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 12.

Tomás de Alencar se estabelece como uma presença constante na vida do casal, tendo importante papel na caracterização das mudanças por que Maria Monforte passa após o casamento com Pedro. Como observado no capítulo anterior, no romance a influência das

leituras de romances românticos incentivadas pelo poeta a Maria é decisiva na configuração dos comportamentos e atitudes dela que propiciarão o desenrolar fatídico da história da família Maia, sendo crucial na escolha do nome do filho Carlos Eduardo, como destacado anteriormente. Na minissérie, essa influência, ao ser mostrada por meio de imagens, é evidenciada a partir das cenas das *soirées* de Pedro e Maria, nas quais o poeta é presença infalível, sempre a contemplar a moça e expressar sua admiração por meio de sua linguagem romântica e seus olhares extasiados. Na cena em que a Monforte choca os seus convidados por fumar em público, é Alencar que a interpela, oferecendo a cigarrilha e a acendendo, assim como quando Maria joga bilhar com os homens, no que o poeta novamente a auxilia.

Figura 17 – Maria Monforte fuma em público e joga bilhar com os homens



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, caps. 13 e 15.

É interessante ressaltar uma sequência de cenas em especial que retrata uma dessas *soirées*, na qual tem-se a dança da Monforte e o devaneio de Alencar. Em tal sequência, vê-se Maria a se apresentar em um pequeno palco, ao som de uma música medieval tocada por uma banda, enquanto é admirada por todos os seus convivas. Num dos contra planos, Tomás de Alencar aparece em cena, sendo a sua imagem sobreposta pelos movimentos que Maria faz com o leque em sua dança. Por meio de um *travelling*, a câmera acompanha o poeta que

ingere uma bebida alcoólica e volta a admirar com enleio a dança da moça. A partir daí, ao retornar ao plano em que Maria Monforte dança no palco, o que temos já não é mais a visão do resto da audiência dela, mas sim a percepção subjetiva de Alencar, que a vê, primeiro, transfigurada em cupido e, depois, como uma deusa, mais precisamente como Vênus. Nesse contexto, a imagem construída pelo diretor da minissérie nos traz uma referência aos quadros “O nascimento de Vênus” e “A Primavera”, do pintor renascentista Sandro Botticelli.

Figura 18 – Tomás de Alencar delira vendo a figura de Maria Monforte a dançar



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 14.

Por meio da focalização da perspectiva de Tomás de Alencar, a minissérie apresenta de forma imagética a comparação apresentada no romance da figura de Maria Monforte com a de uma deusa. Tal comparação é observada também na estátua de Vênus que se vê no jardim do Ramalhete, como destacado anteriormente, no que se pode compreender a manutenção na minissérie daqueles sentidos funestos de tal objeto no romance, como ponderado no “Capítulo 3” desta pesquisa. Enlevado nessa visão, Alencar interpela Maria e declama o seu poema “Flor de Martírios”, o qual diz ter escrito para ela: “Vi-te essa noite no esplendor das salas.../ Com seus lindos cachos volteando louca...” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 14). Ao ouvir a declamação, Maria reage com uma gargalhada estridente,

deixando o poeta consternado, no entanto a moça dá a mão a ele, que sobe no palco, sendo envolvido pela dança da sua musa. Enquanto a audiência os admira, temos um grande plano do rosto de Alencar, com uma expressão de arrebatamento. A cena termina com a câmera se afastando do palco enquanto a Monforte e o poeta dançam e as cortinas se fecham.

Figura 19 – Tomás de Alencar dança com Maria Monforte em seu delírio



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 1, cap. 14.

Tal sequência, ao trazer a perspectiva subjetiva do poeta sobre a figura feminina que idolatra, nos permite ter a sua visão idealizada da Monforte, evidenciando a influência da sua concepção romântica na configuração dela. É possível considerar que essa sequência nos dá a ver na minissérie um indício da percepção crítica que Eça apresenta no romance, com relação à prevalência fatídica do romantismo nos espíritos dos indivíduos daquele meio social. O olhar dessas figuras idealistas representadas pelo poeta afeta decisivamente os comportamentos dos seres que permeiam aquela sociedade, principalmente no que diz respeito às figuras femininas idealizadas, como é o caso de Maria Monforte.

A influência dos valores românticos representados por Tomás de Alencar no espírito de Maria se desenvolve de maneira definitiva quando entra em cena o príncipe Tancredo. Na sequência em que a Monforte e o príncipe se conhecem, na festa de batizado

de Carlos Eduardo, a moça agradece o italiano pelas flores e pelo soneto que recebera como agradecimento pela acolhida após o acidente durante a caçada com Pedro e Alencar. É o poeta que se manifesta de forma elogiosa a respeito do soneto, comparando-o ao estilo do poeta britânico Lord Byron, figura grandemente representativa do romantismo. Mais uma vez, o olhar sentimental de Alencar conforma uma imagem, a de um príncipe idealista, tal qual o do livro que havia indicado a Maria e do qual ela havia tirado o nome do filho. É interessante observar nessa sequência também um diálogo entre Pedro e Alencar, no qual é evidente a dimensão platônica dos sentimentos do poeta pela Monforte, tendo-a como musa:

[Pedro] Estás apaixonado por Maria, não é, Alencar?

[Alencar] Eu? Bem! Quem não está? Mas o amor que nutro por ela não pode ser mais platônico. Eu te assevero, meu Pedro!

[Pedro] Pobre Alencar! Condenas-te a um amor impossível.

[Alencar] Os amores possíveis começam a morrer no dia em que se concretizam, meu Pedro! (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 20).

A partir do encontro com o príncipe italiano, Maria Monforte começa a modificar o seu comportamento, passando a ter uma vida mais calma e doméstica, realizar obras de misericórdia e vestir-se toda de preto e menos extravagante. Numa das reuniões realizadas por Pedro e Maria para receber os amigos mais próximos, tem-se a presença de Tancredo e de Alencar, sendo que este declama “versos de William Shakespeare livremente traduzidos por ele”, enquanto Maria e Tancredo trocam olhares: “Há em nossos amores uma estima mútua,/ Embora um triste fado as vive e nos abate./ E mesmo que isso não mude,/ Terei que sofrer só, sem a tua ajuda” (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, cap. 20). A presença do poeta, do que ele representa nas condutas e linguagem que ostenta, pode ser vista como estímulo e também indício dos comportamentos que resultarão na ação destrutiva de Maria.

Essas considerações sobre a refiguração de Alencar na minissérie nos possibilitam observar a influência do poeta e da visão romântica que ele representa na constituição e nas ações da Monforte, e conseqüentemente no desenrolar trágico da narrativa. Contudo, algumas modificações que os autores da adaptação realizam implicam em ressignificações do texto televisivo com relação ao literário. Uma das passagens da minissérie em que há uma mudança significativa no tocante à narrativa literária é a da confusão sobre a morte da filha de Maria Monforte. No romance, como visto no capítulo anterior, os relatos de Alencar sobre seu encontro em Paris com Maria são imprescindíveis para que Afonso tenha uma evidência para confirmação de suas suposições acerca da morte da neta que a nora levava na fuga com Tancredo. Contudo, na minissérie, a personagem que encontra com Maria em Paris é o administrador Vilaça, que protagoniza o episódio da confusão de identidades das crianças.

O que parece ocorrer nessa passagem, na verdade, é um equívoco intencional por parte de Maria, que ao ser indagada sobre a filha por Vilaça não esclarece o fato de a menina do retrato, a qual revela estar morta, não ser a sua filha com Pedro, mas sim a de Tancredo. Assim, a confusão, que no romance parte da linguagem sentimental com que Alencar relata a vida de infortúnios de Maria Monforte em Paris – linguagem repudiada pelo patriarca –, na minissérie advém da própria atitude de Maria ao contar ao administrador dos Maias as suas desditas e a morte da filha. O relato de Tomás de Alencar acerca do seu encontro com a Monforte em Paris ainda existe na minissérie, numa sequência em que o poeta aparece a narrar os acontecimentos da vida dela desde a fuga com Tancredo. Apesar de haver aí a linguagem sentimental com que Alencar apresenta uma imagem idealizada das desventuras vividas pela Monforte, em tal relato não é feita qualquer referência à morte da filha desta.

Figura 20 – Vilaça primeiro e posteriormente Tomás de Alencar encontram com Maria Monforte em Paris



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 2, caps. 1 e 6.

Tais observações nos dão a ver um distanciamento trazido por essas mudanças para a composição da narrativa televisiva em relação à literária. Isso porque, como apontado no capítulo anterior, a interferência de Alencar e da sua linguagem sentimental na confusão da morte de Maria Eduarda apresenta-se como ponto fulcral para o entendimento da influência

desse romantismo representado na figura do poeta para o desenrolar trágico da narrativa. Essa interferência do poeta também traz uma espécie de embate entre essa visão romântica caracterizada por Tomás de Alencar e a racionalidade representada por Afonso da Maia.

Sobre o conflito entre o que representam as figuras de Alencar e Afonso, é visível na minissérie na sequência de cenas que adapta a passagem do velório do patriarca. Nessa passagem, a aparição do poeta é marcada por um crescente da trilha sonora fúnebre a acompanhar o movimento da câmera que o segue em *plongée*, no que se evidencia a força do destino que afetava aqueles indivíduos. Em seguida, vê-se os enquadramentos do poeta aos pés do caixão do patriarca e os contra planos de Afonso morto. Alencar faz seu discurso comovido sobre o fim daquela família com a morte do patriarca e, conseqüentemente, daquela sociedade portuguesa representada por Afonso. O uso do grande plano que enfoca o rosto do poeta, juntamente com a atuação de Osmar Prado a olhar diretamente para a câmera enquanto interpreta o discurso da personagem, nos remete à analogia feita por Flory e Moreira (2006) da figura de Tomás de Alencar com o coro das tragédias gregas. Assim, o poeta se volta para o próprio telespectador para anunciar o desfecho trágico dos Maias.

Figura 21 – Tomás de Alencar discursa no velório de Afonso da Maia



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 4, cap. 24.

Como destacamos ao longo da nossa análise no capítulo anterior, tal passagem da narrativa eciana apresenta a suplantação da razão, representada pelo patriarca, por parte daquele sentimentalismo romântico que Alencar traz em sua constituição. Na minissérie, em decorrência do que ponderamos ao longo deste tópico, tal simbologia também pode ser percebida. Nesse viés, nos extras “O Elenco – Osmar Prado”, do DVD 1 da minissérie, Osmar Prado relata o modo como desenvolveu a sua atuação em tal cena, no sentido de trazer para aquele momento, de modo singelo, a desolação que afeta Alencar com tal perda:

Quando ele presta homenagem ao Maia, quer dizer, ao patriarca, em que ele faz um discurso político, ideológico, romântico – que ele é um poeta romântico – e a emoção aflora, mas ele não deixa que ela chegue, que ela se derrame. [...] nós tínhamos que trabalhar, no caso do Tomás de Alencar, com muita delicadeza essas manifestações. [...] nesta homenagem final ao patriarca Maia também, não poderia vir, ela teria que estar por dentro. Eu acho que pra mim foi um grande momento, foi, teatralmente falando, um momento bastante poderoso (Amaral & Carvalho, 2004, DVD 1, extras “O Elenco – Osmar Prado”).

Nesse trabalho de atuação de Osmar Prado, o ator apresenta, em conformação com o processo de realização do diretor Luiz Fernando Carvalho e de sua equipe, a inocência do poeta acerca da influência naqueles indivíduos das visões românticas que o constituem e a ruína que se abate sobre ele ao perceber na morte do patriarca o fim daquela sociedade. A influência das visões românticas representadas na figura de Tomás de Alencar é decisiva para esse desenrolar trágico refletido na morte de Afonso. No entanto, como observamos na análise feita no capítulo anterior, o poeta se apresenta também como uma vítima desse romantismo que o configura, assim como Maria Monforte.

Assim, é interessante ponderar sobre a cena em que Maria Monforte, após descobrir o incesto de Carlos e Maria Eduarda, recebe os cuidados de Tomás de Alencar e revela ao amigo as consequências das suas atitudes. Em tal cena, a Monforte confessa ao poeta o pesar que sentira pelo abandono do filho e o desejo de se redimir perante ele, no que temos uma alternância de grandes planos evidenciando os rostos afligidos de Alencar e Maria Monforte pelo acontecimento fatídico do incesto entre Carlos e Maria Eduarda. A cena finaliza-se com um grande plano das mãos enlaçadas das duas figuras, o que nos possibilita o entendimento da relação intrincada estabelecida entre eles e da influência que o romantismo patente nas suas constituições e atitudes possui no fim trágico daquela família e na ruína deles próprios.

Figura 22 – Tomás de Alencar e Maria Monforte lastimam a degradação que os afeta e aos que os rodeiam



Fonte: Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC. DVD 4, cap. 18.

É perceptível também na refiguração televisiva de Alencar o encaminhamento para um caráter mais melodramático, como ocorre com a figura da Monforte, segundo destacado por Vicente (2014). Com essa perspectiva, é possível remeter ao que Jean-Pierre Esquenazi (2011), em *As séries televisivas*, sublinha acerca do melodrama, destacando que este “[...] tenta criar uma relação de empatia sentimental entre personagens e espectadores, que dá ao gênero o seu modo de existência teatral específico, a sua verosimilhança particular” (p. 77).

Tendo em vista o que observamos sobre as refigurações de Tomás de Alencar e Maria Monforte na minissérie brasileira, é perceptível a manutenção de muitos dos sentidos que constituem tais personagens no romance de Eça de Queirós. Vê-se, então, a questão do romantismo como estruturador dessas duas figuras também na adaptação televisiva, sendo o meio de direcionamento dos indivíduos daquela sociedade para o seu fim trágico. Contudo, em decorrência das diferenças nos contextos de produção, exibição e recepção da minissérie em contraposição ao romance, as opções por algumas modificações na narrativa implicaram em ressignificações importantes que evidenciam a mudança de autoria. A minissérie, como uma obra nova, apresenta as perspectivas dos seus autores, mesmo que, como um trabalho de adaptação, se pautem pelos sentidos criados pelo autor da obra literária que toma por base.

CAPÍTULO V – MARIA MONFORTE E TOMÁS DE ALENCAR NA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA D'OS MAIAS

No primeiro capítulo desta tese, abordamos diversos aspectos que nos possibilitam a consideração de questões relativas à adaptação de textos literários para *media* audiovisuais como cinema e televisão. Tais aspectos são analisados também por meio da consideração dos procedimentos de construção de personagens ficcionais na literatura e nesses *media* cinematográfico e televisivo. Tivemos em conta, ainda, as temáticas desenvolvidas pelos estudos narrativos, ao longo das últimas décadas, a partir da narratologia clássica em conjunção com as perspectivas possibilitadas pelos estudos culturais. Essas questões são de extrema importância tendo em conta os objetivos propostos para análise nesta tese, como já pudemos desenvolver ao longo do capítulo anterior.

Tendo em vista também uma fundamentação para explorar nossos objetivos de análise, no segundo capítulo ponderamos alguns aspectos sobre a relação de Eça de Queirós com o romantismo no decorrer da sua obra. Observamos naquele capítulo dadas questões relacionadas aos primeiros textos que o escritor publica no periódico *Gazeta de Portugal*, em 1866 e 1867, quando sua escrita é grandemente influenciada pelos escritores românticos franceses e alemães e pelas perspectivas satânica e fantástica dos mesmos. Também nos voltamos para os escritos de Eça da década de 1870, em que é perceptível um maior vínculo com preceitos realistas e naturalistas. Isso tem como consequência uma revisão nas concepções estético-ideológicas do escritor, revisão que tem mais desdobramentos na sua produção posterior, principalmente no que diz respeito a *Os Maias*.

No terceiro capítulo, passamos à análise de como Eça de Queirós apresenta sua crítica ao romantismo na obra-prima *Os Maias*, publicada em 1888, no que é possível observar uma conjunção entre as visões expostas pelo escritor português naqueles escritos anteriores que ponderamos no decorrer do segundo capítulo. Partindo de tais considerações, pudemos empreender a investigação acerca das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar. Isso porque são estas as personagens que percebemos como primordiais na representação dos valores românticos nesse romance eciano, sendo figuras fundamentais para constituição da narrativa e da crítica de Eça ao romantismo em tal obra.

A partir daí, no quarto capítulo, voltamo-nos ao exame de como o caráter romântico que caracteriza as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar no romance *Os Maias*,

é apresentado na adaptação da obra literária para o *medium* televisivo. Tal adaptação se deu na minissérie homônima ao romance, roteirizada por Maria Adelaide Amaral, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e produzida e exibida pela Rede Globo de Televisão, em parceria com a emissora portuguesa SIC, no ano de 2001. Como ponderado naquele capítulo, a minissérie foi, posteriormente, lançada em DVD, em 2004, contando com a edição do diretor Luiz Fernando, sendo tal versão a que utilizamos para a realização de nossa análise.

Partindo das questões abordadas nos quatro capítulos anteriores desta pesquisa, é possível desenvolver a investigação a que nos propomos neste quinto capítulo. Aqui passamos ao exame de como as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar têm a sua adaptação do *medium* literário para o cinematográfico. Isso levando em conta de que modo o caráter romântico que as constitui no romance de Eça de Queirós é trabalhado pelo diretor João Botelho na sua adaptação do livro *Os Maias: episódios da vida romântica* para o filme *Os Maias: cenas da vida romântica*, coproduzido por profissionais de Portugal e Brasil. Tal filme foi lançado nos cinemas em 2014, tendo sido exibido também no *medium* televisivo, com uma configuração de minissérie em 4 episódios, pela emissora RTP1, em 28 e 29 de dezembro de 2015. A obra audiovisual realizada por Botelho foi exibida nos cinemas em uma versão com duração de 134 minutos, a qual foi lançada em DVD em 25 de junho de 2015. Já a versão alargada, exibida no Cinema Ideal, em Lisboa, foi lançada como um longa-metragem, em DVD, em 15 de janeiro de 2016, sendo esta considerada a versão integral, contendo 178 minutos, com a qual optamos por trabalhar em nossa análise.

Para tal análise, ponderamos as questões implicadas na composição da obra fílmica, observando, especialmente, que esta se pauta pela constituição do efeito de distanciamento. Isso se dá pela evidenciação dos dispositivos que constituem o texto fílmico, no sentido de estabelecer um processo de fruição por parte do espectador que não se pautem pela imersão, mas sim por uma perspectiva analítica acerca do que é representado. Consideramos alguns aspectos referentes ao conceito de distanciamento, o qual teve seu desenvolvimento pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht em seus textos teóricos voltados ao estudo do teatro. Tais conceitualizações brechtianas foram transpostas, posteriormente, por teóricos e diretores para análise e composição de obras audiovisuais, em especial no cinema. Abordamos, então, como o processo de atuação se dá a partir desse efeito de distanciamento, ao propor ao ator a concepção da personagem por meio do afastamento analítico com relação à mesma.

Partindo dessas considerações, buscamos empreender a análise da refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar da literatura ao cinema. Com esse intuito,

observamos aspectos como: os objetivos artísticos de João Botelho no desenvolvimento do projeto de adaptação d'*Os Maias*; a relação entre filme e obra literária de que se origina; a forma como se constitui a perspectiva crítica do realizador relativamente ao romance eciano e também à sociedade portuguesa contemporânea; assim como os procedimentos utilizados para refiguração das personagens que temos como foco de nosso estudo, tendo em atenção as questões observadas sobre a construção de tais figuras no texto literário, mas também em contraponto ao que foi ponderado acerca da minissérie da Rede Globo – especialmente no que tange à representação dos valores românticos que configura essas duas personagens no texto de Eça e, de uma forma diversa, também é apreendido pela obra televisiva.

Tendo em conta esses aspectos, voltamo-nos para a análise proposta relativamente à refiguração dessas personagens que temos como foco de nossa investigação, da obra-prima de Eça de Queirós para o filme de João Botelho, mas também levando em consideração o trabalho realizado pelos autores da adaptação televisiva.

5.1 O efeito de distanciamento na adaptação cinematográfica d'*Os Maias*⁷

O diretor português João Botelho é um dos principais cineastas portugueses contemporâneos, apresentando, em especial nas duas últimas décadas, uma obra calcada no desenvolvimento de projetos voltados à adaptação de obras-primas da literatura portuguesa. Isso pode ser observado por meio dos exemplos dos longas-metragens a seguir: *Quem és tu?*, lançado em 2001, adaptando o drama *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett; *A corte do norte*, de 2008, no qual adapta o romance homônimo de Agustina Bessa-Luís; *Filme do desassossego*, lançado em 2010, adaptação do *Livro do desassossego*, atribuído a Bernardo Soares, semi-heterônimo de Fernando Pessoa; e *Peregrinação*, de 2017, a adaptar o livro de mesmo nome de Fernão Mendes Pinto, inserindo também no filme trechos adaptados do romance *O corsário dos sete mares – Fernão Mendes Pinto*, de Deana Barroqueiro. Em 2019 e 2020, Botelho realizou o filme *O ano da morte de Ricardo Reis*, adaptado do romance homônimo de José Saramago e estreado nos cinemas portugueses em 1 de outubro de 2020.

No mesmo período ganhou destaque na sua produção cinematográfica o projeto de transposição intermediária de que aqui nos ocupamos, o do romance *Os Maias*, de Eça de

⁷ Essa temática do distanciamento com que João Botelho constrói a sua adaptação fílmica do romance de Eça de Queirós teve um desenvolvimento no artigo “*Os Maias* de João Botelho: o distanciamento na adaptação cinematográfica da obra-prima de Eça de Queirós”, publicado nos *Anais do II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem*. Cf. Vogler (2017b).

Queirós. Essa adaptação para cinema da obra-prima eciana obteve uma expressiva recepção por parte tanto do público quanto da crítica portugueses, tendo sido o filme nacional mais visto de 2014 em Portugal, levando mais de 122 mil espectadores aos cinemas do país.

Sendo *Os Maias* uma das principais obras da literatura portuguesa, a adaptação de João Botelho continha uma enorme expectativa por parte dos portugueses. Nessa ótica, as opções estéticas apresentadas pelo diretor para realização do filme são aspecto primordial para composição de um olhar diferenciado com relação ao romance, possibilitando a Botelho uma significativa distinção no que toca à minissérie de autoria de Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho. Como visto no decorrer do capítulo anterior, a adaptação televisiva se pautou, essencialmente, pela busca por estabelecer uma construção estética orientada pelos efeitos de real e de realidade, em que o foco é a imersão do telespectador na narrativa.

Em contraposição, o filme de João Botelho é pautado pela constituição de um efeito de distanciamento, no que se evidencia para o espectador o *status* de representação da obra, dando-se destaque à artificialidade da composição estética, com a exposição dos dispositivos que compõem a obra no sentido de impor certa distância entre espectador e obra. Tal opção nos remete à estrutura de uma peça teatral, ou, como o próprio diretor destaca em seus comentários sobre o filme, de uma ópera. Botelho discorre a esse respeito, em entrevista concedida ao jornalista Jorge Mourinha, na matéria intitulada “O Portugal dos *Maias* é igual ao Portugal de hoje”, para o suplemento de cultura *Ípsilon* do jornal *Público*, em 11 de setembro de 2014: “Gostei de criar uma espécie de montagem de atrações, quase como quadros numa ópera – porque aquilo é aberto de mais [*sic*] para ser teatro. O espetáculo mais fantástico do ponto de vista das emoções é a ópera” (Botelho, 2014).

Isso se deve, principalmente, à escolha de Botelho de rodar toda a obra “confinada” ao estúdio, usando, para tanto, grandes painéis – pintados pelo artista plástico português João Queiroz – a representar espaços exteriores da narrativa. O recurso possibilita ao filme apresentar todo o aspecto de artificialidade, com imagens que remetem a composições de cenários teatrais ou operáticos e reforçam a construção do distanciamento entre espectador e obra que visiona. Isso em função de tal texto fílmico não se voltar à constituição de um efeito de realidade, recurso que, como ponderado anteriormente, se apresenta como mais habitual na composição de obras de ficção nos *media* audiovisuais. Tal opção é contraponto fundamental do filme no que toca à adaptação do romance para a minissérie da Rede Globo. Assim, como observado no quarto capítulo desta tese, há a inscrição do cinema como lugar em que se intensifica o poder da imagem para apreender a realidade em si, pois, sendo

imagem em movimento e acrescida de som, o cinema tem em sua constituição também o tempo que conforma o real, ao contrário do que se observa com relação à imagem fotográfica, que é estática e, portanto, representa apenas “instantes congelados”.

Nessa ótica, Susan Sontag (2012), em *Ensaio sobre fotografia*, destaca os recursos estéticos cinematográficos e como estes são utilizados para manipular o olhar do espectador a uma “realidade” que está dada pela visão de outro. A autora frisa, inclusive, os mecanismos de estruturação do filme, como planificação e montagem – sobre os quais discorreremos mais pormenorizadamente no primeiro capítulo desta tese. Sontag pondera, ainda, a utilização da imagem em movimento para criar dadas percepções do que se está olhando, partindo da dissimulação do caráter compósito que constitui a linguagem audiovisual. A complexidade da entidade narradora cinematográfica – o “narrador cinemático”, conceito de Seymour Chatman (1978, 1990), aspecto identificado nas construções narrativas realizadas nos *media* audiovisuais em geral –, em contraponto ao narrador literário, é abordada por Johann N. Schmidt (2009), no artigo “Narration in film” – constante do *Handbook of narratology*:

One of the most controversial issues in film narratology concerns the role of the narrator as an instrument of narrative mediation. This reflects the difficulty of specifying the narrative process in general and, more than any other question, it reveals the limits of literary narrativity when applied to film studies. [...] With the exception of the character narrator and the cinematic device of the voice-over (whether homo- or heterodiegetic), the traces of a narrating agency are virtually invisible, so that the term “film narrator” is employed as hardly more than a metaphor (p. 219).

Tendo em vista tais apontamentos, vê-se que a busca por unidade frequentemente tem por objetivo omitir o caráter compósito próprio da linguagem audiovisual. Nessa perspectiva, a reflexão acerca dessas estruturas que conformam o cinema são fundamentais para compreender em que medida esse efeito de realidade observado nas imagens em movimento é uma construção. Assim, vê-se que, ao longo da história dessa arte, ocorreram diversos empreendimentos no sentido de romper com tal caráter realista e propiciar aos espectadores uma compreensão envolta em uma maior reflexividade no que diz respeito àquilo que lhes é apresentado. Tais empreendimentos de diversos cineastas no sentido de trazer à tona a manipulação que está por trás das imagens são significativos para compreensão das estruturas artísticas que configuram o cinema. Além disso, são importantes modos para se formar uma concepção crítica relativamente a esses recursos imagéticos e também sonoros. A esse respeito, Schmidt (2009) destaca o contexto seguinte:

Modernist cinema and non-canonical art films, especially after 1945, repudiate the hegemonistic story regime of classical Hollywood cinema by laying open the conditions of mediality and artificiality or by employing literary strategies not as

an empathetic but as an alienating or decidedly modern factor of storytelling. They disrupt the narrative continuum and convert the principle of succession into one of simultaneity by means of iteration, frequency [...], and dislocation of the traditional modes of temporal and spatial representation [...] (pp. 216-217).

Em tal lógica de subversão, vê-se que tais recursos pautados por uma dinâmica que desvenda os aparatos técnicos – sobretudo no cinema, mas também na televisão – permitem que a composição nesses *media* audiovisuais se dê em um contexto mais analítico. Isso porque a apreensão do texto por parte do seu receptor acontece a partir de uma visão mais reflexiva e menos tendente à imersão na obra e até mesmo à restrição de suas significações.

Tendo em atenção tais considerações, é possível voltarmos ao que Filomena Antunes Sobral (2016), em *As atualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*, pondera com relação à característica dos painéis pintados a óleo para encenar os ambientes externos da narrativa, técnica empregada por João Botelho em sua adaptação cinematográfica d'*Os Maias*. A autora reflete, no estudo, que “O recurso a pinturas a óleo para reproduzir os exteriores destaca a liberdade criativa do realizador, incute à obra fílmica um caráter original e envolve a ação numa galeria de pintura” (p. 146). Como evidencia a estudiosa, o diretor da adaptação apresenta uma originalidade na forma de trazer à cena a escrita narrativa eciana, ao introduzir no filme, a partir de tal expediente, essa impressão de artificialismo. Há nessa transposição fílmica um diálogo evidente com diversas formas artísticas, como pintura, ópera, teatro, além da literatura – de que provém o texto adaptado – e do próprio cinema – *medium* em que o texto está estruturado e o qual o diretor procura destacar na sua construção, como pontua na entrevista concedida a Jorge Mourinha:

O cinema é uma coisa falsa. A verdade é o que as pessoas sentem, porque o que lá está é tudo falso. Para mim, as premissas do cinema são duas. A primeira, a luz e as sombras e seres humanos aflitos lá no meio, a saírem da luz para a sombra quando são pessimistas ou da sombra para a luz quando são otimistas. A segunda é que o cinema não é o que se passa nem quando se passa: é como se filma (Botelho, 2014).

Pode-se ver, nessa abordagem de Botelho em seu filme, uma espécie de contraste relativamente à obra de Eça, sendo que este – como um autor vinculado a determinados preceitos realistas de composição literária – traz um objetivo artístico voltado à instauração do efeito de real. Além disso, há nessas opções do diretor português também outra forma de ponderação daquilo que está patente na obra do autor d'*Os Maias*, já que este empreende uma frequente busca por criticar os indivíduos da sociedade que pinta em seus textos. Nesse sentido, observa-se que o expediente usado por João Botelho, voltando-se a um olhar distanciado, busca produzir tal visão crítica sobre as personagens e os acontecimentos que as envolvem na narrativa, reinscrevendo a crítica de Eça no Portugal contemporâneo.

É interessante observar que há a preconização por parte de Botelho, na transposição fílmica, de episódios da narrativa d'*Os Maias* que refletem a crítica de Eça relativamente aos comportamentos dos indivíduos daquela sociedade portuguesa de fins do século XIX. A preponderância desses episódios no filme é uma evidência da perspectiva que pauta a interpretação de João Botelho em sua leitura cinematográfica da obra de Eça de Queirós. Tal seleção de episódios se dá também em decorrência de a duração da obra fílmica ser bastante reduzida em contraponto à extensão do romance eciano, no que se percebe uma escolha bem específica do diretor dos trechos do livro que utilizaria em sua adaptação.

No filme, somos confrontados com a refiguração de tal sociedade a partir da interpretação mecanizada de atores e atrizes, que recitam o texto de Eça, evidenciado por um tom irônico que destaca o caráter ridículo conformador daqueles seres. Tendo em conta o período em que se inscreve a produção e exibição desse filme de João Botelho – a primeira metade dos anos 2010, momento em que a crise financeira global de 2007 e 2008 passou a afetar profundamente Portugal –, o estabelecimento da abordagem de tal obra-prima da literatura portuguesa possibilita a instauração desse olhar reflexivo sobre a persistência de determinados hábitos que implicam na degeneração daquele meio social.

Além disso, também cenários e objetos cênicos remetem à visão crítica que se procura ressaltar acerca de tais contextos sociais e políticos da época pintada no romance por Eça, como quadros, estátuas, livros, jornais etc. Algumas passagens do texto fílmico enfatizam a busca por instaurar um estranhamento por parte do espectador, que o faça estabelecer um movimento reflexivo com relação não apenas ao filme, mas também, e até mesmo especialmente, ao texto eciano e à maneira como este conversa com o contexto social português contemporâneo. Alguns exemplos importantes de tal prática são expostos pelo próprio diretor João Botelho, na entrevista concedida a Jorge Mourinha:

É impossível filmar o Chiado hoje, ficava ridículo, fazer enquadramentos à volta dos carros e dos sinais de trânsito, dos eléctricos. Não podia ser e não tinha dinheiro para fazer isso. O filme está cheio de anacronismos e de brincadeiras: ponho lá uma senhora a ler *A Capital*, que só saiu depois de o Eça morrer, tenho uma Brasileira que não existe, só abriu em 1905, não há nenhum exterior, são tudo telões, é tudo falso. O que não é falso é o texto e as situações. Joguei muito com a ideia de levar o artifício ao limite para ficar verdade (Botelho, 2014).

Tendo em vista tais ponderações, é interessante observar que o entendimento da existência dessas estruturas que estão por trás das construções fílmicas é um aspecto bastante importante para apreciação crítica das mesmas, assim como o reconhecimento dos contextos em que cada obra está implicada. É pertinente ter em conta que as opções estéticas do diretor

João Botelho não estão pautadas apenas pelos seus objetivos em torno da composição artística, mas possuem também determinações relacionadas ao contexto de produção da obra.

É interessante, então, observar a diferença entre os contextos em que as adaptações televisiva e fílmica têm suas produções. No caso da minissérie, o investimento possibilitado à realização do projeto, por ser um produto vinculado a um grande conglomerado midiático como a Rede Globo – reconhecido mundialmente por suas produções ficcionais audiovisuais –, proporcionou até mesmo o deslocamento de uma grande parte da equipe para Portugal. Tal abordagem teve como intuito fazer parte das filmagens da obra, especialmente no que diz respeito às sequências externas, em espaços que tornassem possível certa imersão, seja por parte de atores e atrizes no seu processo de apreensão e composição das personagens, seja por parte do público telespectador quando do visionamento da minissérie. Assim, os objetivos dos autores de construir um trabalho pautado pelos efeitos de realidade e de real, como destacado no capítulo anterior, tiveram um suporte bastante significativo.

Em contraposição, o filme de Botelho foi realizado a partir de um orçamento de 1,5 milhões de euros, valor baixo para uma produção cinematográfica, tendo em conta todas as várias fases por que passa a elaboração de uma obra fílmica, assim como a quantidade de profissionais envolvidos e equipamentos e materiais necessários (Cardoso, 2013). Além disso, por parte do financiamento ter sido feita pela Agência Nacional do Cinema (ANCINE) – órgão oficial do governo federal brasileiro, que regula e fomenta a indústria do cinema no Brasil –, houve o compromisso de que profissionais brasileiros estivessem envolvidos no projeto, no que o diretor integrou ao elenco do filme a atriz brasileira Maria Flor, a interpretar Maria Eduarda, uma das personagens principais da narrativa. Tal adição implicou, inclusive, na instauração de um estranhamento significativo na refiguração da personagem no filme. Isso porque Maria Flor teve de trabalhar na composição de um sotaque distinto, que se diferenciava do seu sotaque brasileiro e tentasse demonstrar uma mistura presente no sotaque da personagem, já que a mesma viveu a maior parte da vida longe de Portugal.

Tendo em atenção as circunstâncias implicadas na produção da obra, é interessante observar que os recursos estéticos utilizados pelo diretor se adequam a tais contingências. No entanto, é importante destacar que essas opções estéticas não se dão simplesmente por tais condições, mas se desenvolvem em conjunção com uma visão artística característica da realização cinematográfica de Botelho e que se volta a dada perspectiva do texto eciano e à sua relevância para reflexão sobre o Portugal contemporâneo. Levando isso em conta, é essencial destacar o que o diretor afirma, na entrevista concedida a Jorge Mourinha:

O cineasta é um vampiro, vai buscar à literatura, ao teatro, à poesia, às artes abstractas, à arquitectura. O cinema é um ponto de vista. [...] As pessoas escolhem [...] um modo de filmar. Não temos mercado, não temos indústria... [...] aqui é outra coisa, é o artesanato. [...]. O que nos dá uma impotência grande em relação à vida, mas dá-nos uma liberdade que não tem preço. Poder filmar assim *Os Maias* é um luxo, um privilégio. Outra coisa que aprendi com o senhor Oliveira: uma pessoa deve-se prostituir para arranjar dinheiro para filmar, para vender o filme, mas durante o filme nunca, não se pode interferir na obra (Botelho, 2014).

Além do recurso a pinturas a óleo, a encenar espaços exteriores, e a anacronismos – como a inserção de uma figurante que lê o romance eciano *A Capital!*, o qual só foi publicado postumamente, em 1925 –, também deve-se ter em conta o fato de o início dessa adaptação de João Botelho apresentar uma evidenciação da “falsidade” em que se constitui a rodagem da obra. Isso porque traz um cenário em que são expostos os diversos materiais utilizados para composição do filme e, ao centro, o barítono, escritor e professor português Jorge Vaz de Carvalho a ler os primeiros parágrafos da obra-prima de Eça de Queirós.

Na sequência introdutória, em que se apresentam os créditos do filme, o espectador é confrontado com uma série de objetos utilizados para compor a adaptação fílmica, como: livros sobre o romance, a obra de Eça de Queirós e o século XIX; maquetes dos painéis pintados por João Queiroz; fotos do elenco da produção; elementos cênicos empregados na composição dos cenários; figurinos e seus esboços; findando-se a exposição com a imagem do próprio roteiro do filme repleto de anotações. Tal evidenciação dos aparatos técnicos que empreende o diretor nos remete àquilo que Jacques Aumont (2008) enfatiza, em *O cinema e a encenação*, ao tratar a problemática da encenação e da forma como o cinema lida com ela:

Numa época – que coincidiu com o fim do classicismo hollywoodesco e das “novas vagas” mundiais – em que a crítica se dedicava principalmente a desfazer (a “desconstruir”) os contratos habituais de produção de ficção, discutiu-se muito sobre a capacidade do espectador do filme em não ser enganado pelo espectáculo que lhe é oferecido, em manter-se vigilante, de alguma forma, não cedendo à ilusão de que aquilo que vê é a realidade. [...] Por vezes não sem dogmatismo, houve correntes críticas que exigiam que os filmes deixassem de enganar assim o espectador e, preconizando filmes que integrassem na história elementos do acto narrativo (ou alusões à existência de um narrador), se tornassem “materialistas”. [...] presença do filme a fazer-se no filme mostrado (pp. 161-162).

Tendo em conta tal visão, é interessante perceber que na adaptação de Botelho somos confrontados desde o início com a afirmação do filme como um filme, com sua feita “escancarada” ao espectador. Além disso, a sequência introdutória da obra fílmica evidencia a preconização que a adaptação estabelece acerca do texto de Eça. Isso por colocar o próprio livro em cena, sendo lido por Jorge Vaz, o qual se configura como o narrador – ou, na verdade, um dos recursos que compõem a entidade narradora do texto cinematográfico.

Figura 23 – Sequência introdutória do filme de João Botelho



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Assim, o diretor determina já de início a preponderância do próprio texto eciano na sua adaptação em detrimento de uma apreensão da narrativa de modo mais clássico. A esse respeito, João Botelho comenta, em entrevista concedida à jornalista Ana Soromenho, na matéria intitulada “João Botelho: ‘Cada vez tenho menos certezas, tudo isto é tão complexo...’”, para o jornal *Expresso*, em 21 de agosto de 2016: “Em ‘Os Maias’ [...] não é a relação entre a Maria Eduarda e o Carlos da Maia que me interessa. Interessam-me as páginas que o Eça escreveu e parecem tratados de pintura. Esse filme foi feito para ser um incentivo à leitura do romance que continua a ser notável” (Botelho, 2016a).

O diretor português se volta à evidenciação do texto de Eça, no sentido de dar a ver ao espectador do filme a relevância da crítica que o autor d’*Os Maias*, especialmente nesse romance, possui relativamente à sociedade portuguesa atual. Ao destacar os processos de construção do filme, o realizador procura ressaltar a relevância que esse olhar crítico eciano detém ao construir tipos que refletem o meio social português no final do século XIX, mas ainda mantêm seus resquícios, de determinada forma, no Portugal de início do século XXI. Tal compreensão é destacada, inclusive, por Filomena Antunes Sobral (2015), no artigo “*Os Maias* do século XIX num filme do século XXI: recriação cinematográfica de João Botelho”:

Fugindo à reprodução do real e enfatizando o aparato artificioso o filme junta recursos para destacar a palavra. Não só o início com a voz do barítono Jorge Vaz de Carvalho que lê em campo as primeiras linhas do romance, como os “quadros cénicos” teatrais, a ausência de exteriores (substituídos por magníficas pinturas a óleo e emoldurando a ação num espaço de pintura) ou os interiores riquíssimos remetendo para a ideação fantasiosa onde o texto flui. [...]. Assume, portanto, a particularidade de inferir para a presença do texto literário em inter-relação dialética com o teatro, a ópera e o cinema (p. 67).

O caráter de evidenciação dos recursos e métodos utilizados para composição da obra é o que podemos vincular ao conceito de distanciamento desenvolvido na teoria do teatro épico pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1978). Este afirma, em *Estudos sobre teatro*, que “É necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação” (p. 17). Os apontamentos de Aumont (2008), destacados anteriormente, sobre dadas correntes críticas do cinema que buscaram se desvincular de uma perspectiva naturalista preponderante no cinema narrativo, se vinculam de forma profunda com a conceitualização realizada por Brecht tendo em vista a encenação teatral. A esse respeito, Jacques Aumont e Michel Marie (2009), no *Dicionário teórico e crítico do cinema*, destacam a influência da teoria brechtiana sobre a linguagem cinematográfica, ao definirem o verbete “Distanciamento”:

A distância é vista como constitutiva da própria arte pelos formalistas, para quem o efeito normal da arte é provocar, naquele que a recebe, espanto. A obra aparece como estranha e estrangeira, sai do quotidiano e do habitual e, ao perceber este carácter, o espectador toma um certo recuo; a obra funciona por estranhamento (*ostranienie*, actualização de uma estranheza) e a tarefa da forma é essencialmente, com a sua novidade e visibilidade, produzir essa distância.

De sentido aparentado, mas colocando após o distanciamento uma consciencialização social e moral do espectador, é a teoria do teatro “épico” de Bertolt Brecht (p. 78).

Isso nos possibilita ponderar a influência que o conceito de distanciamento advindo da teoria teatral brechtiana detém no processo de composição do filme *Os Maias*. Dessa forma, a concepção expressa por Brecht (1978) incide na busca por desvincular o espectador

desse efeito de real, o qual considera como um aspecto negativo, pois vê nele a inexistência da possibilitação de uma visão mais crítica do receptor com relação à obra artística.

É interessante observar a compreensão sobre cinema expressa por João Botelho, na entrevista concedida a Jorge Mourinha: “Ouvi várias pessoas dizerem que vão ao cinema para se divertirem e para não pensar em nada. Eu gosto é da inquietação. [...] é preciso uma abertura para que as pessoas fiquem inquietas, não fiquem confortáveis” (Botelho, 2014). A visão do diretor está relacionada de modo significativo às noções do dramaturgo alemão em sua teoria do teatro épico. A busca por uma evidenciação dos artifícios que conformam a obra fílmica e, a partir disso, o destaque do texto e da crítica que Eça tece no romance se voltam para a instauração de uma reflexividade por parte do espectador acerca daquilo que vê representado no filme, tendo a consciência de que o que visiona não é o real.

A relação aos aspectos teóricos desenvolvidos por Brecht, perceptível na concepção artística de João Botelho, tem lugar na sua obra em função, em grande medida, da influência em sua cinematografia de um dos maiores nomes do cinema português, o diretor Manoel de Oliveira. A tal respeito, Botelho discorre, em entrevista concedida ao jornalista Paulo Portugal, na matéria “João Botelho. ‘O Oliveira ensinou-me a não deixar ninguém entrar no ecrã’”, para o semanário *Sol*, em 17 de outubro de 2016 – em que fala do seu documentário *O cinema, Manoel de Oliveira e eu*, lançado nos cinemas portugueses naquele mesmo ano:

Ele [Manoel de Oliveira] invejava a emoção que existe no teatro. O cinema tem uma tendência enorme de parecer que é a vida. Mas não é. As pessoas estão habituadas a entrar no ecrã. O Oliveira ensinou-me a não deixar ninguém entrar no ecrã. E a dizer que é tudo mentira. [...]. Ele não era um teórico. Mas sabia que o cinema era diferente dos filmes. Para ele, o cinema teve sempre uma reprodução diferente do real (Botelho, 2016b).

Essas concepções apreendidas por João Botelho em seu convívio com Manoel de Oliveira são refletidas no seu processo criativo, assumindo uma perspectiva autoral em que procura estabelecer uma perspectiva reflexiva sobre o meio social português contemporâneo a partir do olhar sobre grandes textos da literatura portuguesa. É identificável na adaptação da obra-prima eciana ao cinema por parte de Botelho uma busca por instaurar a reflexividade dos espectadores acerca da obra audiovisual que visionam, assim como com relação ao texto literário que toma por base para construção da mesma. Tal intenção é apontada pelo próprio diretor em entrevista concedida ao jornalista Tiago Carvalho, na matéria “‘Os Maias’ são o espelho da ‘impossibilidade de um país’”, para o site *Ensino Magazine*, em janeiro de 2015:

Há mérito do Eça de Queirós por perceber uma ideia de Portugal que se mantém atual, ou seja, há o génio de alguém que percebe que o país tem este tipo de

comportamento. “Os Maias” é uma obra muito aberta, que permite muitas interpretações, e essa é uma evidência da sua grandeza (Botelho, 2015).

A percepção do diretor sobre a atualidade dos retratos feitos por Eça n’*Os Maias*, bem como o seu entendimento do que é o cinema, é fundamental para compreender as opções estéticas que utiliza para compor, em conjunto com sua equipe, a adaptação fílmica do texto eciano. O uso de painéis pintados a óleo para representar ambientes exteriores, assim como os anacronismos e o recurso à evidência dos dispositivos técnicos empregados na construção do filme, se voltam à constituição do olhar distanciado e reflexivo do espectador relativamente às personagens e aos acontecimentos que decorrem na narrativa.

Figura 24 – Painéis pintados a óleo por João Queiroz e anacronismos empregados por João Botelho



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções.

Nessa perspectiva, é importante ponderar o que Anatol Rosenfeld (1985) explica, em seu livro *O teatro épico*, a respeito do conceito de distanciamento brechtiano:

Esse alegre efeito didático é suscitado por toda a estrutura épica da peça e principalmente pelo “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt* = efeito de estranheza, alienação), mercê do qual o espectador, começando a estranhar tantas coisas que pelo hábito se lhe afiguram familiares e por isso naturais e imutáveis, se convence da necessidade da intervenção transformadora (p. 151).

As narrativas clássicas são construídas no sentido de que se crie uma identificação entre espectador e história contada – no que se estabelece o recurso à constituição dos efeitos de realidade e de real abordado anteriormente. Enquanto isso, o método elaborado por Brecht se volta ao lado oposto, ao estabelecimento da distância entre ficção e realidade, com a ficção se estruturando como lugar em que a realidade é representada no sentido de ser criticada ao invés de concebida como simulacro. O afastamento do espectador em relação à obra proposto pelo dramaturgo alemão impõe uma apreensão mais pormenorizada, pois, não estabelecendo tal imersão do receptor na obra que lhe é apresentada, tem a possibilidade de desenvolver essa visão mais analítica e ativa sobre aquilo com que se depara.

Em tal viés, é importante destacar o que Walter Benjamin (1994) pondera, no ensaio “O autor como produtor” – apresentado pelo autor em 1934, em conferência do Instituto para o Estudo do Fascismo –, inserido no livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Nesse texto, o filósofo faz uma aproximação entre a forma como funcionam os que ele designa por meios técnicos de reprodução da obra de arte e a perspectiva do teatro épico brechtiano:

Com o princípio da interrupção, o teatro épico adota um procedimento que se tornou familiar para nós, nos últimos anos, com o desenvolvimento do cinema e do rádio, da imprensa e da fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o material montado interrompe o contexto no qual é montado. [...]. A interrupção da ação, que levou Brecht a caracterizar seu teatro como *épico*, combate sistematicamente qualquer ilusão por parte do público (p. 133).

Essa percepção do autor no que concerne à relação entre a interrupção e o processo de montagem que se estabelece como aspecto primordial das composições nesses *media* nos dá a ver a importância de desvincular esse distanciamento da linguagem audiovisual. Portanto, o aspecto da evidenciação dos processos que se pode observar como fundamento do teatro épico influencia decisivamente algumas correntes cinematográficas, possibilitando o desligamento do efeito de realidade tão difundido na composição fílmica, principalmente no que diz respeito ao cinema clássico hollywoodiano. Como afirma Jacqueline Nacache (2012a), em *O ator de cinema*, “[...] o teatro acabou por inspirar as correntes mais reativas do cinema, protegendo-o contra o excesso de realismo cravado no corpo do filme” (p. 44).

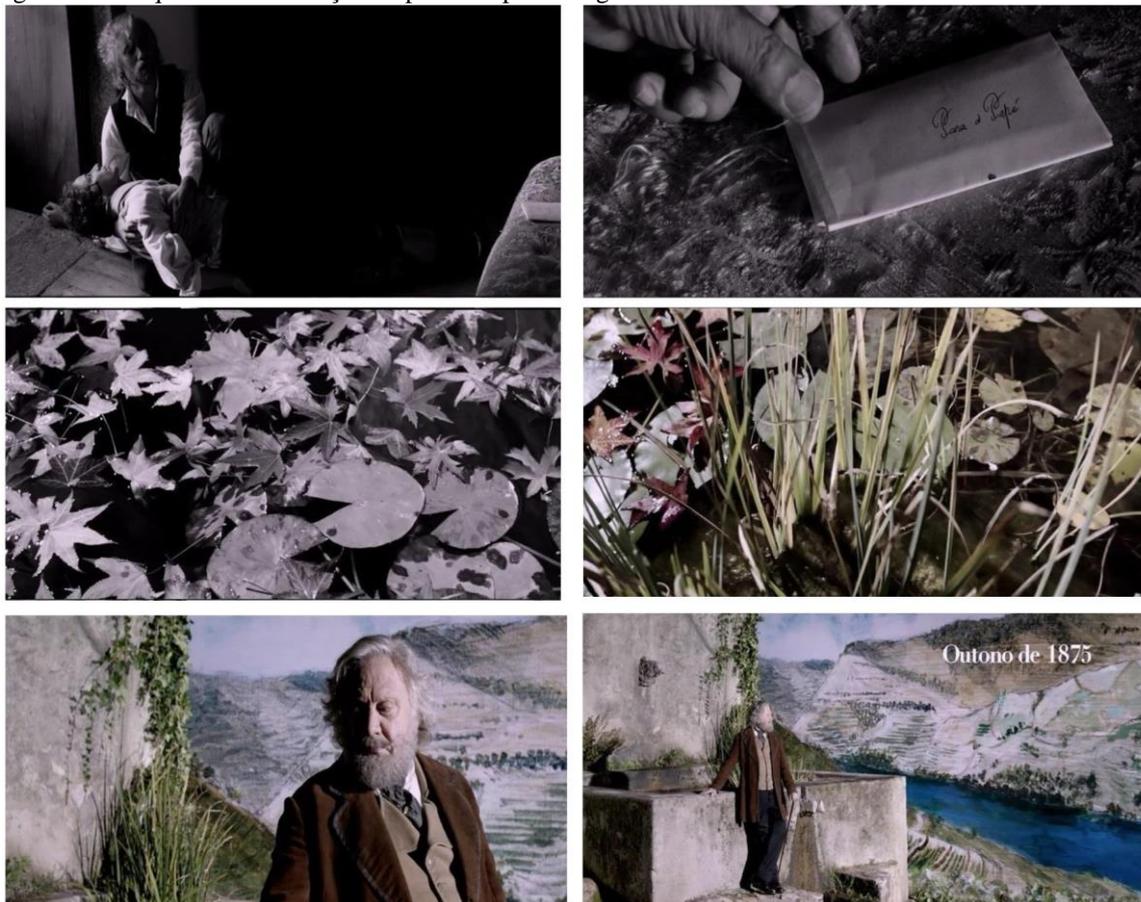
Essa evidência dos artifícios tem sido realizada das mais variadas formas e nos mais diversos níveis compositivos, por meio, inclusive, do emprego de técnicas próprias à linguagem teatral, que propiciam o vislumbre do artificialismo. Além do uso da metalinguagem de um modo geral, quando as referências ao fazer fílmico e aos elementos da sua configuração possibilitam a instauração de um olhar mais reflexivo por parte do espectador. A esse respeito, Robert Stam (2008) ressalta, em *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*, que, “Ao chamar a atenção para a mediação artística, os textos reflexivos subvertem o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho passeando por uma estrada” (p. 31).

Observa-se que o filme de João Botelho tem sua configuração por meio de excertos que são apresentados instalando várias elipses e a constituição das cenas como espécies de quadros que evitam uma imersão do espectador na narrativa. Isso principalmente no tocante à primeira fase da história, narrada em preto e branco até os 17 minutos da película, sendo passada de forma bastante concisa e episódica. A cena que assinala a mudança da fotografia em preto e branco para colorida, marcando a elipse temporal que encaminha a narrativa a 1875, se dá logo após a cena do suicídio de Pedro. A tal respeito, Sobral (2015) sublinha que

A adaptação condensa em aproximadamente dez minutos de filme, cerca de quarenta páginas do romance, não incluindo a infância e formação de Carlos da Maia, e conduz-nos suavemente através da voz aprazível do narrador para o Outono de 1875 e para a transição lenta para a filmagem a cores. O movimento suave de câmara que viaja através de um rio de nenúfares evoca a passagem do tempo, reforçada por um trabalho de sonorização que remete para “o fresco cantar das águas vivas por tanques e repuxos” (QUEIRÓS, [19--], p.52) de Santa Olávia. O espaço exterior de pintura de João Queiroz enquadra a cena e os cabelos grisalhos de Afonso da Maia materializam o salto temporal (p. 63).

Afonso da Maia aparece, então, mais velho, já a ser interpretado por João Perry – sendo que na primeira fase tal personagem é interpretada pelo ator Nuno Pardal –, em Santa Olávia, no outono de 1875. A alteração que se dá na fotografia utilizada pelo diretor traz a marca de uma distância temporal daqueles acontecimentos ocorridos na primeira fase e os que se dão a partir do retorno de Carlos a Lisboa e da volta de avô e neto ao Ramalhete.

Figura 25 – Sequência de transição da primeira para a segunda fase da narrativa



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. caps. 1-2.

No entanto, mesmo que haja a distância temporal, a manutenção de determinados comportamentos e perspectivas naquele meio social é evidenciada pelo próprio recorte feito por João Botelho de episódios que escolhe destacar tanto na primeira quanto na segunda fase da narrativa. Além da espécie de repetição do destino trágico dos pais, Pedro da Maia e Maria Monforte, no dos filhos, Carlos Eduardo e Maria Eduarda, a persistência de certos costumes e ideias naquela sociedade tem grande destaque na adaptação fílmica. O fato de haver a preconização por parte do diretor na transposição intermediária desses episódios – que apontam a reflexão de Eça sobre os comportamentos dos indivíduos representados pelos tipos que cria – é fundamental para compreender a leitura que Botelho busca apresentar da obra eciana, bem como a reinserção da visão crítica de Eça no Portugal contemporâneo.

Nesse contexto, é possível compreender, também, que há no filme uma espécie de “dependência” quanto ao romance, pois aquele está continuamente recorrendo à existência deste e ao fato de ser uma adaptação. O filme estabelece um diálogo constante com a obra literária de que parte, ao construir quadros por meio de passagens da narrativa romanesca.

Em função da própria extensão reduzida da obra fílmica em contraponto à do romance, tais excertos têm lugar a partir desse movimento de recortes que propicia o estabelecimento desse efeito de distanciamento em que João Botelho se pauta para construção da sua transposição intermediária. Mesmo que haja essa recorrência constante a passagens do livro, estas se dão a partir da concepção estética do diretor, em que prevalece a encenação que evidencia os artifícios da narrativa fílmica. Levando em consideração tal abordagem, é interessante observar o que Jorge Mourinha destaca, na matéria “Portugal dos pequeninos”, publicada no suplemento de cultura *Ípsilon* do jornal *Público*, em 11 de setembro de 2014:

[...] fica a sensação que a “compactação” do romance para uma duração “viável” em sala, somada à construção do filme por quadros, acaba por tornar *Os Maias* mais numa sequência de episódios do que numa narrativa coesa e contínua, e que a própria aposta de Botelho na dimensão de comédia de costumes sobre o “Portugal dos pequeninos” pode ter contribuído para a menorização da história de amor. O que, na verdade, não é um problema perante um filme que ganha em ser visto mais do que uma vez – e, preferencialmente, na versão longa – e que faz ao livro de Eça a justiça devida (Mourinha, 2014).

Tal aspecto implica em que o desenvolvimento da narrativa seja dado, de forma marcante, a partir do narrador que, como destacado anteriormente, no decorrer do filme aparecerá em voz *over*⁸, mas que nesta cena inicial é mostrado a ler o livro, portanto se configurando como uma voz *in*. É por meio desse narrador que temos acesso a detalhes da narrativa que não são figurados pelas imagens, além de comentários que aparecem no romance eciano através de uma narração heterodiegética. Nesse contexto, a inserção desse narrador em voz *over* se mostra essencial na conformação da leitura que João Botelho procura apresentar da obra eciana. Isso por possibilitar a evidenciação desse distanciamento, ostentado, especialmente, na sequência introdutória do filme. Além disso, torna possível a adição de trechos da narrativa que, em função da duração reduzida da adaptação cinematográfica, não são possíveis de serem expostos a partir da encenação realizada por meio das imagens. Também proporciona o destaque de dados fragmentos do texto de Eça de Queirós fundamentais para compreender a visão crítica acerca dos comportamentos dos indivíduos do Portugal que pinta em sua obra.

⁸ A esse respeito, é importante apontar a distinção entre voz *off* e voz *over*, já que é muito comum ocorrer certa confusão no que tange a tais conceitos. Sendo assim, Flavio de Campos (2007), em *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*, sublinha que “**Voz em off é a voz de um personagem que, emitida fora (em inglês, off) da imagem, expressa a sua subjetividade.** Por ser, como o aparte, colhida de uma massa de estória, voz em off é elemento de estória; por ser, como o aparte, expressão de subjetividade, voz em off é elemento lírico. **Voz over é a voz agregada sobre (em inglês, over) a imagem; em geral, é voz de narrador externo à massa de estória, ou de personagem que narra.** Voz over é o equivalente sonoro da legenda: um recurso épico que põe o narrador em contato direto com o espectador – e apenas com ele. Esse narrador pode ser anônimo e exterior à massa de estória, ou um personagem – principal ou secundário” (p. 202).

Relativamente a tal questão do narrador, podemos recorrer ao que Jacques Aumont (2008) aponta sobre a existência, no processo de encenação, de uma marca de distanciamento mesmo naquelas narrativas mais voltadas ao realismo. Isso justamente pela configuração desse narrador sempre apreensível na narração, evidência do caráter ficcional:

A encenação vulgar não tem, nem procura ter, esta função de distanciação. Mas faz parte do mesmo empreendimento: apresentar, ao mesmo tempo que a história, um ponto de vista sobre a história; ao mesmo tempo que a narração, indícios do desenrolar da narração; em suma, mesmo que pretenda ser transparente, contém sempre marcas da existência de um narrador (p. 163).

Por meio desse recurso ao estranhamento – e em função da duração reduzida que o filme possui para transposição de um romance tão extenso como é *Os Maias* –, João Botelho acaba por constituir uma obra fílmica que se vê, de certa forma, “dependente” do romance de Eça de Queirós. Ao longo da obra, as cenas com cortes descontínuos se apresentarão como a apreensão de excertos do romance, especialmente no que toca à primeira fase da narrativa, composta por meio da fotografia em preto e branco. Isso com várias elipses que definem a passagem dos anos, inclusive a partir do uso de legendas impressas nas imagens para identificar os anos e locais em que cada sequência de cenas decorre.

5.2 O efeito de distanciamento no processo de construção de personagens

A partir do que foi exposto no tópico anterior deste capítulo, pode-se observar que a estrutura constituinte do filme implica na refiguração das personagens em constante recorrência ao romance. Assim, mantém-se a narrativa cinematográfica em que estão agora inseridas afastada daquele movimento de “projeção-identificação” abordado por Edgar Morin (1989), em seu *As estrelas: mito e sedução no cinema* – o qual destacamos no capítulo anterior –, num procedimento que se volta à constante remissão do espectador relativamente ao texto literário. Considerando essas observações, é interessante destacar o que Filomena Antunes Sobral (2019) afirma, no artigo intitulado “*Os Maias* cinematografados: leitura colateral das (des)continuidades portuguesas” – constante do livro *Cinema e outras artes I: diálogos e inquietudes artísticas*, editado por Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Liliana Rosa, Manuela Penafria e Nelson Araújo:

João Botelho inscreve o grande romance queirosiano num filme que contraria a reconstrução de uma época: não foi intenção do realizador concretizar um enredo dramático de reconstituição ou reprodução do real, mas precisamente o contrário. Botelho pretendeu destacar o “distanciamento pelo artifício” [...] e manter-se “fiel à narrativa e ao espírito, mesmo que não à letra, de um romance sobre o Portugal de ontem que fala muito ao Portugal de hoje” (p. 99).

Em síntese, pode-se observar que, por esse objetivo de João Botelho em estabelecer um efeito de distanciamento em sua adaptação cinematográfica d'*Os Maias*, as personagens são apresentadas no filme por meio de alguns quadros, e a narrativa se estrutura a partir desses recortes de trechos do romance. Considerando essas ponderações, é fundamental ressaltar a opção de João Botelho por utilizar os painéis pintados por João Queiroz para fazer a representação dos ambientes exteriores, implicando em que a composição da narrativa se desse por meio de um encerramento no estúdio. Tal encerramento acaba por possibilitar uma relação entre o processo de encenação do filme e o de uma composição teatral, ou operática, como destacado anteriormente. Isso nos leva a compreender a influência de certa estrutura de teatro ou ópera na construção dessa adaptação fílmica d'*Os Maias*, particularmente no tocante à composição das personagens por meio da atuação de atores e atrizes.

Assim, Nacache (2012a) observa o aspecto da diferença entre a filmagem realizada no estúdio e a que se dá em cenários naturais, apontando, mais especificamente, a influência dessas peculiaridades no trabalho de atuação. A autora compreende que o ato de “[...] pôr o ator em contacto com o espaço real, não controlado, imprevisto, equivale a uma transgressão que assusta. Nos estúdios, os atores andam pelo local diante de ‘transparências’, e esforçam-se laboriosamente para não ir a lado nenhum” (p. 59). Como depreende-se a partir dessa ideia, a atuação, ao ser encerrada num estúdio, tem dificuldade em criar um vínculo mais realista do ator com a personagem. Isso especialmente se, como é o caso d'*Os Maias* de João Botelho, “enclausurar” no estúdio as cenas desenvolvidas em ambientes externos. Levando em conta tais contextos, Sobral (2016) apresenta a seguinte conclusão acerca dos objetivos do diretor ao utilizar-se dessas especificidades para compor a adaptação fílmica:

Tudo conflui para que haja um afastamento da reprodução do real para sublinhar o artificial, não só no modo de filmar, como nos enquadramentos ou no trabalho de luz e de montagem, para além da parte sonora que combina a interlocução das personagens, a *voz off* do narrador e as marcas clássico-operáticas da banda sonora, concomitantemente com a presença do fado. [...]. A estratégia operático-teatral sublinha não só a índole fantasiosa da produção, como a dimensão relevante da palavra (pp. 145-146).

É possível observar que essa evidenciação dos artifícios componentes da narrativa fílmica também apresenta grande impacto na atuação de atores e atrizes, na sua construção das personagens de uma maneira mais distanciada, sem estabelecerem uma projeção-identificação com os seres ficcionais que interpretam. Parte-se, para tanto, da composição desses seres por meio da exteriorização dos gestos, de uma atuação que se pode classificar como mais “mecânica”, na qual a não identificação do ator com a personagem é primordial. A característica do enfoque no aspecto do gesto exteriorizado é apontada por Brecht (1978):

Representa o acontecimento perante o espectador, de uma forma perfeita, mostrando como esse acontecimento, a seu ver, se passa ou como terá, porventura, passado. Não oculta que o ensaiou, tal como o acrobata não oculta o seu treino; sublinha claramente que o depoimento, a opinião ou a versão do passado que está nos dando são seus, ou seja, os de um ator (pp. 83-84).

Nessa teoria, o dramaturgo alemão define o conceito de distanciamento como ponto fundamental para que o ator crie uma perspectiva crítica sobre a personagem que representa e, em contrapartida, possibilite aos espectadores desenvolverem essa percepção analítica sobre os acontecimentos e questões explanados pela obra. Em tal viés, Nacache (2012a) sublinha que “A intensidade da confusão entre ator e personagem é uma das garantias da ficção; discernir a distância entre ambos é romper escandalosamente esse efeito, renunciar à indispensável ‘suspensão da descrença’” (p. 95). Por meio desse procedimento, o espectador é compelido a encarar a “falsidade” que compõe a obra de arte, passando a uma observação mais analítica do que está visionando. Em contraposição à “correspondência perfeita” do ator com a personagem, resultante dos conceitos stanislavskianos destacados no capítulo anterior, é possível abordar a visão estabelecida por Brecht (1978) na teoria do teatro épico:

Para o ator é difícil e cansativo provocar em si, todas as noites, determinadas emoções ou estados de alma; em contrapartida, é-lhe mais fácil revelar os indícios externos que acompanham e denunciam essas emoções. Mas a transmissão de emoções ao espectador – *contágio emocional* – não é, decerto, uma transmissão pura e simples. Nela surge o efeito de distanciamento, que não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas, sim, sob a forma de emoções bem determinadas que não necessitam de encobrir-se com as da personagem representada (p. 60).

Observa-se, em tal visão, que esse fator de distanciamento seria a principal forma de erigir uma perspectiva crítica do ator sobre o ser ficcional que ele interpreta, sem que esse ser real se conecte às vivências do ser fictício ou traga à ribalta as suas questões interiores como forma de identificação com a personagem. No que indica o dramaturgo alemão na sua teoria, uma conexão levaria a que não houvesse a configuração do ator como um “foco narrativo fora” do objeto representado, sendo apenas nesse fora que o ator poderia assumir uma posição de “narrador fictício” (Rosenfeld, 1968, p. 30). Isso ocorre porque, nesse momento em que está fora do objeto, o ator não está em um estado de identificação com a personagem e a pode ver, assim como discernir e analisar as características que a compõem e as atitudes e os gestos que a conformam. Sendo assim, Aumont e Marie (2009) destacam, no verbete “Distanciamento”, acerca da teoria do teatro épico brechtiano, que,

Nesta concepção, a obra deve acentuar elementos do dispositivo que sublinhem e lembrem constantemente o seu carácter artificial; trata-se de evitar qualquer adesão, considerada ilusória por Brecht, à história contada, em proveito de uma distância crítica que permite e suscita um juízo – em última instância política-ideológica, a partir de elementos dados didacticamente pelo espectáculo (p. 79).

A partir da não identificação e da evidenciação dos aparatos técnicos utilizados para compor a obra ficcional, o ator constitui um olhar mais crítico sobre o ser de ficção que interpreta. A distância definida pelo ator com relação à personagem propicia ao espectador desenvolver um estranhamento referente aos caracteres. Isso implica em uma reflexão acerca do que é representado pela obra de arte e possui reverberações no mundo real que habita. A esse respeito, João Botelho, na entrevista concedida a Jorge Mourinha, destaca: “A partir do momento em que há uma instalação do artifício, os dados estão lançados e o que me interessa é o texto ou os gestos que as personagens fazem a dizer aquele texto” (Botelho, 2014).

O diretor ressalta o aspecto artificioso que buscou instaurar na adaptação fílmica do romance eciano, destacando o texto de Eça em contraposição à encenação que se volta a constituir o efeito de real. Para tal, Botelho evidencia a importância que o enfoque nos gestos executados pelos atores para compor personagens possui no movimento de reforço do texto adaptado. Isso por a composição mecânica acentuada por essa gestualidade tornar possível o realce do que é dito – ou, poderíamos dizer, citado – pelas personagens e também pela voz *over* do narrador que lê trechos do romance em coadunação com as imagens em movimento. Acerca do uso do gesto como meio instaurador do distanciamento, Nacache (2012a) aborda a observação de Roland Barthes sobre as características da atuação no teatro épico:

[...] a noção de *distanciamento* [...] pressupõe que o ator nunca se transforma totalmente na sua personagem; ele *mostra-a*, e deve, com preocupação didática, mostrar que a mostra [...]. **O gesto, nessa perspectiva, é uma figura de que o corpo do ator é o instrumento, que deve poder citar com exatidão, não para exprimir mas para interromper a ação, isolar o momento do sentido, aquilo que na pintura o quadro capta no “instante prenhe”**. O ator, tal como o espectador, não busca a ilusão ou a identificação, e o teatro épico destina-se a um público ativo, participativo, crítico (p. 38, grifo nosso).

Como a autora ressalta, o objetivo desse distanciamento é a instauração de um olhar crítico por parte do espectador com relação às personagens e, conseqüentemente, à narrativa em que elas se desenrolam, no intuito de que tal olhar seja capaz de implicar uma reflexão ativa sobre a realidade. Tal aspecto referente aos gestos do ator se caracteriza como ponto relevante na constituição do efeito de estranhamento, pois concorre para estabelecer a artificialidade na composição da personagem. Isso por a priorização dos gestos exteriorizados, ao ocasionar essa espécie de mecanicidade na atuação, concorrer para dificultar aquela imersão que, como visto anteriormente, se estabelece na construção de caracteres em textos mais voltados à constituição dos efeitos de real e de realidade.

A preponderância da exteriorização do gesto para a composição de personagens no teatro também é patente nas teorias de outros teatrólogos além de Brecht. A esse respeito,

Nacache (2012a) destaca a perspectiva do teórico do teatro russo Vsevolod Meyerhold sobre o gesto como instituidor de distanciamento na constituição do ser ficcional: “Em Meyerhold, a distância entre o ator e a personagem que ele encarna é total. Uma investigação essencialmente plástica privilegia o corpo e o gesto sobre a mímica e a emoção, trabalho minucioso de um ator que se observa, sempre consciente do que vai construindo” (p. 32).

A influência das perspectivas de Meyerhold acerca da encenação teatral é evidente na constituição da teoria do teatro épico de Brecht. O dramaturgo russo se volta à inserção de um caráter biomecânico como componente primordial para construção das interpretações dos atores, por considerar a necessidade de incorporar características da modernidade e da revolução industrial na encenação: “Um ator formado pela *biomecânica* cara a Meyerhold; à força de treino rigoroso, o ator adquire o domínio de cada movimento, e faz do corpo uma perfeita máquina ao serviço da sua criatividade” (Nacache, 2012a, p. 32). A definição de tais peculiaridades implica numa atuação definível como robótica, concorrendo para estabelecer o distanciamento que temos acentuado em nossa análise e é fundamental na refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar na adaptação fílmica de João Botelho.

Sendo assim, essa composição pautada por um caráter biomecânico – que advém da teoria de Meyerhold e se desenvolve também, de determinada forma, na de Brecht – possibilita a instauração desse estranhamento voltado ao estabelecimento da consciência do espectador acerca do que é representado. É por meio da atuação orientada pela exteriorização do gesto que o ator constrói tal concepção, afastando-se de uma formulação voltada a um movimento de projeção-identificação como é o da encenação clássica. Levando em conta as concepções brechtianas sobre o teatro épico, Walter Benjamin (1994), no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – constante do livro *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* –, apresenta uma compreensão sobre o ator de cinema como lugar em que o conceito de distanciamento pode ser percebido de forma inerente. Isso justamente pela forma fragmentada como se dá o procedimento de atuação nesse *medium* em contraposição ao que ocorre no teatro. Benjamin (1994) reflete:

O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. [...]. *Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação* (p. 181).

A perspectiva do filósofo alemão se dá a partir da consideração sobre as questões técnicas que envolvem a composição da personagem por parte do ator em *media* audiovisuais

como cinema e televisão. Nessa ótica, tais *media*, por configurarem-se através de estruturas pautadas pela fragmentação, distinguem-se do teatro no seu modo de representação e têm a possibilidade de instaurar intrinsecamente o efeito de distanciamento objetivado pela teoria brechtiana. Acerca disso, Nacache (2012a) pondera que “[...] essa presença intermitente que apercebo no ecrã não me aparece em nada como vestígio de um momento humano, mas como síntese de uma temporalidade múltipla e fragmentada” (p. 11).

Assim, há um distanciamento característico do modo de produção em tais *media* audiovisuais, já que estes, segundo Benjamin (1994) e Nacache (2012a), ao impossibilitarem a percepção do todo pelo ator, dificultam a instauração do movimento de identificação entre este e a personagem. Apesar disso, tal compreensão não é predominante nos processos de figuração em cinema e televisão, o que é perceptível no que toca ao predomínio de uma concepção mais naturalista de interpretação nesses suportes expressivos. Nessa lógica, aspectos como planificação e montagem, sobre os quais fizemos uma abordagem no primeiro capítulo desta tese, são imprescindíveis no sentido de dar continuidade à descontinuidade própria a tais estruturas, pois estão no cerne do equacionamento do caráter compósito intrínseco às composições fílmicas e televisivas. A evidenciação dos aparatos técnicos concorre para instauração desse efeito de distanciamento fundamental na teoria brechtiana.

Tendo em vista essas considerações, passamos, no tópico a seguir, à observação de como a busca por instaurar tal efeito de distanciamento no filme *Os Maias*, bem como certa dependência dessa adaptação fílmica com relação ao romance de Eça, influi na refiguração das duas personagens analisadas nesta pesquisa, Maria Monforte e Tomás de Alencar. Analisamos, ainda, em que medida as questões referentes ao romantismo que as constitui, e estabelece os sentidos apontados no terceiro capítulo relativamente à obra literária e no quarto capítulo na transposição televisiva do romance, são exploradas pelo texto fílmico.

5.3 Maria Monforte e Tomás de Alencar no cinema: ecos da crítica eciana ao romantismo

Tendo em conta a preconização do gesto exteriorizado para definir o distanciamento do ator com relação à personagem – e, em consequência, do espectador relativamente ao filme –, é possível observar como se dá a construção das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar na adaptação fílmica de João Botelho. Em contraposição ao que ocorre na minissérie brasileira, como visto no capítulo anterior, no filme a personagem Maria

Monforte está presente na narrativa apenas na primeira fase, contida ao longo dos 17 primeiros minutos da película. Nesse sentido, o texto fílmico de Botelho se mostra mais “fiel” àquilo que se vê no romance de Eça de Queirós, no qual, como destacado anteriormente, não há um retorno real da personagem à narrativa como ocorre na transposição televisiva, mas sim a recordação da sua figura por parte de outras personagens.

A recordação da personagem na adaptação cinematográfica se dá, por exemplo, na passagem em que ocorre a conversa de Afonso da Maia com Vilaça acerca do paradeiro da neta Maria Eduarda. Tal sequência é apresentada por meio da configuração de um sonho do patriarca, no qual este rememora o momento decisivo em que, a partir dos relatos de Tomás de Alencar sobre o seu encontro com a Monforte em Paris, o velho Maia pressupõe a morte de Maria Eduarda. Sobre a relevância da inserção, por parte de Botelho, dessa sequência na narrativa fílmica, Filomena Antunes Sobral (2017) sublinha, em “A obra-prima *Os Maias* de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – olhares sobre a cultura lusitana”, que

Podemos observar que a cena do filme em que Afonso da Maia sonha é emblemática e reveladora da intencionalidade narrativa e estética do diretor. [...]. Para além de introduzir um elemento diegético essencial na história (a procura da neta desaparecida), o modo como a cena é filmada, em contraposição de ângulos picados e contrapicados e ao estilo expressionista, traduz não só a perturbação psicológica do patriarca, como a marca operático-teatral da ficção (p. 651).

A sequência é apresentada por meio de um recurso estético de distorção da imagem que nos impele ao reconhecimento de como os fatos do passado daquela família afetam os do presente, bem como a percepção de Afonso relativamente a esses fatos. Afonso da Maia é afetado por uma espécie de premonição relativamente aos acontecimentos funestos que se abaterão sobre sua família com a chegada de Maria Eduarda a Lisboa. Ou seja, nos dá a ver o modo como as atitudes de Maria Monforte impactam nos eventos ocorridos na vida dos filhos dela com Pedro da Maia e, em consequência, na do próprio patriarca Maia. A presença na cena de imagens que remetem à religião cristã também notabiliza a influência desses costumes pautados por uma educação religiosa na decadência daquele meio social, sendo Afonso – figura representativa de uma racionalidade que se opõe a tais valores religiosos – o ser atingido de forma mais profunda por essas questões.

Figura 26 – O sonho de Afonso da Maia e sua premonição da tragédia



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 2.

Levando em conta esse aspecto, é interessante observar, também, que, no filme, a cena da morte de Afonso da Maia se dá, como no romance, no jardim do Ramalhete. E se mostra importante destacar que, na adaptação fílmica, João Botelho insere como destaque da cena uma edição da novela *Cândido, ou o otimismo*, de Voltaire, filósofo iluminista francês. A novela, ao retratar a mudança da personagem Cândido do otimismo à desilusão, se enquadra de forma pertinente à refiguração do patriarca Maia. A relação entre a morte de Afonso naquele seu jardim e a frase que finaliza a novela de Voltaire, “Devemos cultivar nosso jardim”, também nos dá uma perspectiva irônica desse momento em que o patriarca morre, levando com ele a esperança da regeneração de Portugal, com o fim do nome Maia, pela indicação, inclusive, de Carlos Eduardo, possivelmente, não teria descendentes.

Figura 27 – Morte de Afonso da Maia no jardim do Ramalhete



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 11.

A remissão aos significados do jardim do Ramalhete no romance, como observado no terceiro capítulo desta tese, se mostra bastante importante. Isso tendo em vista a associação que tal espaço e os objetos que nele estão presentes – especialmente a estátua de Vênus Citereia que se transfigura de acordo com a passagem do tempo e as mudanças ocorridas na vida dos indivíduos daquela família – detêm com as figuras femininas que encerram nas suas ações os motivos decisivos para decadência do nome Maia, principalmente no tocante a Monforte. Nessa ótica, é pertinente abordar o que Gardies (2006) observa sobre a relação significativa entre personagem e espaço na construção de narrativas ficcionais: “[...] o espaço é parceiro activo da narração, pois intervém como uma das forças activas da história. [...] entre a personagem e o espaço negocia-se constantemente uma relação associativa, feita de disjunção e de conjunção” (p. 104).

Essa análise se dá a partir da consideração do romance eciano, pois o filme não representa o jardim e a estátua nele presente. Mas é justamente nessa constante referenciação feita pela adaptação fílmica relativamente ao texto de Eça que tem lugar a nossa perspectiva acerca da transposição cinematográfica de João Botelho. Isso por a correspondência que o realizador português estabelece com o texto eciano estar relacionada ao que ponderamos, anteriormente, acerca de uma “dependência” do filme quanto ao romance que adapta. Acerca da recorrência de tal adaptação fílmica com relação à obra-prima eciana em que se baseia, e tendo em conta o trabalho de atores e atrizes na composição das personagens e na construção

dos significados da narrativa fílmica, João Lameira (2014), na sua crítica ao filme, intitulada “Os Maias (2014) de João Botelho” – publicada no *site À pala de Walsh* –, pondera:

Apesar da limitação temporal, João Botelho consegue dar espaço ao seu elenco [...], **os nomes mais consagrados (João Perry, Rita Blanco, José Manuel Mendes, Catarina Wallenstein) ficaram com as personagens secundárias – para criar um “mundo” que o espectador vai (re)conhecendo aos poucos e vai aprendendo a gostar.** (É importante notar que muitos dos que verão *Os Maias* visualizam-no há muito, o que pode originar alguma má vontade. Este espectador pode escrever que ao princípio teve dúvidas em relação à qualidade dos intérpretes mas que estas já se haviam dissipado aquando do genérico final.) (grifo nosso).

O crítico pondera a questão relativa à limitação de tempo que o filme possui para realizar a adaptação de um romance tão extenso quanto *Os Maias*, atentando para o modo como os atores tomam lugar nessa construção no sentido de estabelecer uma visão crítica do espectador com relação ao que é exposto no filme e, conseqüentemente, no texto eciano. Nessa ótica, ao trabalhar a primeira fase da narrativa de forma bastante sintética e, no restante da obra, focar o desenvolvimento da história de Carlos entre os tipos que conformam aquele meio social lisboeta de fins do século XIX, o filme não avança numa caracterização mais aprofundada das personagens, especialmente no que tange a caracteres como Afonso da Maia, Maria Monforte e Tomás de Alencar. Apesar da restrição de presença em tela, as suas aparições possibilitam um vislumbre do que as mesmas representam para a narrativa, em função mesmo dessa remissão que proporcionam relativamente ao romance de Eça. Considerando essa ideia, é fundamental pontuar os conceitos de “Refiguração” e de “Sobrevida” desenvolvidos por Carlos Reis (2018a), no *Dicionário de estudos narrativos*:

A refiguração suscita questões socioculturais e cognitivas diretamente relacionadas com o conceito de *sobrevida*. Quando se procede a refigurações de personagens (em especial quando elas correspondem a figuras com ampla notoriedade), contribui-se para o prolongamento no tempo das propriedades distintivas de figuras ficcionais, sendo certo, contudo, que a refiguração não opera necessariamente num registo de fidelidade absoluta (p. 422).

Tais conceitos contribuem para compreender a reverberação desse romance eciano, bem como das suas personagens, no imaginário dos portugueses, ponto fundamental no processo de composição do filme e refiguração desses seres ficcionais criados pelo escritor português. A sobrevida que tais personagens detêm no imaginário da sociedade portuguesa se apresenta como aspecto fulcral para que, mesmo a partir dessa concisão grande da narrativa e da sua composição a partir de espécies de quadros ilustrativos do texto literário, seja possível para o diretor João Botelho suscitar no filme significados que determinam esses caracteres e perspectivas críticas que contêm em suas representações. O recurso ao romance é proporcionado pela própria forma como se dá a estruturação do filme, pelas opções

estéticas empregadas pelo diretor – como ocorre na cena inicial em que o livro é focado – e pelas concepções que o cineasta aponta no seu movimento de transposição intermediária da obra. Tendo em vista esse entendimento, é interessante observar o que Jorge Mourinha (2014) destaca, na matéria “Portugal dos pequeninos”:

Este é um filme fiel ao espírito do livro, mesmo que não à sua forma; o artificialismo distanciando e assumido, a construção da história de Carlos da Maia em “quadros” ou “cenas” que parecem saídos de uma ópera escarvina, são perfeitos para dar a dimensão de “fogueira das vaidades” da Lisboa de 1875 vista por Eça. [...] é uma espécie de filme-pantomima, de ópera (bufa) de bolso de um Portugal dos pequeninos, sublinhada pelo romantismo exacerbado das escolhas musicais, pela opulência da fotografia de João Ribeiro, pelo artificialismo aguarelado dos telões de João Queiroz que fazem a vez de exteriores.

Está patente nesse processo compositivo de Botelho a questão estruturante do teatro brechtiano, dos gestos exteriorizados e com um aspecto mecânico, que apenas mostram ao invés de se transformar, e impõem um afastamento do ator quanto à personagem que interpreta. A esse respeito, Sobral (2015) observa: “*Os Maias* são contados num cinema de distância com **personagens arquetipo** e com afinidades com a construção de um libreto de ópera através de um modo próprio de filmar” (p. 64, grifo nosso).

Essas “personagens arquetipo” nos remetem à questão dos tipos tão relevante na escrita narrativa eciana – temática acerca da qual refletimos no segundo capítulo desta tese. Isso porque a partir da busca por instaurar um olhar crítico sobre a sociedade que pintava, Eça compunha suas personagens por meio de uma perspectiva sobre os comportamentos que se replicam e acabam por, de alguma forma, estabelecer determinada categorização dos indivíduos daquele meio social de acordo com padrões de conduta que nele proliferam. Nesse sentido, o modo como o realizador português refigura as personagens, do romance eciano em sua adaptação fílmica, nos possibilita considerar que o filme se aproxima, de certa forma, da procura por constituir tais caracteres por meio de uma criticidade que institua a reflexão por parte do espectador em relação a esses seres de ficção e, conseqüentemente, às questões que se desenrolam no seu próprio contexto social.

Em tal viés, o aspecto da exteriorização dos gestos tem destaque nessa concepção, já que, como Brecht (1978) indica, “O objetivo do efeito de distanciamento é distanciar o ‘gesto social’ subjacente a todos os acontecimentos. Por ‘gesto social’ deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (p. 84). Nessa ótica, o gesto que exterioriza a figuração da personagem se volta a uma abordagem acerca das condições sociais significadas por tais figuras no contexto que representam, o que possibilita o desenvolvimento da percepção crítica por parte

do espectador sobre tais condições. A respeito dessa estrutura reflexiva que João Botelho procura instituir por meio do uso patente dos artifícios, Sobral (2019) defende que

[...] todos os elementos do filme contribuem para salientar o artificialismo patente não só na própria encenação cinematográfica, mas também no conteúdo narrado. **As personagens, cenários, situações são artificiais para aludir ao lado dissimulado de uma nação.** Com um genérico de abertura que promove justamente o artifício, o momento final encerra o arco dramático, retomando a direção inicial, e propõe simultaneamente o relembrar de que se trata de cinema e, ao mesmo tempo, de **personagens paradoxais que extrapolam para a dimensão de um país** (p. 109, grifos nossos).

A estudiosa destaca a reflexão que o filme estabelece sobre a sociedade portuguesa por meio da forma como constrói as personagens. Levando em conta que, como observado anteriormente, tal olhar reflexivo de Botelho se volta à crítica acerca de uma manutenção nesse meio social português contemporâneo de dados comportamentos deteriorados que Eça de Queirós aponta nos indivíduos do Portugal de fins do século XIX. Trazendo esse olhar a partir de uma evidenciação dos mecanismos que constituem a obra como um filme – uma adaptação fílmica de um romance clássico da literatura portuguesa –, João Botelho dá destaque aos significados que o texto do escritor português apresenta, principalmente no que toca aos seus sentidos críticos sobre os costumes que degradam aquela sociedade pintada. No que diz respeito à composição das personagens, essa evidenciação se dá a partir, exatamente, desse realce dos gestos que assumem um caráter, em certa medida, mecânico.

Nesse sentido, um dos elementos cênicos de que o diretor faz uso para estabelecer tal reflexão sobre o meio social representado é justamente o espelho, em frente ao qual coloca não apenas as personagens se desenvolvendo por meio desses gestos, mas também – e digamos que especialmente –, de modo simbólico, os espectadores. Acerca de tal objeto cênico que aparece no filme de Botelho, Sobral (2019) sublinha que,

Enquanto Eça espelhou a portugalidade com o cunho mordaz e irônico que imprimiu à sua escrita, o cineasta invoca visualmente o objeto que reflete comportamentos reprovativos. [...]. O filme sublinha, desta forma, visualmente, através de um objeto de cena, a intenção do realizador de destacar o propósito da escrita de Eça de colocar a sociedade portuguesa a olhar-se ao espelho sem conseguir, porém, ver para além do reflexo (pp. 102 e 105).

A inscrição desse elemento se configura – tendo em atenção o modo como o diretor constrói a adaptação pautada pelo distanciamento – a partir do objetivo de promover a consciência do espectador relativamente à crítica apresentada na narrativa. O uso do espelho para estabelecer esse movimento reflexivo do espectador com relação às personagens está presente na caracterização da Monforte, numa sequência em que se vê Pedro e Maria em Paris, em 1847, estando ela grávida de sua primeira filha, Maria Eduarda. Na cena, enquanto

Pedro escreve uma carta a Afonso para informar sobre a gravidez da esposa e tentar, a partir disso, se reconciliar com o pai, Maria Monforte dita ao marido o que deve ser escrito.

Figura 28 – Pedro da Maia escreve a Afonso da Maia para informar sobre a gravidez de Maria Monforte



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Em tal contexto, é possível observar que a personagem se utiliza do bebê ainda não nascido como forma de barganha, pois informa que se o mesmo fosse um menino colocaria nele o nome de Afonso, como uma tentativa de aproximação ao patriarca Maia. Nessa sequência, Maria é mostrada a olhar-se no espelho, observando e acariciando o seu ventre de grávida. Enquanto isso, a narração em voz *over* informa sobre os desdobramentos decorridos depois do envio da carta e do retorno de Pedro e Maria a Lisboa, quando Afonso parte para Santa Olávia logo antes da chegada do filho que havia informado que quando desembarcasse correria a Benfica para uma reconciliação com o pai.

Tendo em conta o uso dos espelhos por parte do diretor para instaurar tal aspecto de reflexão, essa perspectiva também pode ser associada ao que observamos no terceiro e no quarto capítulos – ao analisar o romance e a adaptação televisiva – sobre a existência de dado espelhamento da história de Maria Monforte e Pedro da Maia na dos seus filhos Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Como visto, em especial no que toca à minissérie, é interessante destacar como a figura da Monforte, e suas ações, reflete-se na do filho Carlos. Uma evidência disso pode ser observada de modo bastante notável no texto televisivo, quando, como detalhamos no quarto capítulo desta tese, Tomás de Alencar reconhece no rosto de

Carlos a imagem da mãe deste, pela qual o poeta mantinha uma admiração idealizada. Já no filme, a ideia de espelhamento da figura da mãe na do filho é apreensível na sequência transposta a partir do romance, em que Carlos Eduardo leva Maria Eduarda para conhecer o Ramalhete e a moça exprime a ele sua percepção sobre as semelhanças do rapaz com a mãe dela, ou seja, Maria Monforte, a qual posteriormente se revelará ser também a mãe dele.

Levando isso em conta, é importante apontar que a cena presente no filme, em que a Monforte se vê refletida no espelho enquanto está grávida de Maria Eduarda, nos remete à ideia de espelhamento da figura da mãe na da filha. É relevante retomar a perspectiva ponderada no terceiro capítulo, sobre uma espécie de retorno simbólico de Maria Monforte à narrativa literária por meio da chegada de Maria Eduarda a Lisboa, a partir da qual se dá a queda final dos Maias. Nisso se apresenta a percepção do caráter trágico conformador da representação da Monforte no filme, em referência ao que ocorre no romance. A presença desse contorno de fatalidade terá implicações ao longo de toda a narrativa, culminando no reconhecimento do incesto entre Carlos e Maria Eduarda e na conseqüente morte de Afonso da Maia – morte que se dá no filme em uma cena bastante significativa, como referido anteriormente. Ponderando tais observações, é pertinente considerar o que Sobral (2017) aponta relativamente à refiguração fílmica de Afonso:

[...] a figura do patriarca da família – Afonso da Maia – que no livro simboliza a retidão de caráter e os sonhos de um Portugal desenvolvido, assume no filme uma conotação espectral, nostálgica e apagada como se arrastasse consigo a desilusão assumida de todo um povo. [...]. João Botelho interpreta esta morte de uma forma abrangente argumentando que “morre o Afonso, morre Portugal” (p. 650).

A associação da figura de Afonso à imagem do Portugal idealizado advém, de forma patente, da caracterização que tal personagem possui no romance eciano, sendo interessante observar que no filme o patriarca possui essa conotação espectral, como pondera a estudiosa. Tal restrição presente na refiguração dessa personagem – e, como destacado anteriormente, também pauta a construção de Maria Monforte na adaptação cinematográfica – se volta ao estabelecimento de uma percepção crítica sobre tal figura. Tendo em conta a influência representada pelas atitudes tomadas pela Monforte no desenrolar da queda de Afonso e do nome Maia, é importante considerar como, na cena do espelho abordada anteriormente, a existência de uma espécie de tentativa de barganha por parte dela com relação ao patriarca, usando a criança ainda em seu ventre, apresenta o presságio da tragicidade que configura tal narrativa e se revela de modo mais visível na cena da morte de Afonso já referida.

Ao trazer a representação das personagens por meio desse estranhamento que os gestos mecânicos instauram, João Botelho ressalta uma perspectiva reflexiva acerca do que

tais seres de ficção representam. É importante ponderar que, no tocante à preponderância da exteriorização do gesto no processo de composição da personagem, o filme apresenta uma distinção relativamente ao processo compositivo que constitui a primeira fase da narrativa não apenas pela utilização da fotografia em preto e branco, mas também em decorrência da mecanização mais evidente a configurar a atuação de atores e atrizes.

A refiguração de Maria Monforte no texto cinematográfico está pautada por tais características e pela interpretação da atriz portuguesa Catarina Wallenstein – figura recorrente no cinema português, em especial em filmes adaptados de importantes textos da literatura portuguesa, como: *Um amor de perdição*, de 2008, adaptado por Mário Barroso a partir do romance homônimo de Camilo Castelo Branco, no qual interpreta a personagem Mariana; *Singularidades de uma rapariga loura*, de 2009, adaptação de Manoel de Oliveira do conto de mesmo nome de Eça de Queirós, em que a atriz interpreta Luísa; *Mistérios de Lisboa*, de 2010, adaptação feita por Raúl Ruiz do romance homônimo de Camilo Castelo Branco, em que interpreta a Condessa de Arosa; além de algumas das adaptações fílmicas já citadas feitas por João Botelho, nomeadamente *Filme do desassossego*, como a educadora sentimental, e *Peregrinação*, como D. Maria Correia de Brito.

É interessante destacar a diferença existente entre a adaptação fílmica e a televisiva na composição do elenco (*casting*), pois, como apontado no “Capítulo 4”, na minissérie há a expansão das aparições da personagem Maria Monforte. Isso seja no que toca à primeira fase da história, seja à segunda, em que ocorre uma alteração na narrativa televisiva em contraponto à literária, com a inserção do retorno da personagem a Lisboa. A opção por inserir na narrativa um retorno da personagem já envelhecida parece um recurso para trazer ao projeto a figura marcante de uma atriz consagrada como Marília Pêra. A obra televisiva apela ao aspecto da estrela que atrai interesse do público por sua imagem mítica, como aponta Morin (1989) na sua importante abordagem da questão do estrelato: “[...] a dialética de que nasce a estrela de cinema, dialética que vai do ser humano real a personagem da tela, e vice-versa. [...] se a estrela representa o seu mito (personagem da tela) na vida, é porque este mito está impresso em seu tipo – em seu rosto e em seu corpo” (p. 92).

No tocante ao filme, a refiguração da personagem se dá a partir de um tempo de aparição em tela bastante reduzido, sem que esse apelo ao aspecto do estrelato esteja patente. Mesmo aparecendo na narrativa por aproximadamente 5 minutos – na versão integral que utilizamos em nossa análise –, a partir do trabalho de atuação da atriz e dos aspectos técnicos empregados pelo realizador no desenvolvimento da personagem, a Monforte possui, no

filme, uma caracterização bastante significativa. Apesar da sua restrita aparição na narrativa fílmica, é possível apreender a definição das significações da personagem, sendo por meio disso que a influência do romantismo na sua caracterização será apresentada, a partir de uma perspectiva que ressalta a visão crítica de Eça na composição da personagem no romance.

Tendo em vista tais reflexões, é relevante observar que, aos 7 minutos de rodagem do filme, somos confrontados com um Pedro da Maia já adulto, na casa dos Maias, em Benfica, em 1847. O rapaz pede a permissão do pai para casar-se com Maria Monforte e recebe uma negativa de Afonso, que expõe a sua oposição por conta do passado do pai da moça. Na adaptação de João Botelho, somos introduzidos à figura da Monforte a partir desse confronto entre pai e filho, no que se evidencia a contraposição entre a figura do patriarca e a dessa personagem feminina e do romantismo que ela representa. Em tal introdução de Maria no filme de Botelho se caracteriza a forma como a personagem afeta Afonso da Maia.

Figura 29 – Afonso da Maia se opõe ao relacionamento entre Pedro e a Monforte



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Isso se mostra importante, considerando que a obra fílmica não transpõe uma das passagens mais significativas do livro no que concerne à configuração da visão premonitória do patriarca com relação a Maria. Tal passagem é a de quando Afonso vê Maria Monforte pela primeira vez, em Sintra, pressentindo, na sua visão da sombrinha escarlata de Maria – elemento que possui tanto simbolismo no texto literário e tem, inclusive, uma ampliação na sua aparição na minissérie – que encobre Pedro, a fatalidade que se abaterá sobre o filho.

Nessa ótica, é interessante observar que o fato de a fotografia utilizada na primeira fase da narrativa estar em preto e branco implica na não existência no filme da caracterização de Maria Monforte a partir do simbolismo da cor vermelha, evidente no romance de Eça e bastante explorado na sua refiguração televisiva. Tal ausência implica no afastamento de um caráter mais melodramático que define a personagem na minissérie, num reforço do caráter distanciado objetivado pelo realizador. A caracterização da Monforte na adaptação fílmica se volta ao estranhamento, com a recorrência de aspectos que fazem com que a personagem esteja evidenciada em meio ao aparato configurador do filme.

Sendo a primeira fase da obra cinematográfica tão concisa, o caráter episódico, de recorte de trechos bastante específicos do livro, é ainda mais marcante, por trazer uma condensação de passagens de grande importância para o desenrolar dos fatos trágicos da narrativa. Como referido anteriormente, as cenas se apresentam como espécies de ilustrações do romance, não nos dando a ver um desenvolvimento mais empático das personagens, o qual nos é possibilitado pela remissão ao romance eciano. Assim, a primeira cena do filme em que vemos Maria Monforte é a que nos apresenta ela e Pedro rodopiando como bonecos de uma caixa de música – inclusive com uma trilha sonora que nos remete ao som de uma dessas maquinarias –, enquanto as imagens ilustrativas ao fundo mudam de acordo com o que a narração em voz *over* nos conta acerca dos lugares pelos quais o casal havia passado durante o primeiro ano de casamento. Sobre tal sequência, Sobral (2017) aponta, ao referir-se à forma como é representado no filme o relacionamento entre Maria e Pedro, que

O amor de Pedro e Maria é projetado na adaptação fílmica como uma fantasia romântica extraída do artificialismo de uma caixa de música. As personagens assumem a configuração de bonecos que rodopiam estáticos e cuja relação se assemelha a um movimento giratório mecânico condenado ao insucesso pressagiado pelo patriarca da família (pp. 649-650).

O caráter romântico que conforma a construção da personagem Maria Monforte e o seu relacionamento com Pedro no romance eciano se apresenta no filme por meio desse aspecto artificial destacado por uma marca de mecanicidade. Assim, sua representação é feita a partir do estranhamento que possibilita um olhar reflexivo em relação ao que é narrado pelas imagens. Representados como bonecos de uma caixa de música, as personagens são apresentadas envoltas em uma concepção romântica evidenciada por meio de uma estrutura artificiosa. É perceptível nessa composição realizada no filme um olhar analítico acerca do romantismo, o qual – como ponderado nas análises realizadas nos segundo, terceiro e quarto capítulos – se configura, na percepção crítica que Eça de Queirós apresenta no romance, como um meio fundamental de deterioração daquela sociedade. Isso se dá a partir do reforço

imagético desse aspecto gestual na composição dos caracteres, tendo em conta a inserção dos mesmos enquanto partes de um aparato – sinalizando, inclusive, a questão da visibilidade que o filme traz do aparato fílmico que o constitui.

Figura 30 – Maria Monforte e Pedro da Maia representados como bonecos de uma caixa de música



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Em decorrência da substancial concisão do filme, não há na obra cinematográfica a passagem do romance em que Pedro vê a Monforte pela primeira vez. Esse momento, como visto no terceiro capítulo, é também quando se dá a introdução na narrativa literária da personagem Tomás de Alencar, sendo este que, com sua linguagem romântica, apresenta, seja a Pedro seja aos leitores do livro, a imagem idealizada e misteriosa daquela mulher. Tal ausência percebida na adaptação fílmica está implicada pela própria dificuldade de se condensar um romance da extensão d’*Os Maias* em um filme de cerca de 3 horas de duração. A opção de João Botelho, de buscar dada correspondência com relação ao espaço que ocupam no romance eciano cada uma das fases da narrativa, leva à preconização da história de Carlos Eduardo em meio àquela sociedade portuguesa composta por figuras típicas.

Tendo em vista a ausência no filme da passagem em que se introduzem tanto Maria Monforte quanto Tomás de Alencar à narrativa, percebe-se que essa adaptação se configura em contraposição ao que ocorre na minissérie – em que, pela extensão mais alargada da obra televisiva, o vínculo entre as duas personagens é expandido. Mesmo assim, a obra fílmica possibilita ver a importância da relação de influência entre tais caracteres na constituição da narrativa, por meio da inserção de cenas pontuais. Nessas cenas, especialmente no que toca à primeira fase narrada em preto e branco, os dispositivos estéticos empregados pelo cineasta propiciam a compreensão da presença no filme da visão crítica de Eça sobre tais figuras e o romantismo que as conforma e se perpetua nos costumes dos indivíduos daquela sociedade.

Tomás de Alencar é interpretado no filme pelo ator português Pedro Lacerda – mais reconhecido no teatro português. Assim como apontamos anteriormente no que se relaciona às diferenças no *casting* da personagem Maria Monforte na minissérie e no filme, no que concerne à figura de Alencar essa distinção também é patente. Nessa ótica, na adaptação televisiva a escolha de trazer ao projeto como intérprete dessa personagem o ator Osmar Prado – figura de enorme visibilidade no *medium* televisivo brasileiro – se deu no sentido de apelar à questão do estrelato para instituir a projeção-identificação entre ator e personagem. Enquanto isso, a adaptação cinematográfica se volta a um ator que possui uma carreira quase exclusiva no teatro, ou seja, sem a visibilidade dos *media* audiovisuais.

Tendo em conta tais pontuações, Tomás de Alencar é introduzido no filme primeiro por meio da voz *over* do narrador, a citar o trecho do romance em que o poeta é descrito e é indicado seu fascínio pela Monforte. Na sequência dessa introdução feita através da voz do narrador, Alencar aparece em cena justamente a demonstrar sua admiração por tal figura feminina. Isso por o poeta surgir a aplaudi-la em um enquadramento no qual a vemos com uma fantasia e em pose de deusa grega, apresentando-se diante dos convivas presentes em um dos bailes dados por Pedro e Maria na sua casa em Arroios.

A forma como Maria Monforte é refigurada em tal plano por meio da remissão à imagem de deusa grega faz referência às passagens do romance em que essa associação é feita a partir da perspectiva de algumas das personagens masculinas, como o próprio Tomás de Alencar – questão destacada no terceiro capítulo. A mecanicidade que caracteriza os gestos da atriz na cena remete ao olhar reflexivo acerca da idealização de tal personagem feminina pelo poeta romântico. O fato de a Monforte estar representada a partir da referência a uma estátua grega alude à associação a tal imagem tão significativa na figuração da personagem no romance de Eça – que possui também grande atenção na minissérie da Rede

Globo. É evidente na cena o vínculo entre essa figura feminina e o poeta romântico, tendo em vista a influência da visão idealizada de Alencar na conformação da Monforte, bem como nas suas ações e, como consequência, no desenrolar dos fatos trágicos da narrativa.

Figura 31 – Tomás de Alencar é introduzido na narrativa cinematográfica



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

A sequência de cenas que apresenta esses bailes traz a questão da mecanicidade evidenciada como forma de instaurar o estranhamento por parte do espectador relativamente ao que vê na tela. Nesse contexto, a dança encenada possibilita uma remissão à sequência em que Maria e Pedro aparecem como peças de uma caixa de música. É destacada a questão do aparato técnico, já que as personagens são refiguradas por meio da exteriorização dos gestos, que implica na encenação com aspecto mecânico.

Em meio a essa dança mecânica, Tomás de Alencar se destaca pela forma excêntrica como se comporta na sua fascinação pela Monforte, declamando o seu poema “A flor de martírio”, que dedica a ela. O poeta dança sozinho e embriagado em meio aos convivas, num enlevo que o diferencia daqueles indivíduos de gestos mecânicos que dançam à sua volta. A excentricidade com que Alencar é representado nos remete à ideia da construção do estereótipo, sobre a qual Nacache (2012a) pondera que, “No filme, o estereótipo não é negativo, mas constitutivo de uma linguagem. Utilizado pelo ator, mesmo excessivamente, ele não envelhece a sua representação, mas desnuda-a e torna-a irreal” (p. 53).

Figura 32 – Os bailes na casa de Maria Monforte e Pedro da Maia em Arroios



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Além disso, nas sequências retratando a relação de Maria e Pedro a partir da configuração de suas imagens como bonecos em um caixa de música, assim como os bailes que o casal dá em sua casa em Arroios, a figura de Maria Monforte é enquadrada por meio da alusão às características da imagem-quadro. Isso pois, mesmo que haja o movimento próprio à imagem cinematográfica – fator que, como visto anteriormente, é crucial para instaurar o efeito de realidade em tal *medium* –, há a estruturação voltada à relação dessas imagens a quadros.

Figura 33 – Maria Monforte representada por meio de imagens-quadro



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Isso se dá em função do processo compositivo que o diretor utiliza para realizar sua adaptação fílmica d'*Os Maias*, voltado à questão dos gestos exteriorizados dos atores e da evidenciação do artifício que compõe as imagens. Nesse viés, é possível observar que o distanciamento configurador do filme de Botelho é enfatizado na refiguração de Maria Monforte, o que nos reporta à própria distância da imagem de tal figura na memória do filho Carlos Eduardo, mesmo que suas ações tenham grande impacto na vida dele.

Considerando as cenas que retratam os bailes dados por Pedro e Maria na casa de Arroios, a intersecção das imagens de Maria Monforte com a figura de Tomás de Alencar nos possibilita ter a compreensão relativamente ao vínculo imprescindível entre essas duas personagens. Isso implica numa referência à relação de influência perceptível entre tais caracteres, seja na sua figuração no texto literário, seja na refiguração feita na obra televisiva.

É interessante observar que, no filme, na sequência do baile em que o poeta declama o poema dedicado a Maria, Pedro se afasta com uma expressão de desagrado e ela o segue, o informando que está novamente grávida. Na sequência a seguir, já vemos Maria Monforte com o bebê nos braços, e Pedro a admirar o filho que chama de Afonso, no que Maria rejeita o nome e informa que o filho se chamará Carlos Eduardo, por causa do príncipe que figurava num dos livros que havia lido e lhe havia sido indicado por Alencar. Logo a seguir, temos a sequência em que Pedro chega desolado à casa de Afonso, depois da fuga de Maria com o príncipe Tancredo, levando a filha Maria Eduarda. Nessas sequências se dá a transformação da Monforte em conjunção com a influência da visão romântica de Alencar nesse processo.

Figura 34 – A transformação de Maria Monforte e o seu abandono de Pedro



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 1.

Assim como ocorre no romance, Alencar também perpassa a narrativa fílmica do início ao fim, se estabelecendo como uma representação da constância do romantismo que personifica naquele meio social e concorre para degradar os indivíduos de tal sociedade. Sua presença nessa adaptação ocorre, no entanto, de forma mais reduzida, em função de, como destacado anteriormente, o filme se concentrar no desenvolvimento da história de Carlos Eduardo em meio aos indivíduos que conformam aquele meio social lisboeta. Entretanto, mesmo que não apareça com tanta recorrência, são mantidos nessa transposição intermediária os episódios que possibilitam o entendimento da influência que o romantismo representado por Alencar possui na configuração daquela sociedade portuguesa.

Nessa ótica, assim como aparece no início do filme a declamar o poema que dedica a Maria Monforte, Alencar é apresentado ao final da adaptação fílmica, no sarau da Trindade, no qual declama o seu poema “A democracia” – caracterizado por sua perspectiva romântica sobre a nação portuguesa –, com o qual empolga a plateia que o ovaciona. O poema evidencia o idealismo de Alencar – expondo a relação profunda entre democracia e cristianismo –, a partir do qual ele tanto afeta quanto é afetado pelos indivíduos daquele meio social. Em tal perspectiva, a aclamação recebida pelo poeta aponta a influência dos seus ideais românticos naquela sociedade. Mesmo Carlos e Ega, que se juntam à aclamação num sentido irônico e fazem parte de uma geração que se opõe à de Alencar – o que é patente na contenda ocorrida no jantar do Hotel Central –, se veem afetados por esse romantismo. Essa influência se apresenta como uma marca significativa da degradação ocorrida naquela sociedade.

Figura 35 – Tomás de Alencar declama seu poema “A democracia” no sarau da Trindade e é aclamado pela platéia



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. caps, 9-10.

O diretor João Botelho aponta a crítica de Eça em seu romance acerca de como os valores pautados pela visão romântica representada por Tomás de Alencar subsistem nos comportamentos dos indivíduos daquele meio social português, mesmo nos daqueles que

assumem uma posição crítica relativamente a esses ideais. A escolha do cineasta por transpor para a adaptação fílmica tal passagem da narrativa literária concorre para que seja possível a apreensão dessa perspectiva crítica que Eça constrói em seu texto por meio da caracterização de tal personagem.

É interessante observar que nesse sarau Tomás de Alencar apresenta Ega ao tio de Dâmaso Salcede, Sr. Guimarães, o qual revelará ao amigo de Carlos Eduardo a relação de consanguinidade deste com Maria Eduarda, sendo perceptível, na sequência, a presença do poeta como intermediador no reconhecimento dos fatos trágicos. No encontro, Guimarães, após ter sido apresentado por Alencar, entrega a João da Ega o cofre de Maria Monforte, com os documentos comprovadores do acontecimento trágico que abala definitivamente a família Maia, o incesto entre Carlos e Maria Eduarda. A partir dessa conversa com Ega, Guimarães apresenta mais detalhes sobre os fatos da vida da Monforte após sua fuga com o príncipe Tancredo, possibilitando ao espectador o conhecimento de dados que no romance são apresentados por meio dos relatos do poeta sobre seu encontro com a moça em Paris.

Figura 36 – Tomás de Alencar apresenta o Sr. Guimarães a João da Ega e os fatos trágicos começam a ser revelados



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 9.

Outra passagem do romance que possui um destaque na transposição fílmica é a do jantar no Hotel Central, sendo nela que ocorre o encontro entre Carlos Eduardo e Tomás de Alencar, logo em seguida à passagem em que Carlos vê Maria Eduarda pela primeira vez. Nessa sequência, a interpretação de Pedro Lacerda para a personagem traz uma diferenciação dessa figura em relação aos demais caracteres que se desenvolvem naquele meio, através de

uma excentricidade que o destaca em meio à mecanicidade caracterizadora das outras personagens, como observado na sequência do baile na casa de Pedro e Maria. A sequência traz a importante contenda apresentada por Eça no romance entre românticos e naturalistas. Através da narração em *voz over*, temos o conhecimento do modo como o naturalismo havia afetado o poeta romântico Alencar, enquanto a câmera em *travelling* nos dá a ver a mesa do jantar, em que aparece, em meio aos pratos, a imagem de uma estátua representando Vênus. A imagem destacada ilustra o que o narrador relata e a contradição do comportamento e das ideologias defendidas fervorosamente pelos indivíduos de tal meio social.

Figura 37 – Sequência do jantar no Hotel Central



Fonte: Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções. cap. 3.

Ao dar destaque a essa sequência que retrata a contenda entre Alencar e Eça no jantar do Hotel Central, o diretor João Botelho evidencia a perspectiva crítica que Eça de Queirós apresenta no romance acerca das contradições que conformam não apenas tais concepções estético-ideológicas, mas também a própria sociedade portuguesa. Nesse viés, é importante ponderar que, diferentemente do que foi possível observar na análise realizada acerca da adaptação televisiva do texto literário, a busca de Botelho pela instauração de um efeito de distanciamento no processo de composição das personagens implica em um não aprofundamento do espectador nos conflitos internos de tais caracteres. O que fica ressaltado nesse processo é o que essas personagens significam para o contexto que representam – como é visível na sequência do jantar do Hotel Central – e a percepção crítica que refletem.

Em tal sentido, há uma contraposição fundamental ao que ocorre na transposição intermediária realizada por Maria Adelaide Amaral e Luiz Fernando Carvalho, em que tanto Maria Monforte quanto Tomás de Alencar têm uma ampliação de aparições na narrativa, sendo refiguradas por meio de um movimento em que se busca instaurar a identificação do telespectador com relação às personagens e, conseqüentemente, à história narrada. No caso da Monforte, isso ocorrer seja por ser trazida de volta à história ao final da minissérie, seja por ter um desenvolvimento maior no decorrer da primeira fase. Como ponderado no quarto capítulo, a refiguração televisiva dessa personagem se pauta por um tom melodramático, em que há o reforço do seu erotismo ao longo da primeira fase da narrativa e da sua constituição debilitada e representação de morte quando retorna ao final da narrativa.

Nesse sentido, há uma diferença essencial na forma como as duas adaptações audiovisuais evidenciam a influência do romantismo na caracterização de tais personagens no romance de Eça de Queirós. Enquanto a minissérie se volta à imersão dos telespectadores na narrativa, com o estabelecimento da projeção-identificação destes com as personagens, o filme opta pelo oposto, pelo distanciamento instaurador de um olhar mais analítico por parte dos espectadores. Mesmo sendo compostas a partir dessas perspectivas bastante distintas, ambas as adaptações apreendem, cada uma à sua forma, a visão crítica de Eça com relação ao romantismo e à sua influência nos costumes da sociedade portuguesa.

É interessante ponderar que a própria opção do realizador João Botelho por utilizar o subtítulo *Cenas da vida romântica* remete ao subtítulo do romance de Eça, *Episódios da vida romântica*. Como apontado anteriormente, mais precisamente no “Capítulo 3” desta tese, a escolha do escritor português por inserir tal subtítulo se volta à identificação da influência que o romantismo possui na constituição da sociedade portuguesa de sua época.

E ao fazer remissão a esse dado do texto eciano, Botelho ressalta a importância que tal visão crítica eciana à influência do romantismo nos comportamentos dos indivíduos daquela sociedade portuguesa assumirá na composição da adaptação cinematográfica.

A esse respeito, Sobral (2017) destaca “[...] a importância do título secundário que, em ambas as narrativas – romance e filme, lembram que a reflexão queirosiana reagia em desacordo com o atraso geral do país e em oposição à pequenez mental resultante, sobretudo, de vícios românticos” (p. 647). Na opção feita por Botelho de utilizar esse subtítulo, é possível detectar a ideia de que parte o realizador no seu filme, ao buscar a seleção de alguns dos episódios presentes no romance eciano para ilustrar a obra, devido, inclusive, à impossibilidade de condensar um romance da extensão d’*Os Maias* em uma obra audiovisual de cerca de 3 horas de duração. Tal referenciação do realizador ao subtítulo do texto literário possibilita a percepção quanto ao impacto desses valores românticos na conformação dos indivíduos representados por meio desses seres ficcionais.

Em tal perspectiva, como ponderado nos dois capítulos anteriores – quanto às questões que configuram as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar e a relação de influência que estabelecem entre si no romance de Eça de Queirós e na minissérie da Rede Globo –, a preponderância dos valores românticos que caracterizam as mesmas é ponto fulcral para o desenrolar trágico da narrativa. Tendo em atenção essas percepções, o que abordamos neste tópico, acerca do modo como se dão as refigurações dessas duas personagens na adaptação cinematográfica de João Botelho, nos possibilita compreender que há no filme também uma evidenciação da presença dos valores românticos nas suas caracterizações. Essa pontuação do diretor no filme, ao se dar a partir dos dispositivos estéticos que se voltam à instauração do efeito de distanciamento, possibilita a constituição de um olhar crítico do espectador quanto a tais caracteres e ao que representam não só para a narrativa, mas também para compreensão reflexiva acerca dos seus próprios contextos.

CONCLUSÕES

Como destacado já no início desta tese, a presença das ideias desenvolvidas por Eça de Queirós em sua obra é persistente mesmo após mais de um século de sua morte, não apenas se estendendo à cultura portuguesa, mas também às de outros países, principalmente ao Brasil. As personagens criadas pelo escritor português permeiam o imaginário sobretudo dos portugueses, mas também dos brasileiros, em função da sua sobrevida em variados contextos. Essa sobrevida tem lugar especialmente nos *media* audiovisuais, por meio de adaptações das suas narrativas literárias. Entre seus textos de maior impacto em tais contextos culturais, *Os Maias* – romance publicado em 1888 – se apresentam de forma particularmente significativa. Foi por meio de duas transposições intermediáticas realizadas a partir desta considerada por muitos estudiosos como a sua obra-prima que desenvolvemos a análise apresentada nesta pesquisa.

Ao longo da investigação aqui exposta, foi possível analisar como as construções de duas personagens d'*Os Maias: episódios da vida romântica*, nomeadamente Maria Monforte e Tomás de Alencar, são pautadas pela visão crítica de Eça de Queirós acerca do caráter romântico que, segundo ele, afetava de forma significativa a sociedade portuguesa em fins do século XIX. A partir dessa análise, pudemos estabelecer uma investigação acerca dos processos de transposição intermediática realizados: na minissérie brasileira *Os Maias*, roteirizada por Maria Adelaide Amaral e dirigida por Luiz Fernando Carvalho, com produção da emissora brasileira Rede Globo de Televisão em parceria com a emissora portuguesa SIC e exibição em 2001; e no filme *Os Maias: cenas da vida romântica*, roteirizado e dirigido por João Botelho e exibido nos cinemas portugueses em 2014.

Nesse contexto, apontamos aspectos referentes às adaptações audiovisuais de textos literários, assim como ligados ao processo de construção de personagens ficcionais em literatura, cinema e televisão e às questões que os estudos narrativos desenvolveram como desdobramentos de questões advindas da narratologia em coadunação com as diversas temáticas trazidas à luz pelos estudos culturais, principalmente a partir da década de 1980. Tais temáticas foram fundamentais para elaboração desta tese, tendo em vista que o nosso foco de análise é a construção de duas personagens em um romance de fins do século XIX e dois movimentos de transposição intermediática das mesmas para uma obra televisiva e outra fílmica, ambas já no século XXI. Pudemos aprofundar nossa percepção acerca das questões

implicadas nesses contextos de composição artística amplamente distintos, e mais especificamente no que tange aos aspectos relacionados aos modos de figuração e refiguração de personagens ficcionais. O exame de tais temas nos propiciou conceber uma visão teórica mais abrangente tanto para realização da pesquisa que aqui apresentamos quanto para motivação de investigações produzidas no período do doutoramento e para perspectivas futuras de estudo.

Além disso, voltamo-nos à observação sobre a relação que Eça de Queirós estabelece com o romantismo no decorrer da sua produção literária. O que buscamos analisar mais especificamente nessa observação foram os desenvolvimentos dos tipos ecianos da mulher adúltera e do poeta idealista, tendo em atenção a importância dos mesmos no estabelecimento e na revisão crítica de Eça ao romantismo, ao longo de toda a sua obra, influenciando decisivamente, de acordo com a perspectiva que expusemos nesta investigação, a composição das personagens foco de nossa pesquisa, Maria Monforte e Tomás de Alencar. O enfoque em tais temáticas nos proporcionou uma expansão nos conhecimentos acerca da obra eciana e das ideias que permeiam a sua escrita.

Nessa análise sobre os escritos de Eça de Queirós, pudemos observar a importância desse processo de revisão crítica pelo qual a sua concepção estética e ideológica passa. Desse modo, as perspectivas críticas de Eça acerca do romantismo e da sua influência nas condutas dos indivíduos que constituem o meio social por ele pintado são apreensíveis desde a sua produção ficcional iniciática até os seus escritos de maturidade, como é o caso do romance *Os Maias*. No entanto, tais perspectivas se configuram de modos diversos de acordo com o período em que o escritor português constituiu suas obras.

Assim, seus textos iniciais se pautam por uma concepção influenciada por um romantismo satânico e fantástico, já apresentando, contudo, a pontuação de uma perspectiva crítica acerca daquela sociedade portuguesa permeada por valores românticos. Já os textos de maior influência das ideias realista e naturalista apontam para uma percepção mais ácida relativamente a tais valores românticos que atravessam os comportamentos dos indivíduos daquele meio social que pinta. E, enfim, as suas obras de maturidade, especialmente no que toca a *Os Maias*, trazem ainda o seu olhar crítico sobre esse romantismo, mas partem de uma percepção vencidista, considerando a profunda e inelutável relação daquela sociedade portuguesa com essas concepções românticas que vê como funestas e ao mesmo tempo fulcrais na conformação daqueles indivíduos. Tais compreensões nos suscitam questionamentos fundamentais para uma continuidade no trabalho com a obra eciana para

além da investigação que aqui apresentamos, seja no que tange ao estudo das suas concepções ideológicas, seja relativamente aos aspectos estéticos que conformam a sua escrita narrativa.

A partir disso, analisamos a presença do romantismo na obra-prima *Os Maias*, concentrando-nos no exame do processo de figuração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar. Isso em decorrência de estas serem as figuras que entendemos como os lugares principais de representação dos valores românticos nesse romance eciano, tendo em conta tanto a nocividade quanto a persistência que simbolizam no meio social pintado na narrativa. Essa abordagem nos possibilitou uma ampliação dos nossos conhecimentos, como acima se viu, não só acerca do processo de figuração realizado por Eça de Queirós relativamente a tais personagens, mas também no que diz respeito à configuração da narrativa que compõe esse romance. Além disso, tal análise direcionou nosso olhar para a forma como se dá n' *Os Maias* a constituição das percepções estéticas e ideológicas do escritor português.

A concepção crítica de Eça relativamente ao romantismo é ponto fulcral na constituição das duas personagens que foram foco de nossa análise nesta tese, nomeadamente Maria Monforte e Tomás de Alencar. Assim, evidencia-se a partir dos tipos que tais personagens representam, da mulher adúltera e do poeta idealista, a influência desses valores românticos na conformação dos comportamentos dos indivíduos que compõem aquele meio social pintado. E essa consideração leva em conta a persistência na produção ficcional eciana desses tipos, sendo que desde seus textos iniciais a conformação por parte de Eça desses tipos se volta ao estabelecimento de um olhar crítico relativamente à sociedade portuguesa de fins do século XIX. Nesse viés, isso nos propiciou uma maior abrangência de temáticas de pesquisa que poderão ser desenvolvidas futuramente acerca d' *Os Maias*, assim como a corroboração das amplitude e complexidade que essa obra-prima eciana possui, ganhando as personagens uma sobrevida além da artística, cultural. Nessa ótica, há a possibilidade, inclusive, de desenvolver pesquisas relacionadas à influência que a revisão – pela qual passa a escrita de Eça de Queirós no decorrer de sua produção ficcional – acerca do romantismo, e de sua preponderância no meio social português, possui no processo de composição não apenas das personagens ecianas, mas também dos seus narradores e dos espaços representados, em especial tendo em consideração *Os Maias*.

Levando em consideração a análise realizada relativamente ao movimento de construção dessas duas personagens no romance *Os Maias*, voltamo-nos a uma investigação

acerca do modo como a representação dos valores românticos caracterizadores das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar n' *Os Maias* de Eça é apresentada no trabalho de adaptação da obra literária para o *medium* televisivo. Nesse viés, tivemos em conta os aspectos envolvidos nos contextos de produção e exibição de tal *medium*, considerando as diversas mudanças realizadas pelos adaptadores na narrativa em decorrência tanto desses contextos em que a transposição intermediária se insere quanto das leituras que os mesmos possuem da obra eciana, considerando mesmo o fato de ser uma minissérie produzida por profissionais advindos, em maior parte, do Brasil. Assim, a transposição da narrativa do texto literário ao televisivo se volta ao reforço da aparição em tela das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, inclusive com o acréscimo de um retorno à narrativa televisiva da Monforte já envelhecida. Tal fator configura-se como ponto fulcral no reconhecimento do fato definitivo para o desfecho trágico da família Maia, a relação incestuosa entre os filhos Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Nesse movimento, a refiguração dessas personagens para a televisão assume um tom mais melodramático, o que é reforçado inclusive por os autores da adaptação se pautarem pela instauração de um olhar voltado para o efeito de real. E nesse sentido estabelece-se a constituição de uma relação profunda da Monforte e de Alencar com os valores românticos, destacando-se a influência de tais valores no processo de decadência daqueles seres ficcionais e do espaço em que eles se desenvolvem.

Na realização dessa análise, pudemos corroborar a importância da compreensão relativamente às diferenças dos contextos que constituem cada *medium*, evidenciando o entendimento de que os processos de transposição intermediária contribuem para a criação de obras *sui generis* a partir das narrativas que tomam por base. Mesmo que se parta de uma concepção de fidelidade, as particularidades de cada *medium* e dos contextos em que se inserem determinam que a sobrevida do texto de origem se dê tanto como manutenção dos sentidos dessa obra original em outros contextos quanto como releitura e reescrita desses sentidos. Tendo isso em conta, vemos que os autores da adaptação televisiva d' *Os Maias* destacam, no processo de refiguração dessas personagens que analisamos nesta tese – Maria Monforte e Tomás de Alencar –, a tragicidade que, a partir mesmo dos valores românticos que as configuram, representam no desenrolar da narrativa. Assim, a realização dessa análise nos propiciou a identificação de uma ampla gama de temáticas de pesquisa acerca da adaptação televisiva d' *Os Maias*, algumas das quais já puderam ser desenvolvidas ao longo do período de realização do doutoramento e que pontuamos anteriormente nesta tese por

meio de notas de rodapé. Nesse viés, alguns dos aspectos que compreendemos poderem ser desenvolvidos futuramente, em pesquisas acerca do processo de composição da transposição televisiva d'*Os Maias*, dizem respeito ao movimento de construção do narrador na minissérie, tendo em conta uma tentativa dos autores da adaptação de relacionar essa figura à imagem do próprio escritor Eça de Queirós, transformando-o em uma espécie de personagem do texto televisivo.

E, enfim, analisamos a forma como essas duas personagens são objeto de adaptação do *medium* literário para o cinematográfico, levando-se em conta também como a sua feição de personagens românticas no romance de Eça de Queirós é trabalhada na transposição intermediária para o cinema. Nessa adaptação cinematográfica, observamos a presença marcante da opção estética do diretor João Botelho no sentido de construir um olhar artificial que estabelecesse um determinado distanciamento entre o espectador e a obra visionada. Assim, pudemos compreender que tal opção teve lugar tanto em função dos contextos mais práticos, relacionados ao financiamento do projeto e à extensão fílmica em contraponto ao romance, quanto em decorrência de estabelecer uma abordagem que reinserisse a perspectiva crítica de Eça acerca da sociedade portuguesa de fins do século XIX para a de início do século XXI. Ou seja, o cineasta ressalta a atualidade da obra de Eça, e das ideias que ele apresenta em seus textos, no contexto social do Portugal contemporâneo.

A partir da ótica que Botelho apresenta para a composição da sua adaptação, foi possível observar a influência que tais ideias e a perspectiva crítica do escritor português de oitocentos ainda possuem na sociedade portuguesa atual. Nesse viés, a refiguração das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar, ao ser pautada pelo efeito de distanciamento que o cineasta estabelece na sua composição, volta-se ao estabelecimento de uma perspectiva crítica por parte do espectador relativamente não apenas a tais tipos e aquilo que eles representam, mas também no que diz respeito ao Portugal contemporâneo. Dessa forma, João Botelho dá destaque, a partir dos recursos estéticos que opta por utilizar na sua adaptação fílmica, às perspectivas críticas que Eça apresenta no romance, reinserindo tal crítica no contexto social e histórico português mais atual.

Portanto, a compreensão da influência que os valores românticos possuem na figuração da Monforte e de Alencar no romance é perceptível também na refiguração das duas personagens no filme, revelando a persistência desses comportamentos na sociedade portuguesa até os dias de hoje. Tendo em conta o fato de ser uma produção mais ou menos recente, esse filme possui um número relativamente reduzido de pesquisas a seu respeito, o

que nos permitiu vislumbrar um campo de pesquisa bastante amplo a ser explorado, mas que está para além dos limites desta tese. Isso levando em consideração não somente as questões estéticas que conformam tal texto fílmico, mas ainda os aspectos relacionados ao contexto histórico em que é reinserido o olhar crítico apresentado por Eça n' *Os Maias*. A esse respeito, é possível considerar como perspectivas futuras de análise acerca do processo de composição dessa transposição fílmica o modo como se dá o movimento de construção do narrador, inserido como personagem na cena inicial do filme, e o impacto que a cenografia utilizada pelo diretor João Botelho possui na construção dos sentidos das personagens e dos espaços da narrativa.

Ao longo do procedimento de seleção de conteúdo, pesquisa bibliográfica e escrita do texto para elaboração dos cinco capítulos em que dividimos esta tese, foi possível realizar um maior aprofundamento tanto nos aspectos teóricos quanto nos críticos que embasaram o desenvolvimento desta investigação. Ao nos concentrarmos no exame de três obras concebidas em *media* artísticos que possuem diferenças significativas, observamos as peculiaridades que determinam os movimentos de composição de personagens nesses suportes e contextos distintos. Assim, no romance eciano os procedimentos de composição das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar se dão a partir da linguagem escrita e, nesse movimento, têm sua conformação por meio do processo descritivo de Eça e das perspectivas que as demais personagens apresentam relativamente a elas, em especial no que toca a Monforte. Em contraposição, as adaptações audiovisuais, ao partirem de imagens e sons para compor as personagens, voltam-se a um reforço desses aspectos no sentido de apontar para as questões que definem esses seres ficcionais e a sua influência para o desenvolvimento da narrativa.

Nesse sentido, a minissérie brasileira, por ser um produto televisivo e se configurar no decorrer de um número significativo de capítulos, opta por aumentar as aparições na narrativa principalmente de Maria Monforte, mas também de Tomás de Alencar, dando grande relevo à relação de influência que se estabelece entre eles. Assim, a adaptação televisiva evidencia a crucialidade dessas duas personagens e da sua relação para o desenrolar trágico da narrativa, em função justamente da influência nociva dos valores românticos nos comportamentos dos indivíduos daquela sociedade portuguesa. Já o filme português, pela duração bastante mais reduzida que possui, e também pelos recursos estéticos pelos quais o diretor opta na sua composição, detém menos aparições dessas duas personagens, mas enfoca na construção de imagens mais simbólicas no sentido de apresentar

aspectos fundamentais da sua caracterização, apontando para a importância que o romantismo possui na configuração dos tipos que aquelas personagens representam. A adaptação fílmica se volta, portanto, a uma instigação do olhar reflexivo do espectador contemporâneo acerca desses tipos e da persistência no Portugal atual de determinados comportamentos apresentados por Eça em seu romance a partir de uma perspectiva crítica acerca da sociedade portuguesa de fins do século XIX.

Assim, a investigação realizada nos possibilitou compreender a existência de modos diversos de construção desses seres ficcionais, não apenas em função da mudança de suporte expressivo, mas também por causa das diferentes perspectivas apresentadas pelos autores de cada texto em seus processos criativos decorrentes dos elementos contextuais com que se defrontam. Desse modo, o processo de adaptação da minissérie da Rede Globo se configura a partir dos aspectos específicos que conformam as ficções televisivas, no caso mais especificamente o gênero minissérie. A preponderância em tal formato de aspectos de artisticidade que dialogam com características advindas de outros *media* artísticos, como cinema, literatura e teatro, foi utilizada de forma decisiva pelos autores da adaptação televisiva, a roteirista Maria Adelaide Amaral e o diretor Luiz Fernando Cavalho. Isso em função de se pautarem por uma concepção norteada pelo efeito de realidade para instauração do efeito de real junto aos telespectadores. E esses recursos implicam na construção das personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar por meio de um aspecto melodramático que ressalta o caráter trágico que o romantismo apresenta na narrativa literária.

Já a adaptação cinematográfica leva em conta a duração reduzida do texto fílmico em contraposição à grande extensão do romance eciano, optando, então, pela utilização de recursos estéticos voltados à instauração do efeito de distanciamento. A partir de tais recursos, o cineasta João Botelho refigura as personagens Maria Monforte e Tomás de Alencar por meio de uma composição imagética bastante marcante e voltada à constituição de um olhar crítico do espectador quanto a tais caracteres e ao que representam não apenas para a narrativa, mas também para a compreensão reflexiva sobre o contexto do Portugal contemporâneo. Tal opção do diretor português é notável, pois traz as perspectivas críticas ecianas para um novo contexto de modo bastante distinto e contorna as dificuldades advindas de aspectos de produção como o financeiro.

Tendo em vista as questões ponderadas ao longo desta pesquisa, é possível considerarmos desdobramentos para o desenvolvimento de investigações futuras, seja no que tange ao romance de Eça de Queirós, seja relativamente às duas adaptações audiovisuais

analisadas nesta investigação, mas também no que diz respeito a outras transposições intermediáticas de textos ecianos. Tais desdobramentos serão enriquecidos pela experiência adquirida nesses anos em que a tese teve sua realização, período de intenso aprendizado junto tanto aos professores quanto aos colegas na Universidade de Coimbra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Ativa

- Queirós, E. (2004). *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (C. Reis, & A. T. Peixinho, Eds.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, E. (2009a). *Cartas públicas* (A. T. Peixinho, Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, E. (2009b). *Contos I* (M.-H. Piwnik, Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queirós, E. (2017). *Os Maias: episódios da vida romântica* (C. Reis, & M. R. Cunha, Eds.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Queiroz, E. (1990). *O primo Basílio: episódio doméstico*. Lisboa: Dom Quixote.
- Queiroz, E. (2008). *Correspondência* (Vol. I, A. C. Matos, Org. e notas). Lisboa: Caminho.
- Queiroz, E., & Ortigão, R. (2013). *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes* (4ª ed., M. F. Mónica, Coord. geral e introdução, & M. J. Marinho, notas, tabela onomástica e glossário). Cascais: Príncipeia.

Bibliografia Crítica e Teórica

- Allrath, G., Gymnich, M., & Surkamp, C. (2005). Introduction: towards a narratology of TV series. In G. Allrath, & M. Gymnich (Eds.). *Narrative strategies in television series* (pp. 1-43). Hampshire and New York: Palgrave MacMillan.
- Amiel, V. (2016). *Estética da montagem* (3ª ed., C. B. Gamboa, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Andrew, D. (1992). Adaptation. In G. Mast, & L. Cohen (Eds.). *Film theory and criticism: introductory readings* (pp. 420-428). Oxford: Oxford University Press.
- Aumont, J. (2008). *O cinema e a encenação* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto e Grafia.
- Aumont, J., & Marie, M. (2004). *A análise do filme* (3ª ed., M. Felix, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.

- Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema* (C. B. Gamboa, & P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Bal, M. (1999). *Narratology: introduction to the theory of narrative* (2ª ed.). Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.
- Balogh, A. M. (2002). *O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas*. São Paulo: USP.
- Balogh, A. M. (2004). *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume.
- Barthes, R. (1972). O efeito de real. In R. Barthes, G. Genette, C. Bremond, T. Todorov, & J. Kristeva (Orgs.). *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas* (pp. 35-44, C. N. Dourado, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Barthes, R. (1976). Introdução à análise estrutural da narrativa. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, ... G. Genette. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (pp. 19-62, 4ª ed., M. Z. B. Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Bazin, A. (1991). *O cinema: ensaios* (E. A. Ribeiro, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (6ª ed., Obras escolhidas Vol. 1, S. P. Rouanet, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Bernardes, J. D. (2008, Julho/Dezembro). *Os Maias* da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda. *Matraga*, Rio de Janeiro, 15(23), 122-139. Disponível em https://www.academia.edu/3277960/OS_MAIAS_DA_TV_GLOBO_E_A_CONSTRU%C3%87%C3%83O_DA_PERSONAGEM_AFONSO_DA_MAIA_E_MARIA_EDUARDA.
- Bernardes, J. D. (2012). *Eça de Queirós: riso, memória, morte* (2ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Bernardet, J. C. (2006). *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- Botelho, J. (2014, Setembro 11). “O Portugal dos *Maias* é igual ao Portugal de hoje”. [Entrevista concedida a] Jorge Mourinha. *Público – Ípsilon*. Disponível em

<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/para-joao-botelho-oportugal-dos-maias-e-hoje-1669108>.

- Botelho, J. (2015, Janeiro). “Os Maias” são o espelho da “impossibilidade de um país”. [Entrevista concedida a] Tiago Carvalho. *Ensino Magazine*. Disponível em <http://www.ensino.eu/ensino-magazine/janeiro-2015/entrevista/os-maias-sao-o-espelho-da-impossibilidade-de-um-pais.aspx>.
- Botelho, J. (2016a, Agosto 21). João Botelho: “Cada vez tenho menos certezas, tudo isto é tão complexo...”. [Entrevista concedida a] Ana Soromenho. *Expresso*. Disponível em <https://expresso.pt/cultura/2016-08-21-Joao-Botelho-Cada-vez-tenho-menos-certezas-tudo-isto-e-tao-complexo>.
- Botelho, J. (2016b, Outubro 17). João Botelho. “O Oliveira ensinou-me a não deixar ninguém entrar no ecrã”. [Entrevista concedida a] Paulo Portugal. *Sol*. Disponível em <https://sol.sapo.pt/artigo/527888/joao-botelho-o-oliveira-ensinou-me-a-nao-deixar-ninguem-entrar-no-ecra->.
- Brecht, B. (1978). *Estudos sobre teatro* (F. P. Brandão, Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bremond, C. (1976). A lógica dos possíveis narrativos. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, ... G. Genette. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (pp. 114-141, 4ª ed., M. Z. B. Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Bulger, L. F. (2004). *A imagem da escrita no pequeno ecrã*. Coimbra: Minerva.
- Burch, N. (1973). *Práxis do cinema* (N. Júdice, & C. Martins, Trad.). Lisboa: Estampa.
- Burgoyne, R. (1990). The cinematic narrator: the logic and pragmatics of impersonal narrator. *Journal of Film and Video*, 42(1), 3-16. Disponível em https://www.jstor.org/stable/20687886?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Campos, F. (2007). *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Candido, A. (1968). A personagem do romance. In A. Candido, A. Rosenfeld, D. A. Prado, & P. E. S. Gomes. *A personagem de ficção* (pp. 51-80). São Paulo: Perspectiva.

- Candido, A., Rosenfeld, A., Prado, D. A., & Gomes, P. E. (1968). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- Capanema, L. X. L. (2016). *Autorreferencialidade narrativa: um estudo sobre estratégias de complexificação na ficção televisual* (Tese de doutoramento em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Cardoso, J. A. (2013, Dezembro 22). Há cem anos ou agora, em livro ou em filme, *Os Maias* são Portugal. *Público* – *Ípsilon*. Disponível em <https://www.publico.pt/2013/12/22/culturaipsilon/noticia/ha-cem-anos-ou-agora-em-livro-ou-em-filme-os-maias-sao-portugal-o-mesmo-endividado-obcecado-com-classes-sociais-e-jantaradas-1617151?page=-1>.
- Carrière, J. C., & Bonitzer, P. (2016). *O exercício do argumento* (J. C. Alvim, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Carvalho, L. F. (1994). Depoimento. In J. M. Almeida, José Mendes, & M. E. Araújo. *As perspectivas da televisão brasileira ao vivo* (pp. 111-118). Rio de Janeiro: Imago.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chion, M. (2016). *A audiovisualização: som e imagem no cinema* (3ª ed., P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Collaço, F. M. (2013). *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor* (Dissertação de mestrado em Artes Visuais). Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284547>.
- Comparato, D. (1983). *Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão* (6ª ed., R. Braga, Col. e red. final). Rio de Janeiro: Nórdica.
- Cunha, M. R. (2004). *A inscrição do livro e da leitura na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.
- Cunha, M. R. (2014). Perfume de mulher: a figuração do feminino em Eça de Queirós. In C. Reis, & M. N. Henriques (Coords.). *Revista Estudos Literários: personagem e*

- figuração* (pp. 189-205, n. 4). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Deleuze, G. (2016). *A imagem-movimento: cinema I* (S. Dias, Trad.). Lisboa: Documenta.
- Delille, M. M. G. (1984). *A recepção literária de H. Heine no romantismo português (de 1844 a 1871)*. Coimbra: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Docherty, T. (1983). *Reading (absent) character. Towards a theory of characterization in fiction*. Oxford: Claredon.
- Dwek, T. (2005). *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta.
- Eco, U. (2015). *Apocalípticos e integrados* (H. Gubernatis, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Eder, J., Jannidis, F., & Schneider, R. (2010). Characters in fictional worlds: an introduction. In J. Eder, F. Jannidis, & R. Schneider (Eds.). *Characters in fictional worlds: understanding imaginary beings in literature, film and other media* (pp. 3-64). Berlin: De Gruyter.
- Esquenazi, J. P. (2011). *As séries televisivas* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Fernandes, E. B. (2013). A Santa tornava-se Vénus. In A. A. Lourenço, M. H. Santana, & M. J. Simões (Coords.). *O século do romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista* (pp. 467-477). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Figueiredo, M. (2014). Por entre desencontros, enganos e ruínas: a vitória da ficção. In E. Queirós. *Os Maias: episódios da vida romântica* (pp. 553-563, Ed. coment. e ilustr.). Rio de Janeiro: Zahar.
- Fiske, J., & Hartley, J. (2003). *Reading television* (2ª ed.). London and New York: Routledge.
- Flory, S. F. V., & Moreira, L. C. M. M. (2006). *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Fludernik, M. (2005). Histories of narrative theory (II): from structuralism to the present. In J. Phelan, & P. J. Rabinowitz (Eds.). *A companion to narrative theory* (pp. 36-59). Oxford: Blackwell.

- França, J.-A. (1999). *O romantismo em Portugal* (3ª ed., F. Bronze, Trad., rev. pelo autor). Lisboa: Livros Horizonte.
- Francisco, E. C. C. (2013). Entre a ficção e a realidade: um olhar histórico sobre as personagens queirozianas. In A. A. Lourenço, M. H. Santana, & M. J. Simões (Coords.). *O século do romance: realismo e naturalismo na ficção oitocentista* (pp. 129-139). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Freeland, A. (1989). *O leitor e a verdade oculta: ensaio sobre Os Maias* (J. M. Carvalho, Trad.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gardies, R. (Org.) (2006). *Compreender o cinema e as imagens* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto e Grafia.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (2009). *A narrativa cinematográfica* (A. Müller, C. I. Marcondes, & R. J. Faleiros, Trad.). Brasília: UnB.
- Genette, G. (1976). Fronteiras da narrativa. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, ... G. Genette. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (pp. 265-284, 4ª ed., M. Z. B. Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa: ensaio de método* (F. C. Martins, Trad.). Lisboa: Arcádia.
- Gomes, P. E. S. (1968). A personagem cinematográfica. In A. Candido, A. Rosenfeld, D. A. Prado, & P. E. S. Gomes. *A personagem de ficção* (pp. 103-119). São Paulo: Perspectiva.
- Gordillo, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Síntesis.
- Graieb, C. (2001, Março 21). Frustrada e feliz. *Veja*, São Paulo. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/210301/entrevista.html>.
- Greimas, A. J. (1973). *Semântica estrutural* (H. Osakape, & I. Blikstein, Trad.). São Paulo: Cultrix.
- Greimas, A. J. (1976). Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, ... G. Genette. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (pp. 63-113, 4ª ed., M. Z. B. Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.

- Guimarães, H. (2003). O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In T. Pellegrini, R. Johnson, I. Xavier, H. Guimarães, & F. Aguiar. *Literatura, cinema e televisão* (pp. 93-111). São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural.
- Herman, D. (1999). Introduction: narratologies. In D. Herman (Ed.). *Narratologies: new perspectives on narrative analysis* (pp. 1-30). Columbus: Ohio State University Press.
- Herman, D. (2007). Introduction. In D. Herman (Ed.). *The Cambridge companion to narrative* (pp. 3-21). Cambridge: Cambridge University Press.
- Herman, D., Jahn, M., & Ryan, M.-L. (Eds.) (2005). *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London and New York: Routledge.
- Hühn, P., Pier, J., Schmid, W., & Schönert, J. (Eds.) (2009). *Handbook of narratology*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Ingarden, R. (1965). *A obra de arte literária* (3ª ed., A. E. Beau, M. C. Puga, & J. F. Barrento, Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jannidis, F. (2009). Character. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.). *Handbook of narratology* (pp. 14-29). Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- King, B. (1991). Articulating stardom. In C. Gledhill (Ed.). *Stardom: industry of desire* (pp. 169-185). London and New York: Routledge.
- King, B. (2010). Stardom, celebrity, and the money form. *The Velvet Light Trap*, University of Texas Press, (65), 7-19. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/236775493_Stardom_Celebrity_and_the_Money_Form.
- Kranz, D. L. (2007). Trying harder: probability, objectivity, and rationality in adaptation studies. In J. M. Welsh, & P. Lev (Eds.). *The literature/film reader: issues of adaptation* (pp. 77-102). USA: Scarecrow.
- Lameira, J. (2014, Setembro 10). Os Maias (2014) de João Botelho. *À pala de Walsh*. Disponível em <https://www.apaladewalsh.com/2014/09/os-maias-2014-de-joao-botelho/>.

- Lima, I. P. (1987). *As máscaras do desengano: para uma abordagem sociológica de “Os Maias” de Eça de Queirós*. Lisboa: Caminho.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2010). *O ecrã global* (L. F. Sarmiento, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Lisboa, M. M. (2000). *Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre “Os Maias”*. Porto: Campo das Letras.
- Lothe, J. (2000). *Narrative in fiction and film*. New York: Oxford University Press.
- Macedo, J. B. (2015). (As) Mulheres em Eça de Queiroz. In A. C. Matos (Org. e Coord.). *Dicionário de Eça de Queiroz* (pp. 897-901, 3ª ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério* (4ª ed.). São Paulo: SENAC.
- Machado, A. (2015). *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili.
- Margolin, U. (2007). Character. In D. Herman (Ed.). *The Cambridge companion to narrative* (pp. 66-79). Cambridge: Cambridge University Press.
- Martins Filho, P. (Ed.) (2002). *Luiz Fernando Carvalho sobre o filme Lavoura arcaica*. Cotia: Ateliê.
- Mcluhan, M. (1964). *Os meios de comunicação como extensões do homem* (D. Pignatari, Trad.). São Paulo: Cultrix.
- Medina, J. (2000). *Reler Eça de Queiroz: das Farpas aos Maias*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Metz, C. (1976). A grande sintagmática do filme narrativo. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, ... G. Genette. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (pp. 210-217, 4ª ed., M. Z. B. Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Mittell, J. (2007). Film and television narrative. In D. Herman (Ed.). *The Cambridge companion to narrative* (pp. 156-171). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mónica, M. F. (2013). Introdução. In E. Queiroz, & R. Ortigão. *As Farpas: crónica mensal da política, das letras e dos costumes* (pp. 1-12, 4ª ed., M. F. Mónica, Coord. geral e introdução, & M. J. Marinho, notas, tabela onomástica e glossário). Cascais: Príncipe.

- Morin, E. (1989). *As estrelas: mito e sedução no cinema* (3ª ed., L. Trigo, Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Mourinha, J. (2014, Setembro 11). Portugal dos pequeninos. *Público – Ípsilon*. Disponível em <https://www.publico.pt/2014/09/11/culturaipsilon/critica/portugal-dos-pequeninos-1669078>.
- Nacache, J. (2012a). *O ator de cinema* (M. Felix, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Nacache, J. (2012b). *O cinema clássico de Hollywood* (P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Oudart, J. P. (2009). O efeito de real. *Poiesis*, Niterói, (L. Vinhosa, Trad.), (13), 241-259. Disponível em http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis13/Poiesis_13_efeitodereal.pdf.
- Pallottini, R. (1998). *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna.
- Parent-Altier, D. (2014). *O argumento cinematográfico* (3ª ed., P. E. Duarte, Trad.). Lisboa: Texto & Grafia.
- Peixinho, A. T. (2002). *A génese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*. Coimbra: Minerva.
- Peixinho, A. T. (2017). O contributo dos estudos narrativos para a compreensão da ficção narrativa do século XXI. In I. F. Cunha, F. Castilho, & A. P. Guedes (Orgs.). *Ficção seriada televisiva no espaço lusófono* (pp. 43-64). Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Pellegrini, T. (2003). Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In T. Pellegrini, R. Johnson, I. Xavier, H. Guimarães, & F. Aguiar. *Literatura, cinema e televisão* (pp. 15-34). São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural.
- Phelan, J., & Rabinowitz, P. J. (Eds.) (2005). *A companion to narrative theory*. Oxford: Blackwell.
- Piwnik, M.-H. (2009). Introdução. In E. Queirós. *Contos I* (pp. 15-32, M.-H. Piwnik, Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Prince, G. (1982). *Narratology: the form and functioning of narrative*. Berlin, New York and Amsterdam: Mouton.
- Prince, G. (1987). *A dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- Propp, V. I. (2006). *Morfologia do conto maravilhoso* (2ª ed., J. P. Sarhan, Trad.). Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Rancière, J. (2012). *Os intervalos do cinema* (L. Lima, Trad.). Lisboa: Orfeu Negro.
- Reis, C. (1980). *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós* (2ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Reis, C. (1984a). Eça de Queirós: à procura do teatro perdido. In J. B. Carreiro. *Os Maias: adaptação teatral do original de Eça de Queirós* (201-240). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, C. (1984b). *Introdução à leitura d'Os Maias* (4ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Reis, C. (1990a). *As conferências do Casino*. Lisboa: Alfa.
- Reis, C. (Coord.) (1990b). *Literatura portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Reis, C. (1999). *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Presença.
- Reis, C. (2009). *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70.
- Reis, C. (2012). Eça de Queirós em formato da Globo. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, 47(4), 365-371. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/12769/8528>.
- Reis, C. (2018a). *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina.
- Reis, C. (2018b). *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem* (3ª ed.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C., & Cunha, M. R. (2000). Introdução. In E. Queirós. *O crime do padre Amaro* (2ª e 3ª versões) (pp. 15-91, C. Reis, & M. R. Cunha, Eds.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, C., & Peixinho, A. T. (2004). Introdução. In E. Queirós. *Textos de imprensa I (da Gazeta de Portugal)* (pp. 15- 52, C. Reis, & A. T. Peixinho, Eds.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, C., & Pires, M. N. (1993). *História crítica da literatura portuguesa (o romantismo)* (Vol. V, C. Reis, Coord.). Lisboa: Verbo.

- Ribeiro, M. A. (Org.) (1994). *História crítica da literatura portuguesa (realismo e naturalismo)* (Vol. VI, C. Reis, Coord.). Lisboa: Verbo.
- Rosa, A. M. (1979). *Eça, discípulo de Machado? Um estudo sobre Eça de Queirós* (2ª ed. rev.). Lisboa: Presença/Martins Fontes.
- Rosenfeld, A. (1968). Literatura e personagem. In A. Candido, A. Rosenfeld, D. A. Prado, & P. E. S. Gomes. *A personagem de ficção* (pp. 9-49). São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfeld, A. (1985). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- Ryan, M.-L. (2006). *Avatars of story*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Sacramento, M. (2002). *Eça de Queirós – uma estética da ironia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Saraiva, A. J. (2000). *As ideias de Eça de Queirós*. Lisboa: Gradiva.
- Schmidt, J. N. (2009). Narration in film. In P. Hühn, J. Pier, W. Schmid, & J. Schönert (Eds.). *Handbook of narratology* (pp. 212-227). Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Schneider, R. (2001). Toward a cognitive theory of literary character: the dynamics of mental-model construction. *Style*, 35(4), 607-639. Disponível em https://www.jstor.org/stable/pdf/10.5325/style.35.4.607.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents.
- Seabra, J. (2014). *Cinema: tempo, memória, análise*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Selby, K., & Cowdery, R. (1995). *How to study television*. New York: Palgrave.
- Serrão, J. (1985). *O primeiro Fradique Mendes*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Silva, V. M. A. (2011). *Teoria da literatura* (8ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Sobral, F. A. (2015, Janeiro/Junho). *Os Maias* do século XIX num filme do século XXI: recriação cinematográfica de João Botelho. *Revista de Letras*, São Paulo, 55(1), 55-69. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8597/5774>.
- Sobral, F. A. (2016). *As actualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*. Lisboa: Chiado.

- Sobral, F. A. (2017, Setembro/Dezembro). A obra-prima *Os Maias* de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – olhares sobre a cultura lusitana. *Estudos Ibero-Americanos*, Porto Alegre, 43(3), 642-653. Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/26567/16222>.
- Sobral, F. A. (2019). *Os Maias* cinematografados: leitura colateral das (des)continuidades portuguesas. In A. B. Oliveira, A. C. Pereira, L. Rosa, M. Penafria, & N. Araújo (Eds.). *Cinema e outras artes I: diálogos e inquietudes artísticas* (pp. 95-111). Covilhã: LabCom.IFP/Universidade da Beira Interior. Disponível em http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/201911041518-201909_cinema_outrasartes_i.pdf.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio sobre fotografia* (J. A. Furtado, Trad.). Lisboa: Quetzal.
- Sousa, S. P. G. (2001). *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura: a adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema*. Braga: Universidade do Minho.
- Stam, R. (2008). *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG.
- Thomasseau, J.-M. (2005). *O melodrama* (C. Braga, & J. Penjon, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Thorburn, D. (1999). Television melodrama. In H. Newcomb (Ed.). *Television: the critical view* (pp. 595-608, 6ª ed.). New York: Oxford University Press.
- Todorov, T. (1976). As categorias da narrativa literária. In R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, J. Gritti, V. Morin, ... G. Genette. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas* (pp. 218-264, 4ª ed., M. Z. B. Pinto, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Vicente, K. B. (2012). *Os episódios da vida romântica: Maria Adelaide Amaral e Eça de Queirós na minissérie “Os Maias”* (Tese de doutoramento em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Salvador: Universidade Federal da Bahia. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12908>.
- Vicente, K. B. (2014). As personagens do romance *Os Maias* na minissérie da Globo. In C. Reis, & M. N. Henriques (Coords.). *Revista Estudos Literários: personagem e*

- figuração* (pp. 417-440, n. 4). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Vieira, C. C. (2008). *A construção da personagem romanesca*. Lisboa: Colibri.
- Vilela, A. L. (2015). Introdução. In E. Queirós. *O mistério da estrada de Sintra: cartas ao Diário de Notícias* (pp. 15-90, A. L. Vilela, Ed.). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vogler, B. R. (2017a). Maria Monforte: a mulher, o adultério e a crítica ao romantismo na obra de Eça de Queirós. *Anais do II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem*, UEPG, Ponta Grossa. Disponível em <https://proceedings.science/ciel-2017/papers/maria-monforte--a-mulher--o-adulterio-e-a-critica-ao-romantismo-na-obra-de-eca-de-queiros?lang=pt-br>
- Vogler, B. R. (2017b). *Os Maias* de João Botelho: o distanciamento na adaptação cinematográfica da obra-prima de Eça de Queirós. *Anais do II Congresso Internacional de Estudos em Linguagem*, UEPG, Ponta Grossa. Disponível em <https://proceedings.science/ciel-2017/papers/os-maias-de-joao-botelho--o-distanciamento-na-adaptacao-cinematografica-da-obra-prima-de-eca-de-queiros?lang=pt-br>
- Vogler, B. R. (2019). Maria Monforte: a morte n' *Os Maias* televisivo. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, 7(1), 116-131. Disponível em <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/106513>
- Walsh, R. (2007). *The rhetoric of fictionality: narrative theory and the idea of fiction*. Columbus: Ohio State University Press.

FILMOGRAFIA

Amaral, M. A. (Roteirista), & Carvalho, L. F. (Diretor). (2004). *Os Maias* [4 DVDs]. Brasil e Portugal: TV Globo/SIC.

Luso Livros. (2012, Junho 13). *Série “Grandes Livros” – Os Maias de Eça de Queirós* [Arquivo de vídeo]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fc-L2htDKAY>.

Oliveira, A. (Produtor), & Botelho, J. (Diretor). (2015). *Os Maias: cenas da vida romântica* [DVD]. Portugal e Brasil: Ar de Filmes/Raccord Produções.