

UMA LEITURA DO TRÁGICO NA MINISSÉRIE  
*OS MAIAS*

A funcionalidade dos objetos na trama ficcional

***Direção Geral***

Henrique Villibor Flory

***Supervisão Geral de Editoração***

Benedita Aparecida Camargo

***Diagramação*** Rodrigo Silva Rojas

***Capa*** Rodrigo Silva Rojas

***Imagem de capa*** Sachin Ghodke e Dan Shirley/ Stock.XCHNG

***Revisão*** Letizia Zini Antunes

***Conselho Editorial Acadêmico***

***Coordenação Geral***

Suely Fadul Villibor Flory

Ana Gracinda Queluz – UNICSUL

Anamaria Fadul – USP/UMESP

Antonio Celso Ferreira – UNESP

Arilda Ribeiro – UNESP

Antonio Hohlfeldth – PUC-RS

Antonio Manoel dos Santos Silva – UNESP/ UNIMAR

Benjamim Abdala Junior – USP

Jussara Suzi A. Nasser Ferreira – UNIMAR

Letizia Zini Antunes – UNESP

Levino Bertan – UNICAMP/UNOESTE

Lucia Maria Gomes Corrêa Ferri – UNESP/UNOESTE

Maria Aparecida Brando Santilli – USP/ CEE

Maria de Fátima Ribeiro – UNIMAR

Maria do Rosário Gomes Lima da Silva – UNESP

Raquel Lazzari Leite Barbosa – UNICAMP/UNESP

Romildo A. Sant'Anna – UNESP/UNIMAR

Rony Farto Pereira – UNESP

Soraya Regina Gasparetto Lunardi – UNIMAR

Sueli Cristina Marquesi – PUC-SP

Tereza Cariola Correa – USP/UNESP

Terezinha de Oliveira – UNESP/UEM

SUELY F. V. FLORY  
LÚCIA C. M. DE MIRANDA MOREIRA

UMA LEITURA DO TRÁGICO NA MINISSÉRIE *OS MALIAS*

A funcionalidade dos objetos na trama ficcional

**AC**  
ARTE & CIÊNCIA  
EDITORA

São Paulo/2006

© 2006 by Suely F. V. Flory & Lúcia C. M. de Miranda Moreira

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Acácio José Santa Rosa (CRB - 8/157)**

F663L  
Flory, Suely F. V

Uma leitura do trágico na minissérie *Os Maias*: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional/  
Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira  
São Paulo: Arte & Ciência, 2006.  
p. 184, 21 cm

Bibliografia

ISBN -

1. Adaptações para a televisão. 2. Televisão brasileira - Minissérie - *Os Maias*. 3. Minissérie *Os Maias*. 4. *Os Maias* (Romance e Minissérie). 5. Literatura e televisão. 6. Literatura portuguesa - Realismo. 7. Queirós, Eça de - Leitura Crítica. 8. Trágico - Minissérie - *Os Maias*. I. Moreira, Lucia C. M. de Miranda II. Título.  
CDD - 869.309  
- 791.456

Índices para catálogo sistemático

1. Televisão : Brasil : minisséries 791.456
2. Minissérie : Brasil : *Os Maias* 791.456
3. Romance português : realismo : *Os Maias* 869.309
4. *Os Maias* : romance em minissérie : Crítica 869.309

Proibida toda e qualquer reprodução desta edição por qualquer meio ou forma, seja ela eletrônica ou mecânica, fotocópia, gravação ou qualquer meio de reprodução, sem permissão expressa do editor.

Todos os direitos desta edição, em língua portuguesa, reservados à Editora Arte & Ciência

**Editora Arte & Ciência**

Rua Treze de Maio, 71 - Bela Vista  
São Paulo - SP - CEP 01327-000  
Tel.: (011) 3258-3153  
www.arteciencia.com.br

**Editora UNIMAR**

Av. Higyno Muzzy Filho, 1001  
Campus Universitário - Marília - SP  
Cep 17.525-902 - Fone (14) 2105-4000  
www.unimar.com.br



Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.

A dimensão mais profunda e transcendente da concepção de *Os Maias* é a própria tragédia. Uma tragédia clássica, visualizada externa e internamente de maneira clássica e sobreposta à subumanidade que gesticula através da vasta comédia de costumes que lhe serve de pano de fundo. Não se trata de tragicomédia porque os dois níveis da concepção, embora fundidos, são essencialmente diferentes. (Rosa, 1973)

Maria Adelaide Amaral vive uma contradição; está desapontada e, ao mesmo tempo, satisfeita. Ao longo de vários meses, a escritora e dramaturga trabalhou num dos projetos mais ambiciosos já feitos na televisão brasileira – a adaptação para a Rede Globo do romance *Os Maias* de Eça de Queiroz. Apuradíssima no texto e no visual a série, que termina na próxima sexta-feira, deixou no entanto de cativar a massa (...) a contrapartida vem da constatação de que a série atingiu momentos de beleza e sofisticação nunca vistos na TV brasileira. (Carlos Graieb. Frustrada e feliz. *Veja*, 21 mar. 2001, p. 11)



## Sumário

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	9
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<i>OS MAIAS: OS CÂNONES LITERÁRIOS NATURALISTAS</i> E O REALISMO TELEVISIVO .....	19
1.1 O romance do destino e a contingência temporal: o livro e a minissérie .....	26
1.2 O conceito de trágico dos gregos aos nossos dias.....	28
1.3 a potencialidade dos objetos no espaço romanesco e no espaço televisivo.....	36
<b>CAPÍTULO 2</b>	
ENTRE TEXTOS E CÓDIGOS, UMA LEITURA DA ABERTURA DE <i>OS MAIAS</i> : DO ROMANCE À MINISSÉRIE .....	41
2.1 Antecedentes familiares (Afonso e Pedro da Maia).....	53

### **CAPÍTULO 3**

O NARRADOR NA MINISSÉRIE *OS MAIAS*: AS MALHAS

NARRATIVAS, MUSICAIS E LINGÜÍSTICAS .....	71
3.1 Narração em <i>OFF</i> - uma voz exterior .....	79
3.2 Movimento da câmera - um narrador que mostra.....	79
3.3 Trilha sonora musical - Um narrador que (re)vela.....	80
3.4 A Narração entretecida pelas malhas da música.....	81
3.5 A melodia da tragédia.....	86

### **CAPÍTULO 4**

OBJETOS-PERSONAGENS E PERSONAGENS-OBJETOS EM *OS*

*MAIAS*: DO ROMANCE À MISSÉRIE.....93

### **CAPÍTULO 5**

A FUNCIONALIDADE DOS OBJETOS NA CARACTERIZAÇÃO

DO TRÁGICO .....

5.1 Elementos fundantes do trágico: funcionalidade das descrições dos cenários e dos objetos.....	107
5.2 A ação dramática: da descrição aos objetos personagens .....	129

### **CAPÍTULO 6**

OS TRÊS NÍVEIS DO TRÁGICO EM *OS MAIAS* .....

6.1. A dispersão de uma família: o arremate final.....158

### **CONCLUSÃO**

OS OBJETOS COMO ESTRUTURADORES DO TRÁGICO

EM *OS MAIAS* .....

**BIBLIOGRAFIA**.....175





## Apresentação

A minissérie *Os Maias*, adaptada por Maria Adelaide Amaral do romance homônimo de Eça de Queirós e exibida pela Rede Globo de janeiro a março de 2001, é uma constatação de que arte e televisão podem estar em sinergia e que, a partir de uma obra de arte literária, é possível produzir outra obra de arte, evidenciando que existe qualidade na Tv brasileira.

As escolhas do autor Eça de Queirós e da obra *Os Maias* – o romance e a minissérie fundamentaram-se nas pesquisas e estudos realizados nos últimos cinco anos, – pelo grupo de pesquisa sobre “Ficção na mídia”, do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Marília – UNIMAR. Esses estudos fizeram ressaltar o valor intrínseco da ficção queirosiana, a adaptação primorosa de Maria Adelaide Amaral na minissérie, o tratamento artístico da matéria verbal, o processo fílmico, o processo lingüístico-estrutural privilegiado, possibilitando-nos leituras e interpretações de interesse sempre renovado, pela singularidade e atualidade de sua fecunda produção artística.

João Gaspar Simões considera que os romances de Eça de Queirós criaram “uma espécie de arquétipo de novelística portuguesa” com sua técnica elaborada, servindo a “objetos considerados clássicos nas obras-primas do romance universal” (apud Mendonça, 1972, p. 17) e fixando as diretrizes da “idade realista” da ficção portuguesa. Eça de

Queirós pode ser considerado, como diz Fernando Mendonça, “pai todo poderoso do romance moderno português” (Idem, p. 41).

O assunto deste estudo, que transita entre a literatura e a televisão, é a análise da importância e funcionalidade dos objetos como indiciadores dos rastros do trágico que marcam o romance e a adaptação televisiva. Os objetos postos em cena assumem a qualidade de intervenientes na ação, intrometendo-se inclusive nos diálogos ou nos gestos dos protagonistas, como se com eles pudessem gestualmente dialogar, uma vez que possuem uma atuação metafórica, criando a atmosfera necessária para o desenvolvimento da ação dramática.

Os trabalhos de Alberto Machado da Rosa (1973), Jacinto do Prado Coelho (1976) e Antonio Coimbra Martins (1967) e Aguiar e Silva (2002), entre outros, enfatizam a concepção trágica predominante em *Os Maias*: Alberto Machado da Rosa considera-o como tragédia clássica, visualizada externa e internamente de maneira clássica; Jacinto do Prado Coelho distingue “dois climas” que se conjugam harmoniosamente: o da tragédia (amor-paixão que conduz ao incesto) e o da comédia lisboeta, onde perpassam figuras típicas duma sociedade, e Antonio Coimbra Martins chega a conotá-la como *Rei Édipo*, de Sófocles (Rosa, 1973, p. 222; Coelho, 1976, p. 168; Martins, 1967, p. 267-287 e Aguiar e Silva, 2002) e ressalta o *leit-motiv* trágico do incesto como organizador da narrativa.

Pareceu-nos, assim, bastante produtivo tentar estabelecer uma relação entre os objetos-personagens<sup>1</sup> – que têm, muitas vezes, um papel de reveladores, de elementos que desencadeiam situações ou de índices que configuram o *fatum*<sup>2</sup>, destacando-se, portanto, no mundo repre-

---

1 Denominação para os objetos que exercem a função de signos semióticos carregados de uma carga simbólica, permitindo ao receptor compor a atmosfera trágica e os traços do caráter das personagens.

2 *Fatum* = destino.

sentado – a tragédia da família Maia –, pois nos parece que os próprios objetos se encarregam de assegurar a coerência do mundo ficcional no presente, não se limitando a si mesmos, mas condicionando já o futuro. A minissérie, por suas características próprias de texto fílmico, utiliza os objetos para compor o ambiente e os cenários, sublinhando o caráter das personagens.

Cria-se, funcionalmente, no romance e na minissérie, por meio dos objetos-personagens, uma expectativa constante e renovada, integrando-se na sintagmática da narrativa e, ao mesmo tempo, remetendo-nos a um eixo paradigmático, metafórico, constituído de índices e prolepses (antecipação de cenas futuras), que organizam o tempo configurado como destino, preparando-nos para o clímax da tragédia – o incesto. O intervalo comercial na televisão e a estrutura em capítulos produzem pausas e momentos de suspense que se renovam e se atualizam a todo o momento, prendendo a atenção do telespectador e fixando-se em determinados objetos e nos temas musicais que acompanham algumas personagens.

Estabelece-se uma semiologia dos objetos, organizando-se uma linguagem própria, que fala à nossa sensação e percepção. Ainda que consideremos a construção, o funcionamento e a denominação dos objetos pela linguagem, sua existência concreta, permanecem também suas relações quanto ao espaço artístico, ao tempo da narrativa, à causalidade ficcional, à montagem fílmica, como resultantes de uma experiência sensível, que a sua utilização e sua própria presença nos impõem.

Essa energia dos objetos decorre de um processo criador que, personificando o objeto inerte, revela-o dotado de uma série de qualidades evocadas e permite ao receptor, por meio de uma complexa transferência sentimental e qualitativa, diversas interpretações. É o

que pretendemos demonstrar pela compreensão e análise do papel dos objetos, pela sua funcionalidade de signos reveladores, objetos-personagens que estruturam e configuram o trágico na minissérie e no romance *Os Maias* de Eça de Queirós. Tanto no texto literário, como no texto fílmico os intertextos com os mitos da tragédia grega e com as ações do cotidiano estabelecem interrelações de grande relevância para a interação do texto televisivo com o telespectador.

É preciso frisar, sublinhando a importância dos estudos comparados entre literatura e televisão, que há fortes razões de natureza artística para que se estabeleça uma relação entre a narrativa televisiva e a narrativa literária. Partilham ambas de conteúdos diegéticos de idêntica natureza, têm códigos e signos comuns como o código lingüístico, os signos gestuais e os códigos de natureza semântico-pragmática. Quando o texto é comum, como na minissérie *Os Maias*, que tem em sua origem uma obra literária, abre-se a possibilidade de representar visualmente um conjunto de significações verbais e de criar uma obra de arte a partir de outra, conservando ambas o seu estatuto artístico nos diferentes códigos que as constituem.



## Introdução

É nosso objetivo demonstrar que os objetos – no texto queiro-siano e na minissérie redigida por Maria Adelaide Amaral – tanto os objetos-personagens, como os demais, montam os cenários (espaços exteriores e interiores), enfatizam e sublinham as características das personagens (por meio de suas “toilettes”, preferências, jóias, realizações, sonhos e projetos), acrescentando-se a funcionalidade das cores, das estações do ano, músicas, jantares e saraus, que fazem caminhar a diegese<sup>3</sup>, passo a passo, impregnando de tempo seres e objetos<sup>4</sup>, que constituem o espaço ficcional da narrativa literária e da narrativa fílmica, ainda que tempo e espaço, na literatura e na televisão, tenham naturezas diferentes e pesos inversos.

O tempo na imagem fílmica é um tempo relativamente pobre, se o compararmos com o da narrativa escrita. Exclui o passado e o futuro.

---

3 Diegese: trata-se de um termo usado por Gérard Genette para distinguir a *história* (diegese – “o significado ou conteúdo narrativo”), da *narrativa propriamente dita* (“o significante enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”) e da *narração* (“o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa”). A *diegese* não tem existência própria, autônoma, só adquire existência através do discurso do narrador e assim essa existência é inseparável da natureza e dos caracteres técnicos desse discurso. A *diegese* de uma narrativa audiovisual nunca será igual à *diegese* do romance do qual foi extraída, por mais fiel que se pretenda a adaptação da obra escrita refletida na criação fílmica (Aguiar e Silva. *Teoria e metodologia literárias*, 2002).

4 Objetos aqui considerados em seu sentido mais amplo.

É um tempo que, como o de qualquer arte visual, configura-se como um presente, onde se fundem o tempo representado na imagem, o tempo da projeção e o tempo da visão da minissérie pelo telespectador. No romance o tempo é uma categoria narrativa central, que se articula numa dimensão tripla: passado, presente e futuro. Na narrativa televisiva é o espaço que se revela de maior importância na construção da estrutura fílmica, uma vez que não é uma abstração como o tempo, mas se revela por meio de mudanças de cenários, lugares e paisagens, transmitindo-nos visões “reais” do cotidiano das personagens e da trama que se desenrola.

Depreende-se daí que consideraremos o objeto em seu sentido mais amplo, procurando vê-lo não apenas como algo que se nos oferece à vista, mas tudo aquilo que nele nos é sugerido ao espírito como matéria, motivo, fim, propósito, assunto.

Os objetos, tendo conquistado o espaço textual e conceptual, tanto na narrativa verbal quanto na verbo-visual, são fundamentais à progressão da narrativa, como estruturadores de situações e ações que organizam a trama ficcional e o tempo configurado como destino, preparando o receptor para ocupar os espaços em branco e os vazios do texto com suas projeções interpretativas (Iser, 1996).

Estudaremos as estruturas do romance e de sua adaptação televisiva, naqueles elementos que as constituem como um todo orgânico, tendo sempre em mente que o todo esclarece as partes e as partes esclarecem o todo, num trânsito recíproco e sempre presente.

As situações estão estreitamente inter-relacionadas: as situações iniciais no romance e na minissérie provocam um desequilíbrio de forças instáveis que desencadeiam ações produtoras de novas situações – o casamento de Pedro com Maria Monforte desencadeará o suicídio de Pedro e, a longo prazo, o incesto entre Carlos e Maria Eduarda.

Cada acontecimento, sublinhado ou indiciado por objetos, com seus pormenores ou detalhes, do passado ou da ação presente, é motivado pelos que o precederam e, ao mesmo tempo, é um indício do que advirá. Os índices e avisos são anúncios (prolepses) de fatos futuros, na maioria das vezes, fundamentados em objetos, cuja significação não se limita a eles mesmos, mas tem um sentido fundamental, integrando-se na narrativa.

Consideraremos enfoques de autores diversos – como Aniceta de Mendonça, Alberto Machado da Rosa, Antonio Coimbra Martins, Carlos Reis e outros – diretamente relacionados com o estudo da obra queirosiana. Na parte teórica geral apoiar-nos-emos nos estudos de Maurice-Jean Lefebvre e Gérard Genette sobre estrutura da narrativa; de Jean Pouillon sobre os “romances do destino”; de Aristóteles, Albin Lesky, Gerd Bornheim e Schiller, sobre a evolução do conceito de tragédia desde os gregos até aos nossos dias; Roland Barthes, Umberto Eco e Tzvetan Todorov sobre os enfoques semiológicos.

Os estudos de Bakhtin, Julia Kristeva e teóricos da Estética da Recepção alemã como Iser, Jauss e Stierle serão a base das análises sobre intertextualidade, polifonia, alteridade e a presença do receptor nos textos analisados, tanto no literário como no televisivo.

Os estudos sobre narrativa televisiva e as relações entre literatura e televisão serão vistos com base em enfoques teóricos e práticos de Ana Maria Balogh, Lúcia Santaella, Arlindo Machado, Narciso Lobo, Robert Allen, Anamaria Fadul, Sandra Reimão, Renata Pallotini, Martin-Barbero, Peñuela Cañizal entre outros.

A análise comparativa do romance queirosiano e da minissérie da rede Globo será abordada em capítulos, configurando-se como uma estrutura organizada que parte de pressupostos teóricos para chegar às análises dos dois textos comparados, o literário e o televisivo, que comprovam o tema central de ambos: a tragédia do incesto.

O primeiro capítulo aborda as relações de *Os Maias* com os cânones literários naturalistas da época, bem como sua adaptação ao realismo televisivo de hoje, analisando a singularidade do romance que foge à estética realista/naturalista que marcou a produção queirosiana até então. Os pressupostos teóricos sobre o romance do destino e a contingência temporal, o conceito do trágico dos gregos até nossos dias e a potencialidade dos objetos são assuntos estudados ainda nesse capítulo que estabelece as bases para a compreensão do estudo comparativo de *Os Maias*, na interface literatura e televisão.

No segundo capítulo – Entre textos e códigos: uma leitura da abertura de *Os Maias*, do romance à minissérie –, a partir da funcionalidade dos objetos, dos cenários, da montagem das cenas, serão configuradas as matrizes que irão perdurar em todo o decorrer da trama ficcional. Ainda nessa parte, serão vistos os antecedentes familiares dos protagonistas da ação dramática, ponto de partida do incesto, *leit-motiv* da diegese.

O objeto do capítulo terceiro é a análise do narrador na minissérie, procurando compreender sua funcionalidade e as características peculiares por meio das malhas narrativas, musicais e lingüísticas, presentificando-se a presença do trágico na trama ficcional do “texto transmutado” no código televisivo, a partir do código literário.

Nos capítulos quarto e quinto são enfocados os objetos-personagens e os personagens-objetos e sua funcionalidade na configuração do trágico. São estudadas as estratégias textuais que se presentificam nas descrições, cenários, objetos, trilha sonora e sua interação com o receptor na compreensão da ação dramática.

O capítulo sexto realiza uma recolha das análises feitas, para chegar à compreensão dos três níveis do trágico, com a dispersão de uma família – punição da culpa trágica – arrematando os estudos propostos neste livro.



A conclusão, intitulada “Os objetos como estruturadores do trágico em *Os Maias*”, propõe-se a concretizar a leitura de duas obras de arte – o romance de Eça e sua recepção produtiva como minissérie, sublinhando que a produção artística pode realizar-se em códigos e tempos diversos com qualidade e originalidade.





## CAPÍTULO 1

### OS MAIAS: OS CÂNONES LITERÁRIOS NATURALISTAS E O REALISMO TELEVISIVO

Craft não admitia também o naturalismo, a realidade feia das coisas e da sociedade estatelada nua num livro. A arte era uma idealização! (...) Carlos declarou que o mais intolerável no realismo eram os seus grandes ares científicos, a sua pretenciosa estética deduzida duma filosofia alheia, e a inovação de Claude Bernard, do experimentalismo, do positivismo, de Stuart Mill e de Darwin, a propósito duma lavadeira que dorme com um carpinteiro! (O.M., p.115-116) <sup>5</sup>

*Os Maias*, inicialmente concebidos como parte dos doze volumes que constituiriam as “Cenas da Vida Portuguesa” ou “Cenas Portuguesas”, aparecem mencionados pela primeira vez em carta ao editor Chardron, datada de 28 de janeiro de 1878.<sup>6</sup> Desde o início pesaram contra este ambicioso projeto as próprias idéias de Eça. Dotado de

---

<sup>5</sup> A fim de simplificar as referências bibliográficas, nas citações da obra *Os Maias*, adotamos neste livro a abreviatura O.M., seguida da(s) página(s) correspondente(s); q.v., no item 2 da Bibliografia *in fine*, os elementos de imprensa referentes à edição por nós utilizada.

<sup>6</sup> Na referida carta de Eça, enviada ao seu editor, menciona-se um projeto que englobaria os seguintes volumes, num total de doze: I - *A capital*; II - *O milagre do Vale de Reriz*; III - *A linda Augusta*; IV - *O rabecaz*; V - *O bom Salomão*; VI - *A casa n. 16*; VII - *O Gorjão, primeira dama*; VIII - *A ilustre Família Estarreja*; IX - *A assembléia da foz*; X - *O conspirador Matias*; XI - *História dum grande homem*; XII - *Os Maias*.

fina autocrítica, aliada às críticas de Machado de Assis<sup>7</sup> e Ramalho Ortigão (apud Rosa, 1973), o autor percebeu logo que não bastariam o domínio exato da atitude caracterizante, o estudo científico de temperamentos e caracteres fundamentando teses nos moldes naturalistas (e aí estavam as críticas sobre Luísa, para prová-lo), mas que se tornava necessário criar personagens, dotadas de uma psicologia que as levasse a se manifestar por meio da ação, utilizando, com perícia, o momento dramático para fazê-las adquirir vida própria.

A construção das personagens mediante a ação e a focalização interna, umas sobre as outras, é propícia para a adaptação televisiva, dando ao receptor a sensação de convivência e interação com os “seres de papel” (Barthes, 1974) que constroem o mundo possível ficcional (Eco, 1979) da narrativa televisiva.

Concebido e iniciado em plena vigência das normas realista-naturalistas do romance português (vale lembrar que Eça não delimitava fronteiras entre Realismo e Naturalismo, como o demonstra a própria citação inicial, fundamentava-se o projeto original de *Os Maias* na ideologia positivista, nos anseios de reforma social provenientes das leituras de Proudhon, dos encontros do Cenáculo, das Conferências do Casino. Na minissérie os enfoques contextuais passam a plano secundário, o que é compreensível pela distância temporal da época em que se passa a história (1879) e o desconhecimento da sociedade portuguesa do séc. XIX pelo público brasileiro. Assim sendo, as relações pessoais e as cenas coletivas sublinham o desenrolar da ação, desenhando o caráter das personagens que se constroem por meio da ação e das explicações da voz *off* que representa a focalização do narrador.

---

7 Machado de Assis. “Eça de Queirós: *O Primo Basílio*”. In: *Obra Completa*, 1962 (Apud – texto completo publicado originalmente no jornal *O Cruzeiro*, em 1878).

No entanto, a ausência da pátria, a desagregação do naturalismo, a contestação do positivismo, que começava a ganhar forças, inviabilizavam esse projeto que aí assentava suas coordenadas fundamentais e assim, dentre as obras propostas, somente *A capital* veio a concretizar-se segundo os moldes em que foi concebida.

*Os Maias*, que só viriam à luz editorial dez anos depois [publicado pela primeira vez em 1888], marcam-se pela posição eclética de Eça, “aberto a várias tendências estéticas e, sobretudo, não enquadrado de modo rigoroso em qualquer corrente literária específica”, como afirma Carlos Reis.<sup>8</sup>

Enquanto decorria a lenta e trabalhosa elaboração deste romance, Eça, sempre atento à sua época e ao contexto cultural europeu, assistia à crise do Positivismo, das teorias deterministas, cuja aceitação se reduzia progressivamente, contestando-se os cânones naturalistas, com sua petição de rigor na caracterização das personagens e na análise científica dos fatos representados. Suas personagens fogem aos estereótipos naturalistas, tornando-se possível o tema do incesto, tão caro à tragédia grega, que é explorado com maior intensidade na minissérie.

A diretora e roteirista Maria Adelaide Amaral apresenta-nos inclusive a volta de Maria Monforte, mãe de Maria Eduarda e Carlos Eduardo, protagonistas da ação narrativa, na minissérie, para a revelação do incesto, o que carrega ainda mais a dramaticidade da adaptação televisiva, mais próxima do gênero dramático do que do romanescos. No romance, Maria Monforte morre antes do incesto de seus filhos.

O problema da interdição amorosa, corporificada no incesto, seduzia e interessava a Eça de Queiroz e está presente em *Os Maias*, no livro e na minissérie, apesar de ser um tema mais ligado à tragédia

---

8 “A crise do naturalismo” In: *Introdução à leitura d’ Os Maias*, p.12.

clássica<sup>9</sup> do que ao romantismo e ao realismo. Fugindo aos estreitos moldes realista-naturalistas do romance destinado a defender teses, educando, como afirmava Eça, pela “bengalada moralista do homem de bem” e pelo desnudamento da verdade sem rebuços ou idealizações, Eça constrói um romance complexo, no qual se fundem o individual e o coletivo, num universo estético e plural. Sua modernidade e a atualidade dos temas desenvolvidos permitem, na adaptação televisiva, maior adesão e compreensão do público atual, uma vez que amor, morte e solidão são temas inerentes ao próprio ser humano, em qualquer época e em diferentes contextos.

Eça trabalhava com um universo romanesco, em que as personagens se apresentam como fatores de um desenrolar de acontecimentos que não existe em função delas, mas do próprio tempo, contínuo e inexorável. É um tempo concreto, bastante lento, carregado de elementos simbólicos e significativos que caracterizam o universo do devir, abrangendo o decurso de várias gerações e preparando-nos para um desfecho, que configura um clímax de tragédia clássica: a revelação da verdade – constatação do incesto – e a punição dos culpados, direta ou indiretamente, envolvidos no drama. O clima lento do romance é reproduzido na minissérie, quebrando o ritmo acelerado e dinâmico que marca a narrativa televisiva e criando, artisticamente, o mundo queirosiano na mídia televisiva.

Afirma Alberto Machado da Rosa (1973) que, em 1879, Eça confia a Ramalho que andava lendo os autores latinos. E deduz Machado da Rosa (p. 210):

---

9 Antonio Coimbra Martins, em seu estudo “O incesto dos Maias”, publicado na coletânea *Ensaíolos queirosianos*, 1967, p. 269-287, apresenta várias respostas à presença desse tema trágico no romance queirosiano.

Dos latinos é provável que tenha passado aos gregos, especialmente aos trágicos. Este novo ou renovado interesse pelos clássicos irá talvez conjugar-se, mais tarde ou mais cedo, com as idéias que Machado de Assis lhe expusera sobre a natureza do romance, e dessa conjugação resultará um processo que transformará o manuscrito de 1878, na obra prima de 1888, após difíceis vitórias em rudes batalhas com editores e tipógrafos.

O código do “destino” presentifica-se no romance e na minissérie, ora dentro das premissas naturalistas, sendo as personagens regidas pelo “destino cego das leis naturais”<sup>10</sup> – é o caso de Maria Monforte e Pedro da Maia –, ora com o *fatum* da tragédia ática que, independente de relações de causas naturais (raça, clima temperamento) ou culturais (meio, educação), surge antes como expiação de uma culpa involuntária, cujo castigo desperta “terror e compaixão”, por ser imerecido e aparentemente inexplicado, como é o caso de Afonso, Carlos Eduardo e Maria Eduarda. As personagens principais, na minissérie, têm todas as características que as configuram no romance queirosiano, uma vez que a diretora, Maria Adelaide Amaral (grande conhecedora de Eça), e sua equipe foram extremamente fiéis ao texto original na construção das personagens, inserindo, com as devidas adaptações, os próprios diálogos presentes no romance, nas falas dos atores na “tradução” televisiva.

As afinidades naturalistas fazem-se presentes na pintura irônica da comédia lisboeta, na caracterização de “tipos” como Dâmaso Salsede, Alencar, Cruges e, por que não?, os próprios pais de Carlos, Pedro e Maria Monforte. Focalizados pelo narrador onisciente, podemos constatar que suas ações são determinadas por causas naturais ou culturais, educação romântica e temperamento no caso de Pedro,

---

10 Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*, 1954, p.187 (O Realismo).

e hereditariedade e temperamento no caso de Maria, cuja figura, no entanto, é também marcada por forte carga mítica.

Sob outro ângulo aparecem as personagens envolvidas diretamente na ação trágica – Afonso, Maria Eduarda, Carlos e Ega – que são caracterizadas por meio de focalizações internas das próprias personagens entre si e pelas ações que se desenrolam. Deste modo, um fator fundamental da diegese naturalista – definição *a priori* das premissas biológicas, temperamentais e educacionais – escapa ao controle onisciente e onipotente do narrador, uma vez que é através da subjetividade da “visão com” as personagens (Pouillon, 1974) e as personagens e das próprias ações que se estruturam seus caracteres.

*Os Maias* organizam-se, assim, de um lado pela objetividade realista da crítica de costumes, “comédia lisboeta”, que se presentifica em toda a narrativa através das descrições, das personagens-tipo, enfim da “totalidade dos objetos” que segundo Hegel (1974) define “essencialmente” a narrativa, representando uma esfera da vida real em todos os seus aspectos; de outro lado, pela subjetividade do discurso e do código do destino, cuja ação dramática, elevando-se num “crescendo”, conduz-nos ao nó da intriga: o incesto.

A minissérie mantém e acentua essa dicotomia acrescentando novos personagens de outras obras queirosianas, *A relíquia* e *A capital*, que são, em todos os aspectos, comédias de costumes.

A ironia sutil presente em *Os Maias* não seria compreendida pelos brasileiros e mesmo portugueses de hoje, uma vez que a crítica queirosiana era feita sobre pessoas que conviviam com o autor na sociedade lisboeta do século XIX. O cômico configurava-se, principalmente, pela aproximação com pessoas reais e bastante conhecidas na época. Assim sendo, Maria Adelaide Amaral inseriu personagens e ações, principalmente, do livro *A relíquia*, uma comédia de enganos, acessível a qualquer público,



uma vez que se apóia em situações cômicas e contraditórias e não na identificação com fatos e pessoas de uma época determinada.

Definem-se dois enfoques distintos: a comédia de costumes e a tragédia do amor interdito, com as diferenças apontadas acima no romance e na minissérie. Na primeira, temos a “totalidade de objetos” da narrativa realista; na segunda, a “totalidade do movimento”, própria do drama, como esclarece Hegel (1974, p. 388):

A acção dramática processa-se assim, essencialmente, por um conjunto de conflitos, e a verdadeira unidade só pode resultar do movimento total, do movimento de todos. Isto equivale a dizer que o conflito deve encontrar a sua explicitação exaustiva nas circunstâncias em que produz, assim como nos caracteres e nos fins das personagens e evoluir para a conciliação, graças até às circunstâncias nas quais teve origem, tal como a acção, este desenlace deve ser simultaneamente, subjetivo e objetivo.

Através de diálogos e das próprias personagens, o autor implícito problematiza sua preocupação com a essência do romance, como quando ouvimos o seguinte diálogo entre Ega, Carlos, Craft e Alencar sobre a validade da estética realista:

Assim atacado, entre dois fogos, Ega trovejou: justamente o fraco do realismo estava em ser ainda pouco científico, inventar enredos, criar dramas, abandonar-se à fantasia literária! A forma pura da arte naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, dum vício, duma paixão, tal qual como se se tratasse dum caso patológico, sem pitoresco e sem estilo!...

- Isto é absurdo, – dizia Carlos – os caracteres só se podem manifestar pela acção...
- É a obra de arte, – acrescentou Craft – vive apenas pela forma... Alencar interrompeu-os, exclamando que não eram necessárias tantas filosofias.
- Vocês estão gastando cera com ruins defuntos, filhos (...). Não discutamos o excremento. (O.M., p.116)

Este diálogo é mantido na minissérie mostrando-nos o equilíbrio de Carlos, que se destaca na sociedade lisboeta pela sua cultura e convicções. É o herói trágico, sempre um ser de eleição, colocado acima de nós pelas suas qualidades e pela sua ligação com a nobreza de sentimento e de nascimento.

*Os Maias* impõem-se, tanto na narrativa queirosiana quanto na narrativa televisiva, como uma obra de arte com diferentes códigos, como uma realização ficcional em que convivem, harmoniosamente, tendências díspares que, organizando uma narrativa complexa e múltipla no romance e na minissérie, tornam-se objetos de inúmeras leituras e sucessivas fruições, não se esgotando em si mesmas e ensejando as mais variadas interpretações.

### 1.1 O “romance do destino” e a contingência temporal: o livro e a minissérie

As sugestões, avisos e índices funcionam como anúncios (prolepses) de acontecimentos que deverão ocorrer. São uma preparação gradual, mas constante para se chegar ao clímax da tragédia, configurando o tempo/destino que se atualiza no romance e na minissérie, embora a revelação do incesto seja feita de modo diferente: no romance um

personagem, antigo conhecido da mãe dos protagonistas, entrega a Ega um cofre com uma carta-testamento da mãe, revelando a origem de Maria Eduarda. Ega irá revelá-la a Carlos e a Maria Eduarda. Na minissérie, a mãe não está morta e sim internada num sanatório e é ela que volta, revelando o incesto aos filhos e ao avô Afonso da Maia, providenciando maior impacto visual. A presença física da mãe permite uma compreensão mais imediata da “revelação trágica”, atingindo o telespectador com um efeito contundente. O narrador queirosiano, que será estudado em profundidade no capítulo terceiro, está presente na minissérie na voz *off* que reproduz fielmente o texto literário.

Cada situação é motivada, mas não determinada pelas anteriores e condiciona as situações que se seguem. A sucessão de acontecimentos – situações e fatos – apresenta-se pois, simultaneamente, motivada e imprevista, condicionada e livre.

A imprevisibilidade e liberdade advêm de duas possibilidades opostas que se apresentam ao narrador: atender à motivação prévia ou ao condicionamento posterior, seguindo um raciocínio lógico, ou frustrá-lo fazendo da seqüência narrativa uma sucessão de acontecimentos, inesperada e contrária à expectativa do leitor.

É a contingência temporal que, frisa Pouillon (1974), deve-se fazer presente também nos “romances do destino” que, como adianta a própria denominação, apresentam personagens envolvidas pelos fatos, acontecimentos e ações que poderiam ser de outro modo e, no entanto, por força das crenças das próprias personagens (como nos romances de William Faulkner) ou pela força do *fatum*, acabam por provocar um desfecho, aparentemente inevitável, por ter sido preparado pelo autor durante todo o desenvolvimento da narrativa.

A contingência do fluxo temporal não significa, portanto, negação do “laço intratemporal” (Pouillon, 1974), mas representa uma recusa em qualificar a sucessão temporal como necessária.

Os caracteres temporais devem ser respeitados, pois seja qual for o modo de compreensão de um herói de romance, “visão com”, “visão por fora”, “visão por detrás” (“*avec*” “*dudehors*” e “*par derrière*”) – uma visão irrefletida com a personagem, ou ainda uma visão refletida por detrás das personagens e fatos –, nós assistimos à sua existência no tempo e não ao seu aparecimento instantâneo. A contingência temporal “é simplesmente a expressão da liberdade humana” (Pouillon, p. 112). Ela tem que ser respeitada, tanto no romance quanto na minissérie, criando maior interação e diálogo entre o autor e os receptores.

## 1.2 O conceito de trágico dos gregos aos nossos dias

A essência do trágico reside, de um lado, na tensão entre a consciência grave do limite humano e, de outro, na desesperada tentativa de ultrapassá-lo. Tema central do romance e da minissérie, essa visão incisiva dos limites humanos está presente, embora sob ângulos diversos, tanto na tragédia clássica como na moderna. Em ambos os casos, no entanto, o herói passa, basicamente, de uma situação de equilíbrio aparente para uma situação caótica e a tensão trágica instala-se pela ruptura da “medida” no sentido helênico e pela conseqüente punição que o homem procura, em vão, compreender.

No caso da tragédia grega, este combate trava-se entre o homem – criatura transitória e fraca – e o Destino que sobre ele pesa, com sua força poderosa e sobrenatural.

Embora esta força o dirija, o homem não é impedido de agir com conhecimento de causa, com liberdade. O herói trágico pode “agir” ou

“não agir”, ficar contra ou aceitar determinada situação e é, ironicamente, o uso consciente desta liberdade que o leva à catástrofe.

O conteúdo da ação trágica fundamenta-se nas forças universais que conduzem a vontade humana, justificando-se por si mesmas como, por exemplo, “o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente, o direito natural; depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo (...)” (Hegel, 1974, p. 434).

A tragédia moderna apoia-se não na objetividade de causas externas, mas no princípio da subjetividade. Fundamenta-se na interiorização subjetiva do caráter e não na personificação clássica de forças morais. O profundo sentimento da dualidade intrínseca da natureza humana coloca-nos em presença de uma desunião interior, que faz com que o homem se debata sempre entre a verdade e a aparência, entre o bem e o mal que coexistem nele mesmo.

Goethe afirma que “todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (apud Lesky, 1971, p. 25).

Esta contradição desencadeia a ação trágica, cujo herói se caracteriza por estar suspenso na tensão entre dois pólos opostos, que podem ser: “de um lado a justiça, a harmonia, a medida e de outro, aquilo que as destrói ou perturba, a injustiça, a desmedida”, *Hybris*, segundo Heráclito (apud Bornheim, 1969, p. 76).

A medida, a conservação dos limites da personalidade, é exigida por Apolo, divindade ética, que alia à exigência estética da beleza necessária – equilíbrio moral – a autognose: “Não te excedas”. “Conhece-te a ti mesmo”.

Segundo os postulados da tragédia grega, consideravam-se os seguintes requisitos fundamentais para o aparecimento do trágico (apud Lesky, 1971, p. 25-30):

1º. requisito: “*Dignidade da queda*” (heróis dos mitos gregos) e “*considerável altura da queda*”. A queda trágica deve significar uma perda considerável, uma vez que o herói trágico cai de um mundo ilusório, onde há segurança e felicidade, para um abismo de desgraça. (*Édipo*, por exemplo).

2º. requisito: “*Possibilidade de relação com o nosso próprio mundo*”. Somente sentimos o trágico quando o objeto de nossa compaixão coloca o caos em nossos próprios sentimentos, agitando-nos até ao âmago de nosso ser. É preciso que nos identifiquemos com o herói, para experimentarmos a sensação de sermos pessoalmente atingidos, como parte da humanidade.

3º. requisito: “*A prestação de contas*”. Este requisito tem validade geral, mas é especialmente grego. O herói trágico, enredado no conflito insolúvel, deve sofrer tudo conscientemente. Se for uma vítima surda e sem controle não haverá impacto trágico.

4º. requisito: “*Contradição insolúvel*”. Constitui-se na absoluta falta de solução para o conflito. Na verdade, nem mesmo na própria tragédia ática este requisito foi rigorosamente observado, pois muitas vezes (*Oréstia*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; *Helena*, de Eurípides) ocorria a reconciliação das forças antagônicas e a resolução do conflito com a salvação do herói em perigo.

O conceito atual do trágico deriva desses requisitos da tragédia grega, exceção feita ao último, “contradição insolúvel”, que nem nas próprias tragédias clássicas era estritamente observado.

Ao lado dos requisitos necessários para a instauração do trágico é preciso, ainda, considerar enfoques ou pontos em relação à tragédia grega e sua aplicabilidade na ficção narrativa e dramática.

Temos o primeiro ponto na “visão cerradamente trágica do mundo”, que se baseia na concepção do mundo como sede de absoluta aniquilação, cujas forças antagônicas são inacessíveis a qualquer solução. Muitas tragédias gregas possuíam uma reconciliação final e fogiam a este ponto.

O “conflito trágico cerrado” – segundo ponto – também carece de uma saída ou solução para o herói, que vai sempre ao encontro de sua destruição. Era este o verdadeiro trágico a que Goethe se referia. O homem não conhece a solução, que se encontra em plano superior à sua compreensão.

O terceiro enfoque – “a situação trágica” – também possui os elementos fundantes do trágico: “há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem que não sabe da saída para a necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição” (apud Lesky, 1971, p. 31). A falta de escapatória, porém, não é aqui definitiva; muitas vezes surge a luz da salvação, como por exemplo, em *Édipo em Colona*, de Sófocles.

Para Goethe e Theodor Haecker, o trágico é incompatível com o cristianismo. Enquanto que para o primeiro a existência de Deus constitui uma saída, uma resolução do conflito trágico, para o segundo, o trágico é “estigma de autêntico paganismo”. O tema da tragédia incompatível com o cristianismo é compartilhado por Nietzsche (anticristão), que considera o “nihilismo cristão”, suprema negação da vida e, portanto, incompatível com o trágico (apud Lesky, 1971).

Por outro lado, Joseph Bernhart considera que a redenção cristã não invalida as formas contingentes da história (o trágico, por exem-

plo), nem as leis da natureza. Reconhecendo embora a impossibilidade da “visão cerradamente trágica do mundo” no cristianismo, admite como possível a situação trágica dentro da concepção cristã e nem mesmo exclui o “conflito trágico cerrado” (apud Lesky, 1971).

Um quinto enfoque constitui a “culpa trágica”, (a *Amartia* de Aristóteles)<sup>11</sup>, que nos apresenta o herói trágico um pouco melhor que nós mesmos e, ao menos potencialmente, em relação com nosso próprio ser, despertando nossa compaixão, porque somos testemunhas de uma desgraça imerecida.

Outro ponto a considerar é a tendência educativa ou exemplo moral, é a justiça poética com reflexo terrestre de uma ordem superior, divina, uma vez que “o acontecer trágico era dotado de sentido” e a obra de arte é testemunha de certas ordens de valores e, por isso, poderá ter conseqüências morais.

Segundo Schopenhauer (apud Lesky, 1971, p. 40), podemos distinguir três variedades do trágico:

- 1º) condicionado pelo mal;
- 2º) condicionado pelo destino cego;
- 3º) o trágico das circunstâncias, que ocorre quando dois ou três contrários, igualmente válidos, entram em conflito.

Hegel (1974) ampliou a contradição trágica até o âmago do ser e da existência de Deus, vendo no herói trágico o lutador que se põe

---

11 *Amartia* é o erro de juízo ou falta do herói, embora nunca de ordem moral. Gerd. A. Bornheim. *O sentido e a máscara*, p. 75, assim o explicita: “Quando Aristóteles estuda a natureza do herói trágico, no capítulo 13, e determina a causa da tragicidade, ele fala em *Amartia*: erro, falta. Muito se discutiu sobre o caráter moral ou intelectual desse erro, embora a maioria dos autores veja nele uma dimensão intelectual, como erro de juízo, visto que o próprio Aristóteles afirma, e mais de uma vez, que não se trata de uma deficiência de ordem moral do herói”.



contra o mundo para impedir sua letargia e é, por isso, destruído. No entanto, seu sacrifício abre caminho para um futuro melhor.

Resulta de todos os enfoques do trágico um ponto comum: a concepção de que a essência do trágico baseia-se numa visão do mundo, sendo o desenvolvimento da ação trágica uma progressiva descoberta da verdade – verdade no sentido de “manifestar-se”, “descobrir-se”, “desesconder-se” (*Aletheia*).

A tragédia, em nossos dias, participa mais intensamente do subjetivismo, da vida interior. Kierkegaard (1998) encontra o fulcro, que nos permite configurar a subjetivação do trágico, na mudança do sentido de culpa e suas conseqüências. O homem entregue ao mundo da aparência faz do próprio homem a medida do real e, desse modo, recusa uma medida transcendente. Radica aí o *Pseudos*, a injustiça, a culpa, o falso. A lei divina, o *Nomos Theios* (Heráclito) é preterida e o indivíduo, sendo vítima de uma medida aparente, incide em desmedida (*Hybris*). O homem torna-se um ser “híbrido”, uma vez que perdeu sua medida real, transcendente, emaranhando-se na aparência ou “desmedida” e configurando-se na própria imanência.

Em última análise, o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada, e o objetivo fundamental da tragédia não seria “o destino único do herói inocente que deve ser sacrificado” (Schiller, 1964), mas sim a aparência, que envolve toda a existência humana, retesada entre dois extremos, a verdade e a mentira (aparência).

Finalizando estas considerações sobre a tragédia grega, resta-nos esclarecer alguns pontos da estrutura dramática, proposta por Aristóteles (s.d) em sua *Poética*.

Afirma ele que, uma vez estabelecido o assunto sobre o qual o autor deva trabalhar, é necessário, em primeira instância, uma visão

global deste assunto para depois delimitá-lo, isto é, trabalhar o *todo* para a *parte* preservando a *unidade* da narração ou representação, unidade esta que se atinge pela perfeita relação entre as partes e pelo inter-relacionamento das ações desenvolvidas.

A tragédia clássica constituía-se, na parte formal, do *prólogo* (colocação de uma situação com um conflito em potencial), dos *episódios* (situações ou fatos que constituem o desenrolar da ação), dos *êxodos* (desfechos dos episódios), e dos *cantos corais* – *párodos* ou *estásimos* (intervenções do coro, ou de um ator, que dialoga com os protagonistas ou com a platéia explicando, sublinhando ou anunciando o acontecer trágico). Estas estruturas, necessariamente fundidas numa estória única e una, constituem o *mito*, presente em toda a tragédia grega, que dele deriva e a ele volta continuamente.

Quanto às personagens, elas próprias se caracterizam por meio de ações, falas e diálogos que as definem, fazendo, ao mesmo tempo, progredir a diegese.

Aristóteles explica ainda que a tragédia parte de uma situação inicial equilibrada, que se anuncia no prólogo, chegando ao desequilíbrio por meio das *peripécias*, que nos levam ao *nó* ou clímax, seguindo-se o desenlace a englobar tudo o que ocorre desde o *nó* até o final.

A tragédia tem um efeito catártico (catarsis), que é a purgação das paixões através da “compaixão” e do “horror” provocados no receptor da mensagem. O herói trágico expia a culpa da humanidade.

Julgamos aplicáveis à análise da temática de *Os Maias* – o livro e a minissérie –, a maioria dos requisitos e pontos que constituem o trágico, tanto na visão clássica como na atual, uma vez que a tragédia engloba várias gerações dos Maias – Afonso, Pedro, Carlos e Maria Eduarda – cujo destino sublinha a fábula trágica de uma família que, atingida pela fatalidade, chega à sua “dispersão final”.

É justamente por meio de um objeto – o retrato da Condessa de Runa, bisavó de Carlos, retrato até então aparentemente decorativo – que Eça irá configurar este fim trágico:

(...) E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão da sua raça (...). (O. M., p. 489)

Tentaremos verificar em *Os Maias*, o livro e a minissérie, o papel dos cenários que, muitas vezes, como constataremos nas descrições do Ramalhete, absorvem a narração, estabelecendo um eixo paradigmático (metafórico) de significação, explicando e participando da cena real, como um elemento da estrutura no sistema de relações metonímicas e metafóricas do discurso narrativo.

Os objetos adquirem uma funcionalidade específica, constituindo-se em verdadeiros signos, que sublinham o acontecer trágico e participam da diegese, como elementos ativos, integrantes da essência dos conflitos, falando do passado, acentuando o presente ou remetendunos ao futuro.

Consideraremos, ainda, as paisagens, os cenários (ambientes interiores e exteriores), a par da simbologia e da funcionalidade actancial das cores, “toilettes”, comportamentos – muitas vezes definidos atravéspor meio de objetos ou por eles sublinhados –, sonhos e projetos das personagens, construindo assim o sistema harmônico que configura a diegese desta obra. Nela, o discurso narrativo será enfocado de forma a organizar a semiologia dos objetos, estabelecer as descrições, a montagem de situações, o desencadear dos episódios e o papel do

coro, entre os elementos estruturadores, tanto da narrativa romanesca quanto da televisiva na configuração do trágico em *Os Maias*.

### 1.3 A potencialidade dos objetos no espaço romanesco e no espaço televisivo

O romance, considerado de um modo geral, é uma obra em metamorfose, uma obra aberta, que, embora espacialmente limitada, modeliza (Eikhenbaum et al., 1973)<sup>12</sup> um objeto ilimitado – a realidade –, substituindo toda a vida representada no seu conjunto, pelo seu próprio espaço – o espaço textual.

Em *Os Maias*, o destino de Carlos é individual, restrito, parte do universo reproduzido em arte e, no entanto, representa simultaneamente o destino de qualquer homem, de qualquer indivíduo ludibriado pelo *fatum*, envolvido por acontecimentos que fogem ao seu controle. Representa o reflexo de outro objeto que tende a alargar-se até o infinito. A permanência da obra artística, como objeto de sucessivas fruições, é garantida por essa transferência tanto na literatura como nas mídias audiovisuais, o cinema e a televisão.

De modo particular, no entanto, cada obra é sempre um todo independente, com uma totalidade de significação, contendo elementos diversos, integrados e motivados reciprocamente, e, como totalidade estrutural, elementos complementares devidamente hierarquizados.

Podemos dizer que cada obra realiza determinadas possibilidades do romance em si, oferecendo modos de construção ou de apresentação, encontráveis, sob formas análogas, na ficção passada ou contemporânea de um autor. Ainda assim, todo romance é, acima de tudo, uma combinação inédita e irredutível a qualquer modelo precedente.

---

12 Este conceito deve entender-se *representar o modelo* (Formalistas Russos).

Estuda-se hoje, por essa razão, cada romance e seu próprio código e não o romance em geral.

Decorre daí que a singularidade da composição de cada texto artístico advém de uma específica organização sintagmática dos elementos da “trama”<sup>13</sup> que, por sua vez, devem antes passar por uma decomposição paradigmática, fundada em oposições, postas em evidência dentro de um campo semântico, limitado antecipadamente. Isto torna o problema do espaço artístico em um ponto básico tanto para o estudo do romance, quanto da minissérie.

O espaço, tanto no romance como na minissérie televisiva, configura-se como um conjunto de objetos heterogêneos – fenômenos, estados, figuras, funções, significações alteráveis – entre os quais se configuram as relações espaciais, que se apresentam como um dos meios fundamentais para se dar conta do real.

O “continuum espacial” do texto (Lotman, 1978) é o lugar das ações, onde é reproduzido o mundo do objeto, ordenado segundo um certo plano, que intervém enquanto linguagem, expressando outras relações não espaciais do texto. É importante lembrar que o objeto “constitui um dos dados primários do contacto do indivíduo com o mundo” (Moles et al., 1972), sendo parte dos elementos essenciais que nos rodeiam.

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.

A própria existência de determinados objetos, constituindo e compondo o espaço onde se movimentam e agem as personagens, tor-

---

13 Ver os conceitos de fábula e trama em B. Tomachevski et al. *Teoria da literatura* (Formalistas Russos), 1973, p.157-245.

na-se, portanto, mensagens de um indivíduo a outro, do criador ao coletivo, do particular ao social.<sup>14</sup> O objeto é mensagem em sua materialidade, em sua exterioridade, com sua própria presença, cuja simbologia ultrapassa o simples papel de elemento decorativo do cenário, do espaço ficcional. A simbolização sobrepuja a significação funcional imediata: temos assim as jóias, as toilettes, as sombrinhas de Maria Monforte que contrastam com a elegância, as cores discretas que compõem a figura de Maria Eduarda, bastante distante do modo de ser extravagante da mãe.

A circulação dos objetos na vida cotidiana torna-os participantes de nossos atos. Temos objetos de estimação aos quais nos ligamos por um afeto quase inter-humano, embora unilateral. Representam uma ligação remanescente com outra pessoa, a quem o objeto de algum modo se liga, ou ainda se relaciona, com o gosto ou individualidade dessa pessoa. É, portanto, um simulacro, a presentificação de outro ser humano referente. Lembremo-nos, também, dos talismãs e dos objetos malditos, dotados de estranha carga energética, de um poder inexplicável, que participam de nossos atos ou nos tornam dependentes de seu sortilégio. Estamos, assim, num campo de energia ou influências, compartilhado por obras e coisas.

O campo de energia na ficção narrativa vem a ser o “espaço” poético. Maurice-Jean Lefebvre (1975, 259) observa que:

(...) nas paisagens e nos objetos, por mais naturais e inertes que possam parecer, dormita sempre, sob o efeito de uma espécie de feiticismo inconsciente, uma potencialidade mágica. O objeto não reenvia, de maneira puramente abstrata, a um traço de caráter, a uma condição social ou a uma ideologia; dele emana

---

14 Moles fundamenta esta colocação, afirmando que neste caso “aplica-se magistralmente a fórmula de Mc. Luhan (...) ‘*the medium is the message*’ (...)”, 1972, p.11.

uma atmosfera, ele é portador de um poder, pelo menos virtual, de enfeitiçamento.

Admitida a capacidade de os objetos influenciarem a vida real, bem como o desenvolvimento de fatos numa narrativa, devido ao seu potencial simbólico, que acarreta cadeias paradigmáticas de conotações, produzindo a “ambigüidade” e “auto-reflexibilidade da mensagem estética” (Eco, 1971, p.54), deve-se convir também que nem todos os objetos são igualmente expressivos. Nós nos deteremos naqueles cuja influência ou participação no destino das personagens é incontavelmente importante, embora com diferentes graus de efeito.

Concluimos que o objeto conquista espaço textual e conceptual, no desenvolvimento dos processos romanescos, da descrição à narração e da narração à descrição. O trabalho artesanal da descrição é responsável pela existência dos objetos e é nela, como técnica ou processo, que encontraremos algumas respostas para sua expressão, uma vez que as circunstâncias em que surgem são sempre indicadoras do seu desempenho. A narração, por seu lado, é responsável pela mobilização dos eventos, deslocando objetos no tempo e espaço, conferindo-lhes movimento e sopro de vida. Estabelece-se uma ligação indissolúvel entre narração e descrição, a qual, enquanto pausa ou corte na narrativa, permite que o cenário, em sentido lato, passe para o primeiro plano, com todo o potencial simbólico dos objetos que o compõem.

Em *Os Maias* a disposição dos objetos e sua importância, no contexto simbólico e mítico de um devir trágico que se presentifica na ação, organizam a narrativa, como elementos ativos da diegese, parti-

cipando dos conflitos, atualizando comportamentos e envolvendo-se no próprio processo de representação.<sup>15</sup>

Procuraremos compreender, nos capítulos que se seguem, a semiologia dos objetos na estruturação do trágico em *Os Maias* – romance e minissérie – no sentido de demonstrar que os objetos alcançam um nível de equivalência às personagens, evocando o passado, sublinhando os acontecimentos presentes, que se atualizam diante de nós, na sua força mítica, indiciando o desenlace, ou seja, a tragédia do incesto que marcará a dispersão da família Maia.

---

15 Aniceta de Mendonça afirma que os objetos “possuem missão semelhante à de um narrador/narratário, organizam sistemas temporais na ação, balizam o tempo diegético dentro do tempo narrativo, falam do passado, do presente e marcam os lugares do futuro”. Cf. Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz, *Revista de Letras*, n. 19, p. 23, 1977.





## CAPÍTULO 2

### ENTRE TEXTOS E CÓDIGOS, UMA LEITURA DA ABERTURA DE *OS MAIAS*: DO ROMANCE À MINISSÉRIE

Como reprodução imanente e transcendente da realidade, *Os Maias* são o monumento mais alto que Eça ergueu à Arte (...). São a própria realidade resumida pela imaginação estética e cômica de Eça de Queirós. Como diria um profundo poeta da Espanha, António Machado, pela temporalidade *Os Maias* elevam-se à intemporalidade. (Rosa, 1973, p. 212)

O romance queirosiano *Os Maias* e a minissérie do mesmo nome, apresentada em 2001 pela Rede Globo de televisão, realizam um diálogo intertextual não só com as obras anteriores de Eça de Queirós, mas com outros filmes e músicas. A passagem do código literário, uma relação a dois entre narrador e leitor, para o código televisivo, audiovisual e coletivo, dirigido a uma audiência, e não a um indivíduo de cada vez, realiza-se com jogos de luz e sombra, movimentação das câmeras, condensações de fatos, inclusão e exclusão de personagens, fundo musical e ritmo da ação.

Como providenciar a necessária transcodificação das estratégias da narrativa literária para as da narrativa televisiva?

Dentre muitas outras abordagens possíveis, como reflexão inicial deste livro, vou me deter no estudo da abertura do romance e da

minissérie, considerando no romance os dois capítulos iniciais e na minissérie a primeira semana de apresentação.

A apresentação do cenário, das personagens e dos espaços, a montagem da narrativa e de seus segmentos temporais serão analisados no romance e na minissérie, sublinhando intertextualidades que se destacam e os objetos-signos que balizam as ações e sublinham a caracterização das personagens.

Em *Os Maias* temos a representação de um mundo amplo – a história trágica da família Maia – com dois enfoques igualmente importantes: o *fatum* e os episódios da comédia lisboeta. O tempo configurado como destino sublinha a tragédia do incesto e vários outros tempos podem ser estabelecidos devido à complexidade da diegese, pois a multiplicidade das personagens implica numa série de narrativas secundárias, que envolvem diversos segmentos temporais. É preciso lembrar que estas personagens evoluem no tempo, sendo a cronologia romanesca captada do seu interior, nos sucessivos presentes que a constituem, tal como foi vivida, o que é uma opção consciente no romance e um imperativo na minissérie, onde o próprio veículo (TV) exige uma sucessão de cenas cuja fonte de temporalidade é o presente.

Estabelece-se um contraste entre o trágico e o cômico que perdura em todo o romance e na adaptação televisiva, que, como dissemos anteriormente, irá buscar em outras obras de Eça (*A relíquia*, por exemplo) os elementos cômicos e outras personagens para estabelecer o contraponto necessário entre sofrimento e alegria.

Se e eu e minha equipe cometemos algum pecado, foi ser extremamente reverentes com a obra de Eça. Nenhuma das alterações é relevante se comparada com a fidelidade com que seguimos a história e seu espírito, e todas se justificam do pon-

to de vista da dramaturgia. Eu cortei alguns personagens, ampliei a participação de outros e até incluí na trama figuras dos livros *A relíquia* e *A capital*, o que deixou muitos queirosianos de cabelo em pé. Entre os personagens que eliminei, por exemplo, está o Conde de Steinbroken, que tem uma função anedótica em *Os Maias*, mas não contribui em nada para a ação. Quanto ao núcleo de personagens que extrai de *A relíquia*, estou com a consciência tranquila. Ele faz muito sucesso, diverte as pessoas. Os queirosianos me diziam: por que introduzir essa gente se a matéria cômica de *Os Maias* já é tão rica? Mas seu humor é refinado demais, requer conhecimentos da história de Portugal que nem os portugueses dominam hoje em dia. Essa espécie de ironia é quase inacessível ao público de televisão.<sup>16</sup>

As relações entre as narrativas literárias e as narrativas filmicas, sejam elas cinematográficas ou, mais recentemente, televisivas, vêm de longa data, registrando grandes sucessos e muitas decepções. *Madame Bovary* de Flaubert e o filme homônimo de Jean Renoir; *O anjo azul* de Heirich Mann e o filme de Stenberg; *Morte em Veneza* de Thomaz Mann e o filme de Visconti são alguns dentre muitos exemplos de adaptações de igual valor artístico entre literatura e cinema. As minisséries televisivas, compartilhando características comuns e outras bem próximas dos filmes cinematográficos, têm também resultado inúmeras vezes de originais literários relevantes como por exemplo, *A Muralha* de Dinah Silveira de Queiroz e a minissérie de mesmo nome da Rede Globo; *Memorial de Maria Moura*, de Rachel de Queiroz e a respectiva minissérie global; e outras minisséries da Globo como *Gran-*

---

16 Maria Adelaide Amaral, em entrevista a Carlos Graieb publicada na Revista *Veja*, p. 14, 21 mar. 2001, coluna 1.

*de Sertão: Veredas* do original de Guimarães Rosa; *O tempo e o vento* de Érico Veríssimo, só para citar algumas bem sucedidas.

Há, logicamente, razões de natureza artística, entre outras, aproximando a narrativa literária e as minisséries: possuem conteúdos e tramas similares, partilham de signos e códigos comuns, desde o código lingüístico aos signos gestuais e aos códigos de natureza semântico-ideológicos. Os textos de Eça de Queiros têm sido filmados com certa frequência tanto no cinema como na TV, mas infelizmente, poucas vezes revelando-se à altura dos originais queirosianos.

Existem duas versões para o cinema de *O Primo Basílio*, uma de 1923 do cineasta francês Geoge Pallu e outra em 1959, pelo diretor português Antonio Lopes Ribeiro, ambas mal sucedidas e equivocadas. A televisão portuguesa produziu filmes a partir de *A tragédia da Rua das Flores*, *Os Maias* e *A relíquia*, mas de resultados desastrosos, o que levou Abílio Hernandez Cardoso a afirmar: “Aconteceu uma desgraça ao Eça. O escritor de *Os Maias* ... foi adaptado pela televisão portuguesa.”<sup>17</sup>

A televisão brasileira adaptou *O primo Basílio* e *Os Maias* e, em ambos os casos, manteve-se à altura da genialidade de Eça, respeitando seu discurso tanto lingüístico quanto simbólico, explorando o dito e o dizer, do discurso explícito em diálogos magistras às entrelinhas; dos jogos temporais à linguagem do espaço e dos objetos nele contidos, conseguindo o feito invejável de produzir um texto televisivo artístico, nem sempre bem compreendido pela massa, mas respeitando o espírito e a arte de Eça de Queirós.

Antonio Cândido (1978) afirma, em seu artigo “Entre Campo e Cidade”, que *Os Maias* não são apenas um dos melhores romances realistas da literatura portuguesa, mas sim da literatura Ocidental. Em 1994, Harold

---

17 Carlos Reis (org). Da narrativa literária à narrativa fílmica. In: *Leituras d'Os Maias*. Coimbra: Lira Mineria/Editora: 1988.

Bloom incluiu *Os Maias* na sua relação do Cânone Literário da Cultura Ocidental, vendo esta obra como um patrimônio artístico do século XIX.

Romance de maturidade, plenamente logrado, *Os Maias*, escrito de 1880 a 1888 (data da 1ª edição), apresenta-nos uma técnica mais aperfeiçoada do romance, de construtividade extremamente elaborada, revelando o predomínio dos pontos de vista internos na configuração das personagens, apoiando-se a narrativa não somente nos diálogos das personagens e na voz do narrador onisciente, mas também nos diálogos implícitos com os objetos e cenários, organizando-se uma linguagem própria, quase gestual, que fala à nossa sensação e percepção.

Os cenários, os espaços onde se deslocam as personagens carregam-se de significações. O silêncio, muitas vezes, diz mais do que as palavras, os intertextos com os mitos e com a própria tragédia grega, de onde vai buscar o tema do incesto, *leit-motif* condutor da ação dramática, ameaça sombria que paira premonitoriamente sobre Carlos Eduardo e Maria Eduarda, protagonistas e vítimas do *fatum*, irá condenar a família Maia à dispersão, ao aniquilamento, arrastando consigo nomes, genealogias e linhagens da família e do próprio país – Portugal – aqui por ela representado.

A narrativa escrita presentifica-se no livro, objeto concreto que o leitor decodifica com seu tempo, seu ritmo, com suas projeções interpretativas, fazendo sua leitura dos vazios do texto (Iser, 1979) e preenchendo-os segundo sua mundivência (Weltenchaug). Por outro lado 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 cenas 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. O filme é uma leitura partilhada, configurando-se, como já disse, como um ato coletivo, em oposição ao ato individual de re-inventar os sentidos do texto na qualidade de leitor/re-criador da narrativa literária, diálogo interativo entre emissor e receptor. Entre nós e o filme há os diretores, os atores, a tecnologia e outras leituras que não a nossa. Decorre daí, na maioria das vezes, nosso desapontamento com as adaptações cinematográficas e/ou televisivas, uma vez que nossas imagens mentais dos personagens, cenários e fatos nem sempre correspondem às montagens realizadas tanto para cinema como para TV.

O tempo da narrativa escrita pode ser artisticamente trabalhado, revelando grande complexidade nas montagens de segmentos temporais, nas voltas ao passado (*flashbacks*, analepses), nas projeções para o futuro (*flashforward*, prolepses), nas acronias, nas superposições temporais que nos fazem ver o presente através da recuperação do passado, nos jogos dos tempos e modos verbais, nos monólogos interiores e fluxos de consciência que se constituem como tempos subjetivos. Por sua vez, o tempo da narrativa fílmica (cinematográfica ou televisiva) é o tempo da arte visual, de natureza e peso diferentes da narrativa verbal, que existe no presente do telespectador, fundindo, como já foi citado, o tempo representado na imagem, o tempo da projeção e o tempo do decorrer do filme para o espectador. É preciso o trabalho dos roteiristas e diretores para significar a complexidade vertical do tempo da narrativa na complexidade horizontal/espacial do filme. São sonhos, pensamentos, e os próprios diálogos que vão propiciar as idas e vindas temporais da narração, muitas vezes demarcadas na minissérie por mudanças de espaços que configuram segmentos temporais distintos.

O tempo diegético em *Os Maias* deve ser considerado tendo em vista: a ação de que são protagonistas Carlos e Maria Eduarda (com duração de 14 meses); a saga de uma família, seu trágico destino e dispersão (numa abrangência de 55 anos, ou seja, mais de meio século).

Sendo o caso amoroso de Carlos e Maria Eduarda o ponto fulcral desta obra, a ação abrange o maior número de páginas. Jacinto do Prado Coelho estabelece, dentro da cronologia do narrado, uma divisão de três unidades: Antecedentes familiares, Ação e Epílogo, que passaremos a comentar conotando, sempre, o romance e a minissérie.

1. Antecedentes familiares (1820 a 1875 – 55 anos) – Abrangem 70 páginas, os quatro capítulos iniciais, apresentando a juventude de Afonso, a vida de Pedro, a infância de Carlos até à formatura (p.1-70). Na minissérie a ação encaminha-se rapidamente, com sumários e *flashbacks* que recuperam cenas do passado em seus espaços caracterizadores, atualizando-nos com os antecedentes familiares de Afonso e Carlos, avô e neto.

2. Ação – O amor-paixão entre Carlos e Maria Eduarda (outubro de 1875 a janeiro de 1877 – 14 meses) estende-se por 405 páginas, englobando os capítulos V ao XVII, onde coexistem, harmoniosamente, os dois enfoques já considerados, o amor entre os irmãos, tema da tragédia que marca a narrativa, e a sátira a uma sociedade estagnada, condenada à imobilidade, por sua própria inércia. (p. 70-475). A ação na minissérie torna-se mais lenta, quase diária, permitindo-nos conhecer as personagens principais a partir de suas ações e relações.

3. Epílogo reflexivo (1877 a 1887) – Reflexões de Carlos e Ega, ao se encontrarem em Lisboa, após uma separação de dez anos. Visitando o Ramallete, agora abandonado, comentam os fatos passados, fazendo-nos sentir a falta de perspectiva que lhe reserva o futuro. São dois aristocratas, meros diletantes, inseridos na futilidade egoísta, na inércia e na estagnação da sociedade que tanto condenavam (Capítulo XVIII, p.476-496). Na minissérie são as cenas do início e do final que amarram a narrativa, completando-a e permitindo maior compreensão e reflexão do telespectador. É a partir do cenário altamente eloqüente do Ramallete abandonado e dos móveis cobertos por “sudários” que se inicia a minissérie. O Ramallete, como todos os demais personagens, sofreu a ação do tempo e da tragédia que abalou seus moradores, verdadeiro objeto-personagem que dialoga com o receptor e é parte integrante da trama ficcional.

A narração no romance inicia-se *in medias res*. O discurso narrativo, o tempo da narração, apanha a diegese, cronologicamente falando, pelo meio dos acontecimentos. Localizando um dos espaços da ação, o Ramallete, e fixando o seu início, outubro de 1875, o autor, por meio de retrospectivas, ou analepses, caminhará meio século atrás para apresentar segmentos diegéticos, que configurarão a vida de Afonso da Maia, Pedro da Maia, a infância e juventude de Carlos, a fim de poder retomar o início da ação, cujo protagonista – Carlos – é, a esta altura, já adulto e médico formado. Os antecedentes familiares vão de 1820 a 1875, e o elemento de união, presente em todos os segmentos temporais, centra-se na pessoa de Afonso da Maia.

Poderemos visualizar a estrutura de *Os Maias* no esquema a seguir:



**ESTRUTURA DE OS MAIAS MONTAGEM DOS SEGMENTOS TEMPORAIS DA NARRATIVA**

<p>RAMALHETE (Espaço mítico: predominam aspectos negativos)</p>	<p>PRESENTE em relação à ação trágica AFONSO/CARLOS</p>	<p>INÍCIO DA NARRATIVA E DA AÇÃO TRÁGICA 1875 HOJE = dramático Presente em relação à ação trágica</p>
-----		
<p>RAMALHETE “inútil pardieiro” “quintal inculto, abandonado”</p>	<p>(ANALEPSES)</p>	<p>1870 1858 Antecedentes Familiares</p>
<p>LONDRES (Exílio voluntário Afonso)</p>	<p>PASSADO REMOTO AFONSO/CAETANO AFONSO/MARIA EDUARDA RUNA</p>	<p>1820 1832 1842 1850</p>
<p>BENFICA (Suicídio Pedro)</p>	<p>PASSADO DISTANTE AFONSO/PEDRO PEDRO/MARIA MONFORTE</p>	<p>1867 1870</p>
<p>SANTA OLÁVIA (Infância e juventude de Carlos)</p>	<p>PASSADO RECENTE AFONSO/CARLOS Educação de Carlos</p>	
-----		
<p>RAMALHETE</p>	<p>PRESENTE AFONSO/CARLOS CARLOS/MARIA EDUARDA</p>	<p>RETOMADA DA AÇÃO TRÁGICA 1875 HOJE = dramático Peripécias 14 meses Reconhecimento Catástrofe</p>
<p>RAMALHETE TOCA CASA DA RUA S. FRANCISCO</p>	<p>(AFONSO) CARLOS/EGA CARLOS/MARIA EDUARDA</p>	<p>1877 FIM DA AÇÃO TRÁGICA</p>
<p>CASA DA RUA SÃO FRANCISCO RAMALHETE (morte de Afonso)</p>	<p>CARLOS/MARIA EDUARDA AFONSO/CARLOS - (EGA)</p>	<p>“luminosa manhã de janeiro”</p>
<p>RAMALHETE “abandonado” “em ruínas”</p>	<p>EPÍLOGO RETROSPECTIVO CARLOS/EGA</p>	<p>1877 FIM DA NARRATIVA</p>

A minissérie inicia-se pelo final dos acontecimentos, pelo epílogo retrospectivo do romance e toda a narrativa fílmica é a recuperação dos fatos passados que se atualizam, em sucessivas cenas vividas, num presente ficcional/fílmico, explicadas muitas vezes pela “voz em off” do narrador onisciente do livro, que assim comparece na minissérie.

A descrição do Ramalhete no romance é iniciada no momento presente, no início da ação, evidenciando-se, através da fala de Vilaça, o *fatum*, que organiza prolepticamente o espaço mítico e o código do destino trágico dos Maias, do qual os Vilaça, pai e filho, são testemunhas. O primeiro do suicídio do filho de Afonso, Pedro, e o segundo da tragédia do incesto, entre os netos de Afonso.

O procurador compôs logo um relatório a enumerar os inconvenientes do casarão: (...); e por fim aludia mesmo a uma lenda segundo a qual eram sempre fatais aos Maias, as paredes do Ramalhete, ‘ainda que (acrescentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Grisot e outros filósofos liberais (...)’ (O.M., p. 8)

A narrativa inicia-se sob o signo do sombrio casarão, onde as armas heráldicas nunca foram colocadas em seu lugar. Encimando o portal, abaixo da cruz, um ramalhete de girassóis de onde “decerto” provinha seu nome. Embora as letras e os números da fachada estivessem apagados, sabemos que o Ramalhete é edificação do tempo de D. Maria I, época miguelista e beata, cujo representante é o pai de Afonso, Caetano da Maia. Explica-se a cruz, mas o ramalhete de girassóis continua a intrigar. Haveria qualquer relação com o fato de os girassóis se caracterizarem pela sua mobilidade? Sabemos que sua corola move-se do nascente para o poente, acompanhando o sol. Este movimento

corresponderia, de algum modo, ao fato de Carlos não se fixar definitivamente em nada e terminar como um dileitante, em constante movimento? O fato é que os girassóis lá estão no lugar do brasão heráldico das armas dos Maias. Esta ausência evidencia uma clara atuação proléptica e premonitória, uma vez que falta exatamente o elemento perpetuador da dinastia: o escudo de armas, o brasão familiar.

A volta ao passado que se segue, explicando alguns antecedentes do antigo casarão e o interesse de Monsenhor Bucarini em alugá-lo, é pretexto para que o Autor descreva o abandono e o estado do quintal do casarão, com um cipreste e um cedro, o primeiro presentificando a morte e a força do cedro, a vida, entorpecida, árida, como seca e abandonada está a cascatazinha. É importante notar que a água possui um forte simbolismo em *Os Maias* – é o fluir da própria vida, que se faz presente de formas diversas no decorrer da diegese. Resta a Vênus Citeréia, estátua de mármore enegrecendo abandonada.

A minissérie vai fundir elementos descritivos do Ramalhete tanto os referentes à fase da reforma quanto, prioritariamente, os cenários e descrições do epílogo retrospectivo, quando a casa heráldica da família Maia já apresenta todos os sinais do abandono e dispersão que marcam o fim da descendência dos Maias e a decadência do próprio Portugal.

Definido o espaço no romance, podemos constatar que os objetos, cenários e personagens, enfim, tudo configura o amor, a vida e a morte, coexistindo em latência, à espera do sopro humano que virá acordá-los de seu abandono.

A minissérie não se inicia como o romance, pelo meio dos acontecimentos, mas sim pelo final da história. Carlos Eduardo e Ega, dez anos depois da morte de Afonso, voltam ao Ramalhete, correspondendo o início da série televisiva ao epílogo retrospectivo da narrativa verbal. Definem-se três personagens-chave, Carlos Eduardo, Ega e o

próprio Ramalhete, espaço-personagem, que muda com o desenrolar dos acontecimentos, sofrendo como os seus ocupantes o efeito do tempo e da desgraça que se abate sobre a família.

No romance, o Ramalhete aparece quando da reforma em 1875, anunciando um novo tempo de vida para os Maias e a chegada do jovem herdeiro, médico, rico, belo e inteligente, destacando-se na mediocridade lisboeta como uma esperança de sucesso. A minissérie inicia-se, também, no espaço mítico do Ramalhete, mas em outra época, no epílogo retrospectivo, dez anos depois, em ruínas, tendo sofrido como as demais personagens o impacto da tragédia e da dispersão de uma raça.

O Ramalhete que marca o início da minissérie é o mesmo que aparece no epílogo do romance. O câmara percorre os espaços do velho casarão, como numa descrição, em ritmo lento, enquanto Carlos da Maia e Ega esclarecem e explicam os objetos que se destacam.

O espaço, que se constitui, juntamente com o tempo, como uma das categorias da narrativa, é criado na narrativa verbal por meio das palavras, o que propicia uma inevitável indeterminação e incerteza, levando o leitor a recriar em sua mente as imagens espaciais descritas. A construção filmica, por outro lado, tem, no espaço, uma dimensão ampla e complexa. Estabelece uma relação isomórfica com os objetos, as paisagens, os figurinos e as dimensões e as relações espaciais do mundo real. O espaço em movimento oferece um suporte ao desenvolvimento da sucessão temporal da narrativa, pois a cada espaço pode corresponder um tempo específico, possibilitando leituras e interpretações pela proximidade ou superposição de ambientes e cenas, pelos recursos de focalização e abertura, pela demora em objetos e cenários que falam por si, como signos ideológicos que sublinham as características das personagens.

Estabelece-se, tanto no livro como na minissérie, uma semiologia dos objetos, organizando-se uma linguagem própria, que fala à nossa sensação e percepção. Ainda que consideremos a construção, o funcionamento e a denominação dos objetos pela linguagem – sua existência concreta – permanecem suas relações quanto ao espaço artístico, ao tempo da narrativa, à causalidade ficcional, como resultantes de uma experiência sensível, que a sua utilização e sua própria presença nos cenários descritos ou filmados nos impõem.

Essa energia dos objetos, que se presentifica no texto queirosiano e nos recursos técnicos utilizados na minissérie, decorre de um processo criador que, personificando o objeto inerte, revela-o dotado de uma série de qualidades evocadas, permitindo ao leitor/espectador, através de uma complexa transferência sentimental e qualitativa, diversas interpretações.

Como na abertura de uma ópera, tanto no primeiro capítulo do romance como na primeira semana da minissérie, as principais personagens nos são apresentadas, espaços matriciais da narrativa são configurados, ouvimos os temas musicais que vão marcar fatos e personagens e podemos começar a compreender tanto as razões sociais como as “sem razões” do destino, que vão sublinhar os acontecimentos e os lugares da narrativa.

## 2.1 Antecedentes familiares (Afonso e Pedro da Maia)

A estrutura deste romance, já comentada anteriormente, prova-nos que estamos diante de uma narrativa centrada em um personagem – Carlos –, um vez que a ação dramática – o presente da narrativa – estabelece-se logo de início, e tanto os acontecimentos familiares como o epílogo retrospectivo são utilizados para esclarecer ou sublinhar a narrativa primária, que se orienta em direção a um clímax: o incesto.

A partir de vasta volta ao passado (analepse) que se inicia com a juventude de Afonso da Maia, desenvolve-se uma narrativa secundária ou de 2º grau, retrospectiva em relação à narrativa primária cujos protagonistas são Carlos e Maria Eduarda. Configura-se uma analépsis homodiegética, uma vez que Afonso é fator de unidade no desenrolar da diegese, como personagem e testemunha da ascensão e declínio de três gerações dos Maias, sendo importante compreendê-lo, para conhecer o passado, que interfere no presente e no futuro das personagens.

Torna-se oportuno observar que a relação passado/presente/futuro, em um discurso narrativo, é sempre vista em função do presente. Este é o ponto-chave da temporalidade, pois o passado se constitui em evocação, que se torna presente para o leitor enquanto narrada, o presente é a ação, o dinamismo, apresentado como ponto de referência da narrativa, e o futuro é uma expectativa ou consequência de correlações estabelecidas entre o passado e o presente.

A figura de Afonso da Maia aparece-nos, desde logo, em duas referências, dando início às freqüentes analogias entre as personagens e a mitologia grega, estabelecendo-se, metaforicamente, um eixo conotativo, que sublinha e explica a ação romanesca do livro, respeitada na minissérie.

Carlos compara-o a “um varão esforçado das *idades heróicas*<sup>18</sup>, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque” (p.12) e, mais adiante, o narrador onisciente fala-nos da influência da tia Fani “(...) senhora irlandesa de alta instrução, Minerva respeitada e tutelar (...)” (O.M., p.13) – origem da sabedoria e força de Afonso.

---

18 Idades Heróicas da História de Portugal – lutas pelo estabelecimento do território português. Podemos, no entanto, associar aos tempos homéricos – idades heróicas da mitologia grega –, quando deuses, semideuses e heróis interferiam e definiam os destinos humanos.

Afonso é um liberal, opõe-se às idéias conservadoras do pai miguelista e beato, chegando a ser “desterrado para Santa Olávia” e, feitas as pazes, parte para uma viagem à Inglaterra. Começa aí a sua admiração pelo método e pela lógica do viver inglês. Casando-se com D. Maria Eduarda Runa, “linda morena, mimosa e um pouco adoentada”, tem um filho, Pedro. Prepara o palacete de Benfica para sua descendência, que desejava numerosa como a de um “patriarca bíblico”.

Estabelece-se a correlação mítica entre “varão esforçado de idades heróicas” e “patriarca bíblico”, instaurando-se uma instância conotativa, que nô-lo apresenta, potencialmente, como o iniciador de uma nova descendência que dele herdasse a força e a sabedoria.

Embora respeitado pelos seus bens, pela tradição e honra de sua família, Afonso não se adapta e não aceita a Lisboa miguelista, desordenada e beata, enchendo tabernas e capelas. “O que não tolerava era o mundo de Queluz, bestial e sórdido” (p.14).

Presentifica-se um dos requisitos da situação trágica, os dois pólos do conflito: o homem consciente e o mundo que o cerca. O conflito torna-se ação quando, após uma invasão da polícia a Benfica, Afonso decide exilar-se, voluntariamente, na Inglaterra.

O desespero de sua esposa, produto de uma sociedade “desordenada e beata”, e sua doença obrigam-no a conceder-lhe a educação de seu filho Pedrinho, aceitando o Pe. Vasques como seu preceptor.

Afonso debate-se entre a necessidade de satisfazer sua esposa e o desespero de ver educar seu filho no terror de um Deus vingativo, abafado ao colo das criadas e afastado da realidade.

Mas ao menor esforço dele para arrancar o rapaz àqueles braços de mãe que o amoleciam, àquela *cartilha mortal* do Pe. Vasques trazia logo à delicada senhora acessos de febre. (O.M., p.16)

A atuação de um objeto, a *cartilha mortal*, remete-nos a um segundo eixo de significação, quebrando a horizontalidade da sintagmática narrativa. Por que *cartilha mortal* se era justamente sua preparação para vida eterna? Cartilha mortal porque o preparava para uma falsa realidade, porque o educava, romanticamente, para aceitar um mundo de fantasias, para se resignar e não para lutar e vencer. Na *cartilha mortal* já está explícita a trajetória de Pedro.

Voltando Afonso a Portugal e vindo residir em Benfica, morre-lhe a esposa. Pedro, após a morte da mãe, passa por crises de fanatismo religioso e melancolia negra, preparando-se para o encontro com Maria Monforte e com seu destino. Na minissérie, a voz *off* que representa o narrador e explica os acontecimentos, reproduz, fielmente, a passagem do romance citada abaixo:

Quando a mãe morreu numa agonia terrível de devota, debatendo-se dias nos pavores de Inferno, Pedro teve na sua dor os arrebatamentos de uma loucura. (O.M., p.17)

Constatamos que Pedro tem aparência física com a mãe (“Ficara pequenino e nervoso como Maria Eduarda, tendo pouco da raça, da força dos Maias” (O.M., p.17), foi educado pela sua cartilha mortal e pelo Pe. Vasques – da confiança da mãe – e parece-se com um “avô Runa”. É todo ele um Runa. Afonso ama estremecidamente o filho, único continuador de sua raça, que, no entanto, quase nada herdou da força do pai – a não ser os olhos negros, que transmite aos seus dois filhos.

O aparecimento de Maria Monforte é marcado na narrativa pelo seu perfil de estátua, pela sua carnação de Mármore, pela sua figura de deusa (“imortal e superior à Terra”, O.M., p.18) na focalização de



Pedro da Maia, que se apaixonou à sua feição, romântica e avassaladoramente fatal, numa única troca de olhares.

Mais uma vez, a voz *off* na minissérie reproduz, exatamente, o texto queirosiano:

Mas um dia, excessos e crises findaram. Pedro da Maia amava! Era um amor à Romeu, vindo de repente numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos. (O.M., p.18)

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 párodos 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 como já esclarecemos nos pressupostos teóricos.

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: as *jóias* – “(...) e apesar de solteira resplandescente de jóias (...)” (O.M., p.19); as *toilettes* – “(...) excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa (...)” (O.M., p. 21); o incompreensível *papá* – “(...) nunca lhe dava o braço, seguia atrás, entalado numa grande gravata branca de mordido-

mo (...); o *brigue negreiro* “Nova Linda”, que identificava as raízes da recente fortuna do desconhecido Monforte, “(...) que verdadeiramente se chamava Forte (...)” (O.M., p. 20) e o *xale de cachemira*, que a caracterizava gestualmente (grifos nossos):

Quem ensinara a embrulhar-se com aquele gesto real no seu xale de caxemira? (...)

E acrescenta Alencar:

Isso, meu Pedro, são:

mistérios que jamais pode Lisboa astuta devassar

e só Deus sabe! (O.M., p. 20)

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 rena, revelando o erotismo que irá marcá-la na minissérie.

Estabelece-se o estatuto mítico da Monforte, pelo seu aparecimento no cenário lisboeta, marcado pelo “maravilhoso”, pelo inusitado. Maria Monforte surge sob o signo da contradição, que se firma entre sua figura de deusa e “seu incompreensível Papá”. Sua descrição é sublinhada pela analogia e aproximação com deusas da mitologia pagã, instaurando uma rede de conotações que esclarecem e indicam os acontecimentos futuros.

“Deusa” (Vênus) “modelo de Ticiano”, “Juno”, “Ceres”, multiplicam-se as metáforas, que captam o real apontando-lhe a polivalência. Configura-se a força mítica da Monforte, que é vista sob ângulos diversos, com toda carga plural e conotativa dos condutos metafóricos que a identificam.

(...) Mas era no camarote, quando a luz caía sobre o seu colo ebúrneo, e as suas tranças de outro que ela oferecia verdadeiramente a encarnação de um ideal da Renascença, um modelo de Ticiano (...). (O.M., p.19)

As metáforas com as deusas Juno, Ceres, Vênus Citeréia (deusa da fertilidade) marcam-se pela carnalidade e sensualidade, que se encontram igualmente nas descrições da Monforte, com seu “colo ebúrneo” e seu talhe de deusa.

Em todo o caso quando Lisboa descobriu aquela legenda de sangue e negros, o entusiasmo pela Monforte calhou. Que diabo! Juno tinha sangue de assassino, a beltá do Ticiano era filha de negreiro! (O.M., p. 20)

Por meio de uma nova metáfora, Monforte = Ceres, firma-se o sentido primeiro do papel de Maria Monforte, cuja importância advém do fato de ser mãe de Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Ceres, deusa da fertilidade, tem como símbolo um ramo de trigo, uma vez que lhe cabia presidir ao plantio e à colheita, e a ela deviam ser dirigidos os sacrifícios para se conseguir a fecundidade da terra e o bom resultado das colheitas.

Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas *toilettes* excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa, e faziam dizer às senhoras que ela se vestia ‘como uma cômica’. Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas sobre o colo e nos braços; e estes tons de seara madura batida do sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos,

iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor duma *Ceres*. (O.M., p. 21)

Maria Monforte, deusa insensível e cruel, unindo-se a Pedro, fraco e passional, dá continuidade à descendência dos Maias – Ceres fecunda, doadora de vida – desencadeando o destino trágico, que marcará seus próprios filhos.

Caracteriza-se, em sucessivas conotações, o passado vergonhoso da família Monforte – “Forte”, através do “brigue Nova Linda”, do luxo de Maria e, “incompreensivelmente” de sua beleza incomparável “(...) magnífica criatura, arrastando com um passo de deusa a sua cauda de corte (...)” – enquanto suas jóias, – objetos-personagens – seus rutilantes rubis, associados ao passado do pai, projetam a idéia de morte, de desgraça, uma vez que sua fuga levará Pedro ao suicídio:

(...) D. Maria da Gama (...) parecia ver na rapariga (sobretudo quando ela usava os seus belos rubis) o sangue das facadas que dera o papázinho! (O.M., p. 20)

No episódio da Tourada, no início da minissérie, D. Maria da Gama irá comentar a origem da Monforte usando exatamente a mesma comparação.

A dicotomia que marca a figura da Monforte – deusa/sangue de assassino –, unida à fraqueza de caráter de Pedro, coloca-se na base da fatalidade anônima, que destrói os filhos pelos erros dos pais, tornando-os vítimas inocentes de um destino injusto porque imerecido. É o *fatum*, todo poderoso e nefasto, que marca o herói que seja uma criatura infeliz, dirigindo-se sempre para a armadilha inexorável que o aguarda.

A diegese, tanto no romance como na minissérie, caminha rapidamente. Pedro apaixona-se, indiferente a tudo e a todos. Escreve diariamente cartas apaixonadas, namora-a ostensivamente à antiga e procura o Vilaça para receber a “legítima da mamã”. Vilaça, preocupado, transmite este fato a Afonso que vê com naturalidade o gesto do filho, que gostaria de presentear uma possível amante.

No entanto, quando Vilaça e Afonso vêem Maria Monforte pela primeira vez, o primeiro admira-lhe a beleza – “Caramba! É bonita!...” (O.M., p. 23) – e o segundo, estando em plano mais alto, num mirante, ao vê-la, juntamente com Pedro numa caleche, com sua sombrinha escarlate aberta, tem um trágico pressentimento. É a voz *off* na minissérie que irá sublinhar e explicar o pressentimento de Afonso e, mais uma vez, reproduzir na íntegra o texto queirosiano:

Afonso não respondeu: olhava cabisbaixo aquela *sombrinha escarlate* que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo – como *uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste* [grifos nossos] das ramas. (O.M., p. 23)

Afonso tem a premonição da tragédia, que se transmite ao receptor, através da atuação da sombrinha, que “se inclina”, “quase esconde”, parece mesmo “envolvê-lo todo”, participando da ação e sublinhando o domínio completo que Maria exerce sobre Pedro. Acrescente-se a carga simbólica da cor *vermelha* – parecendo a Afonso como uma mancha de sangue – que, dos *rubis* à *sombrinha escarlate*, dialoga com o receptor, preparando-o para uma tragédia iminente.

Assim sendo, os objetos funcionam como actantes, tanto no nível do narrador como no do receptor, atualizando a diegese, através de sua presença, como elementos vitais no desenrolar da trama.

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.

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.

A saída de Pedro da casa do pai, o palacete de Benfica, quando Afonso nega-lhe o consentimento para se casar com a “filha do negro”, efetiva-se quando Vilaça comunica a Afonso o casamento de Pedro com Maria. É através dos objetos que a marca da presença de Pedro e de sua ausência definitiva se atualizam na narrativa. O *talher* e o *jornal* de Pedro, retirados do cenário, marcam a partida de Benfica:

Afonso da Maia sentara-se nesse instante à mesa do almoço (...): e junto ao *talher de Pedro* estava o número da *GRINALDA*, jornal de versos que ele costumava receber (...) (grifos nossos) (O.M., p. 24)

E mais adiante:

Então Afonso apontando para o talher de Pedro, disse ao escudeiro:

— Pode tirar dali esse talher, Teixeira. Daqui por diante há só um talher à mesa... (O.M., p. 24)

Aparentemente sereno, Afonso abate-se com o abandono do filho e o sofrimento traz consigo maior peso que o passar dos anos:

Por fim Afonso ergueu-se; esteve olhando abstraidamente a quinta, os pavões do terraço; depois ao sair da sala tomou o braço de Vilaça, apoiou-se nele com força, como se lhe tivesse chegado a primeira tremura da velhice, e no seu abandono sentisse ali uma amizade segura. (O.M., p. 24)

Detivemo-nos mais detalhadamente no capítulo primeiro por considerá-lo uma abertura dos dois enfoques coexistentes no romance e na minissérie, que exatamente configuram os dois pólos da tragédia: o homem e o mundo em que se insere.

A figura de Afonso – herói trágico por excelência, como explicaremos mais adiante –, seu filho Pedro – pai de Carlos –, e o próprio Carlos aparecem com algumas de suas características fundantes:

*Afonso* – coerente, reto, “varão heróico de outras idades”, superior à “sociedade beata e anárquica” que o cerca, distingue-se entre todos.

*Pedro* – passional, fraco, debilitado pela educação romântica e beata norteada pela mamã, tem sua importância por ser filho de Afonso e pai de Carlos e Maria Eduarda. Ele não pode ser classificado com herói trágico, pois é um fraco que caminha para o suicídio sem se conscientizar de seu erro, a não ser no último momento, não existindo conflito íntimo entre ele e a sociedade. Há antes integração e aceitação

de uma sociedade fútil, de falsos valores, onde o comportamento de Maria é previsível como, intuitivamente, o próprio Pedro percebe ao se preocupar com a admiração dela pelos uniformes da guarda parisiense, ou com seu comportamento leviano nos saraus e festas, que, constantemente, ocorriam no Palacete do Arroios, onde residiam em Lisboa. Regem-se, ambos pelo destino cego das “leis naturais” – não se instaurando o verdadeiro sentido do trágico.

*Carlos* – jovem brilhante, terminando seu curso médico em Coimbra, é nos apresentado como um jovem inteligente, de refinada educação e cultura, criado pelo avô, amante do luxo, do conforto e dos prazeres, como nos fazem ver seus aposentos no Ramalhete.

Ainda dentro dos antecedentes familiares, os primeiros capítulos do romance e a primeira semana da minissérie vão se ocupar da vida de Pedro e Maria, sua viagem pela Itália e França, sua volta a Lisboa. É através de uma *carta*, que se sabe da gravidez de Maria e é por conselho, quase exigência dela, que Pedro tenta debalde a reconciliação com o pai.

E foi bonita, foi terna a carta de Pedro ao papá. O pobre rapaz amava-o. Falou-lhe comovido na esperança de ter um filho varão: as desinteligências deviam findar em torno do berço daquele Maia que ali vinha. Morgado e herdeiro do nome... (O.M., p. 27)

Afonso recusa-se pelo silêncio. A pequena Maria Eduarda nasce sob o signo da bastardia – “Ninguém te ama, meu anjo (...) Tratam-te como se fosses bastarda”. (O.M., p. 28) – que lhe marcará a vida, pois, apesar de filha legítima de Pedro da Maia e neta de Afonso, ela não lhes usará o nome. Será antes Calzaski, “por supor ser esse o nome do



seu pai” (O.M., p. 440), depois conhecida por Mac Gren, por ter convivido e tido uma filha com ele, ou Castro Gomes, com quem morava no início da ação e, apenas no clímax final, será esclarecido seu direito ao nome dos Maias, que nunca virá a usar, uma vez que no epílogo, sabemos que o nome que definitivamente adotará, será “Madame de Trelain – uma senhora francesa” (O.M., p. 492).

Ainda neste capítulo temos o nascimento do segundo filho do casal, agora um varão, Carlos Eduardo – herói da ação principal – cujo nome, escolhido pela mãe é o romanesco nome do “último príncipe Stuart” que parecia conter “todo um destino de amores e façanhas” (O.M., p. 30).

Patenteia-se, claramente, na diegese romântica do nascimento e escolha do nome de Carlos, o princípio da causalidade: no nome do “último Stuart” está contido o destino do “último Maia”.

O aparecimento do príncipe italiano Tancredo, seu amor por Maria Monforte, sua fuga, são uma paródia às grandes paixões que assolam os romances românticos e, neste teor, é a última carta de Maria a Pedro, explicando seu gesto:

É uma *fatalidade*, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, e levo a Maria que me não posso separar dela. (O.M., p. 35) (grifo nosso)

É mais uma vez um objeto – uma carta – que explicará e fará progredir a diegese, provocando o desencadear de toda problemática futura, como tentaremos explicar. Assim, as implicações desta carta são várias:

– Primeiramente terá como consequência o suicídio de Pedro, que não consegue suportar a falência de sua vida e de sua paixão.

– Constatamos também que Maria Monforte leva consigo a filha mais velha, que nunca saberá que é descendente dos Maias, a não ser no momento final, o que propiciará a consumação do incesto.

– E em terceiro lugar sabemos que o segundo filho, Carlos Eduardo, não partiu com a mãe.

Pedro volta com o pequenino Carlos Eduardo para Benfica, no Inverno, “(...) numa sombria tarde de Dezembro, de grande chuva...” (O.M., p. 34) e sua volta é sublinhada pela chuva incessante, pela escuridão, pela cor negra que são a premonição da tragédia:

(...) Um arrepio confrangeu o velho, e quando chamou, a voz de Pedro veio do negro da janela; estava lá, com a vidraça aberta, sentado fora da varanda, voltado para a noite brava, para o sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, toda a invernia agreste. (O.M., p. 37-38)

O destino de Pedro está selado, e quando Afonso o vê pela última vez, escrevendo uma carta, sua face *lívida* é já a de um morto, uma vez que sua decisão fora tomada:

Pareceu espantado de ver o pai: e na face que ergueu, envelhecida e *lívida*, dois sulcos negros faziam-lhe os olhos mais refulgentes e duros. (O.M., p. 39) (grifo nosso)

A *lividez* e o *negro* dos olhos já nos preparam para seu suicídio. Após o encontro do filho, morto com um tiro de pistola, numa poça

de sangue, Afonso parte para Santa Olávia e fecha-se o palacete de Benfica. Está explicada a prolepse das páginas iniciais, que fala dos desgostos domésticos, presenciados pelos *muros* de Benfica. Afonso, focalizado por Vilaça, no abatimento de sua tragédia de pai, parece ao procurador no fim de suas forças:

O procurador veio a dizer para Lisboa que o velho não durava um ano. (O.M., p. 40)

ESQUEMA 2

CÓDIGO MÍTICO	GENEALOGIA	
	CAETANO DA MAIA (“português antigo e fiel”) + ? > -----	AFONSO DA MAIA
MINERVA “força e sabedoria”	AFONSO DA MAIA “varão esforçado das idades heróicas” (p.12) + > MARIA EDUARDA RUNA “mimoso e um pouco adoentado” (p.13)	PEDRO DA MAIA
JUNO CERES DEUSA VÊNUS	PEDRO DA MAIA “um fraco (...) crises de melancolia negra” (p.17) + > MARIA MONFORTE “deusa insensível” (p.21)	CARLOS EDUARDO DA MAIA MARIA EDUARDA
MARTE	CARLOS EDUARDO DA MAIA (último Maia) >	INCESTO
JUNO DIANA DEUSA VÊNUS	MARIA EDUARDA (signo da bastardia) CALZASKI MAC GREN CASTRO GOMES Mme. TRELAIN	

Contrariando as afirmações do Vilaça e confirmando a configuração de herói trágico – sempre um pouco melhor do que nós mesmos – Afonso resiste. Dedicar-se, em Santa Olávia, à educação do neto Carlos, contratando um preceptor inglês, e afastando-o de todas as

influências perniciosas, que não pudera evitar na educação do filho, mas que suprimirá na do neto.

Finalizando as considerações sobre os antecedentes familiares, poderíamos esquematizar a genealogia dos Maias, a partir de Caetano da Maia, que aparece apenas citado de passagem, tentando estabelecer as diversas conotações míticas que se atualizam na narrativa (Esquema 2, p. 67).

Vemos, portanto, a genealogia de uma família que não se destaca pela tradição épica ou pelo futuro brilhante de sucessivas gerações, mas antes pela tragédia que a atingirá, levando-a, fatalmente, à dispersão final.

Como podemos constatar pelo esquema, sua árvore genealógica não apresenta ramificações complexas, mas sim a linearidade de uma descendência reduzida.

O primeiro nome de que tomamos conhecimento é Caetano da Maia

(...) um português antigo e fiel que se benzia ao nome de Robespierre, e que, na sua apatia de fidalgo beato e doente, tinha só um sentimento vivo – o horror, o ódio ao Jacobino, a quem atribuía todos os males, os da Pátria e os seus.... (O.M., p. 12)

Sobre sua esposa nada sabemos, mas sim sobre uma cunhada de sua mulher, que vivia com eles em Benfica – “(...) senhora irlandesa de alta instrução, Minerva respeitada e tutelar, que ensinara inglês ao menino e o adorava como um bebê...” (O.M., p. 13) – influenciando a educação de Afonso, que dela recebe sua força e sabedoria. É a primeira referência mítica. Na verdade, como nos tempos homéricos, as “deusas” se encarregavam de proteger os mortais, dotando-os de qualidades especiais.

Afonso, filho único, “maciço”, “ombros quadrados e fortes”, “varão esforçado das idades heróicas”, casa-se com Maria Eduarda Runa, “linda morena, mimosa e um pouco adoentada” e, desse casamento, nasce Pedro, “pequenino e nervoso como Maria Eduarda”, “um fraco” com crises de melancolia negra”. Como já vimos anteriormente, em tudo um Runa, tendo dos Maias apenas os *olhos negros*, que aparecem em todos os descendentes da família.

Pedro casa-se com Maria Monforte, cuja presença na narrativa é marcada por forte conotação mítica:

- seu aparecimento quase mágico – “o maravilhoso”
- as analogias que se estabelecem com as deusas da mitologia grega – Juno, Vênus, Ceres –, que ressaltam seu erotismo, seus gestos reais e seu papel mítico de fecundar a família, dando origem a uma nova geração, fadada à desgraça – Carlos e Maria Eduarda.

A caracterização de Carlos Eduardo reveste-se, igualmente, de carga mítica, uma vez que se sublinha sua aparência de “príncipe da Renascença”, sua imagem de deus grego (Marte), de “herói jovial, lançando seu carro de guerra...” (O.M., p.154), como o focaliza Cruges, ao partir com ele para Sintra, à procura de Maria Eduarda.

A metáfora *in absentia* leva-nos aos pólos comparantes Carlos = Marte (Deus da Guerra) e, por outro lado, como Maria Eduarda aparece comparada com Vênus – “E a mulher é divina! Que toilette, que ar, que chic!... É uma Vênus, menino!...” (O.M., p.150) – fundamenta-se a prolepse do incesto, uma vez que Marte e Vênus eram irmãos<sup>19</sup>

---

19 Segundo diferentes autores, ora aparecem como irmãos – filho de Júpiter –, ora Vênus aparece como filha de Urano e das espumas do mar, e Marte, filho apenas de Juno, que o gerara sem interferência de homem algum. Cf. Tassilo Orpheu Saplding.

e amantes. Um objeto vem reforçar esta conotação: uma tapeçaria existente na “toca”, representando os amores de Vênus e Marte.

Manifesta-se ainda o estatuto mítico nas freqüentes comparações entre Maria Eduarda e as deusas gregas, num paralelismo de similitude (Lefebvre, 1975, p. 251), que implica na duplicação do modelo *Maria Monforte* na figura da filha.

Maria Eduarda aparece marcada pelo “maravilhoso”. Nada se sabe ao certo sobre ela. Surge no cenário lisboeta “com um passo soberano de deusa” (O.M., p.111)), como misteriosamente surgira a mãe.

As várias metáforas, Maria Eduarda = Vênus, Maria Eduarda = Juno, Maria Eduarda = Diana, conduzem-nos a um eixo paradigmático de conotações, estabelecendo um código mítico, de decisiva importância para compreensão do amor que nascerá entre dois seres de eleição.

Carlos ora a vê com o “ar de Juno que remonta ao Olimpo” (O.M., p.130), uma criatura que se destaca entre todas, digna de ser amada –, ora como “Diana loura” (O.M., p. 156), que traz em si o sinal da interdição amorosa, uma vez que Diana é a deusa da virgindade.

Estabelecidas as diversas conotações e analogias que nos remetem aos mitos gregos, faz-se necessário compreender o espaço mítico onde se desenvolverá a ação, o papel dos objetos-personagens e dos personagens-objetos (cenário humano) na criação da atmosfera apropriada para o desenrolar da trama narrativa.

---

*Dicionário de mitologia greco-latina* (verbetes: *Marte - Vênus*); Ruth Guimarães. *Dicionário da mitologia grega* (verbetes: *Afrodite - Ares*).



### CAPÍTULO 3

## O NARRADOR NA MINISSÉRIE *OS MAIAS*: AS MALHAS NARRATIVAS, MUSICAIS E LINGÜÍSTICAS

Há muitas maneiras de contar histórias, mas um aspecto é inevitável em todos os modos e meios de contar histórias, a presença de quem assume o entreter dessas malhas, um ponto de vista e a vista de um ponto... o narrador.

Diante de uma narrativa tradicional, como aquela que configura a elaboração de um romance, o narrador vai se delineando pelas e nas palavras, num vocabulário peculiar que vai desvelando a sua posição dentro ou fora da história que está contando. E assim vai entretendo e entretecendo os fatos, os personagens, enfim, construindo cenários, cenas, ambientes, revelando momentos das vidas verossímeis de personagens que se parecem com a vida real de cada um, já que vivem fatos muito semelhantes àqueles que caracterizam a vida humana. Assim, falar do narrador é falar do discurso propriamente dito.

O romance realista, no século XIX, explorou como poucos alguns pontos importantes da verossimilhança. Os romancistas dessa época tinham um propósito muito claro: trazer a vida real para dentro das páginas dos livros que, ao entreterem, também deveriam desempenhar uma outra função social, ou seja desvelar, denunciar as mazelas sociais por trás do “manto diáfano da fantasia”! Quer dizer, os romances realistas traziam todos os aspectos que competem a uma obra ficcio-

nal – personagens, fatos, espaço e tempo criados, inventados, fruto da fantasia; e, por outro lado, procuravam atribuir a todos esses elementos um tom tão real quanto possível, delineando uma proximidade com as angústias, as dúvidas, as vitórias e os fracassos individuais e coletivos. Tanto assim, que esses romances acabavam por se caracterizar como uma verdadeira entrada na casa e na consciência de cada um.

Roland Bourneuf e Real Quellet (1976), em *O universo do romance*, confirmam os aspectos ficcionais e reais/verossímeis deste tipo de obra:

(...) heróis fictícios, figuras históricas, intrigas fabricadas, batalhas verdadeiramente travadas, aspirações confusas, ambições, filosofia de vida... “Romance”, portanto, identifica-se de imediato a “lazer”, a “férias” do corpo e da imaginação, a “diversão” no sentido de que nos afasta da vida real para nos imergir num mundo fictício. Na realidade, talvez o romance permita atingir melhor a realidade e conhecê-la profundamente, mas para o leitor vulgar o romance é, em primeiro lugar, uma história complexa e inverossímil, encontros miraculosos, heróis demasiado perfeitos e heroínas demasiado belas para serem verdadeiros. (1976, p. 5)

O romance, portanto, sempre se erigiu neste meio complexo e conflituoso entre o real e a ficção – “*fiction* (ficção), dizem os anglo-americanos; “ilusão” poderíamos traduzir sem grande infidelidade” (Bourneuf, Quellet, 1976, p. 5-6).

Temos então que o romance, no século XIX, transformou-se na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos, visto que o entretenimento romanescos agora interessa-



va-se mais pela psicologia, os conflitos sociais, políticos. O romance passou a ser também um espaço privilegiado para a reflexão filosófica, para o estudo da alma humana e das relações sociais, bem como para a reportagem.

Nesse contexto, vale pensar um pouco acerca da estruturação dessa forma de expressão literária, acerca da “instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo” (Aguiar e Silva, 2002, p. 255). O texto narrativo pressupõe uma instância doadora do discurso: a mediação. Podem-se verificar, no texto narrativo, certas marcas verbais identificadoras do tipo ou tipos de narrador/enunciador ali presente. No entanto, é conveniente lembrar que, assim como os outros aspectos subjacentes à estrutura da narrativa, o narrador também é um objeto de criação, também é uma criatura fictícia, produto de um autor textual que se responsabiliza pela, digamos, paternidade do texto.

Assim, o emissor de um texto narrativo pode ser compreendido como uma instância na qual se reconhecem três faces: a do *poeta* (cria, do ponto de vista estético), a do *autor* (assume a “paternidade” do texto literário) e a do *escritor* (concretiza no papel o universo imaginário presente nas outras instâncias). Portanto, o narrador, uma criatura fictícia, é resultado de um discurso que se organiza considerando as faces de um emissor que a produz, em que se identificaram posturas estética e ideológica inerentes ao seu criador.

As relações entre o narrador e o universo diegético consolidam-se no *foco narrativo*<sup>20</sup> através do qual se reconhecem as escolhas discursivas do narrador, a sua posição diante da história que conta. As rela-

---

20 “Ponto de vista” e “foco narrativo”: terminologias utilizadas pela crítica europeia e norte-americana; “focalização”: termo proposto por Gérard Genette (cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A estrutura do romance*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1974.)

ções entre o narrador e o receptor ficam assim estabelecidas por estas escolhas.

Quando se conta uma história, tem-se um intuito, ou vários intuítos: convencer, entreter, justificar, exemplificar portanto é importante moldar a “voz” que irá (re) velar as intenções inerentes a ela. Há, ainda, outro aspecto relevante a considerar para delinear os caminhos narrativos que o narrador irá utilizar: trata-se do *meio* pelo qual o narrador fará a *mediação*! Se o meio for o livro – especificamente o romance – o narrador é puro discurso verbal que nos levará a devaneios imaginativos permeados pelo verbal e pelo não verbal; se o meio for a TV, o narrador é um *operador de linguagens* que aciona no receptor diversos sentidos ao mesmo tempo (visão, audição), alimentadores dos nosso meandros imaginativos, talvez um pouco mais passivos do que quando lemos as páginas de um romance...

Na narrativa audiovisual, temos o ato de narração, que compete ao narrador (o responsável pela organização da história), compartilhado. Se num romance convencional temos um narrador identificável nos rumos da história e no ponto de vista apresentado, de um filme (ou qualquer produção narrativa audiovisual) não podemos dizer a mesma coisa. Há que considerar o papel do roteiro e da direção do filme propriamente dito, já que a história, no formato audiovisual, chega ao leitor/receptor (e/ou destinatário) como resultado de um ato narrativo que passou pelo compartilhar de vários operadores de linguagens. (Moreira, Lúcia C. M. de M. “Narrativas literárias e narrativas audiovisuais”, in: Flory, 2005, p. 29)

## O narrador da minissérie *Os Maias* – um papel compartilhado

Na minissérie *Os Maias* temos um narrador criado com um esmero revelador de uma grande produção televisiva, não denunciada pela escassa audiência<sup>21</sup>.

Pretende-se aqui iniciar uma reflexão acerca dos elementos que compuseram esse narrador minucioso e onisciente que acompanhou, embora muito bem definido pelas peculiaridades da narrativa audiovisual, os passos traçados pelo narrador queiroziano do romance. A genialidade, bem como a originalidade do narrador da minissérie deveu-se, justamente, ao fato de a adaptação demonstrar claramente o seu propósito: era uma adaptação para a tela da TV, para a linguagem plural da teleficção e não uma obra televisiva inspirada no romance português.

A dinâmica da linguagem audiovisual levou ao arranjo que originou uma acomodação entre personagens oriundos de outros romances de Eça de Queirós, cujas trajetórias se foram entretecendo de modo

---

21 “(...) a televisão brasileira nos proporcionou uma perfeita síntese da chamada “alta cultura” com a “indústria cultural” tendo por resultado, a acessibilidade a um público mais amplo, da sofisticada obra queiroziana. (...) Na entrevista que deu à revista *Veja*, Maria Adelaide lamentou a baixa audiência da minissérie (média de 14 pontos) e ponderou: “Não se pode apontar culpados. Todos fizeram o melhor, todos queriam atingir um vasto público. A emissora investiu alto na produção como nunca se viu na TV brasileira. Eu me frustrei com a baixa audiência, não com aquilo que eu vi na tela, que é de uma beleza rara”.

“A meu ver, ficou realmente um gosto de obra desperdiçada, ou não totalmente apreciada pelo público que, simplesmente, desdenhou um trabalho artístico incomum na nossa TV.” (Cf. Cristina Brandão. “Incluo *Os Maias* na nossa quality television”, In *Televisão e cultura – ficção, crítica, história e teatro na TV*. Disponível em: <http://oclick.com.br/colunas/brandao4.html>. Acesso em: 30 jun.06)

fluente à narrativa principal, fato que propiciou a idéia de núcleos narrativos que tornam a história principal mais ágil e, de certa forma, mais televisiva.

Mas o que mereceu especial destaque foi, sem dúvida, o *modo* e a *voz* narrativos, ou seja, como o narrador foi mostrando a trajetória trágica dos Maias. Que posições/ângulos foram sendo revelados por um narrador munido de uma linguagem plurifacetada como o é a linguagem audiovisual? O cuidado no movimento fílmico-narrativo das câmeras anunciou a narrativa morosa e minuciosa que se verifica no romance – fazendo saborear desde os detalhes mais sutis das paisagens lusitanas, ainda preservadas ao gosto do século XIX, aos planos que valorizavam expressões interpretativas dos atores reveladoras de subjetividades não ditas das personagens.

Um narrador, a julgar pelo ponto de vista que assume, pode ser uma personagem da história que narra, caracterizando-se assim por certo envolvimento afetivo com lugares, acontecimentos e personagens – é o *narrador-personagem*. Deste tipo difere aquele que funciona como um elemento demiúrgico, conhecedor ou não de meandros e detalhes íntimos de personagens, acontecimentos, lugares etc. Quando este tipo de narrador aparece, usa a terceira pessoa para se referir às personagens e aos outros elementos que participam da diegese. No entanto, muitas vezes esse narrador fora da história pode aparecer de forma tão discreta que a sensação que temos é de que a história se conta sozinha – assim, temos o chamado *narrador-observador*. O narrador demiúrgico pode, ainda, revelar-se como um deus, manipulador de seus títeres. Conhecendo até os pensamentos mais íntimos das personagens, pressagia, faz analepses, (re)vela segredos, enfim, não participa como personagem da história, mas tem total controle de tudo e de todos – trata-se do *narrador onisciente*.

As diferenças entre esses tipos de narrador podem ser identificadas por elementos discursivos, que apontam para as escolhas vocabulares, bem como para as decisões que levam a contar uma história por uma determinada “ponta”, dando relevância a determinados aspectos em detrimento de outros. Se estes aspectos são relativamente fáceis de identificar nas narrativas literárias, não podemos deixar de reconhecê-los nas narrativas audiovisuais, embora, evidentemente, a linguagem apresente peculiaridades diversas num caso e no outro.

Como o audiovisual oferece recursos que possibilitam uma simultaneidade de fatos, retomadas e desdobramentos impossíveis de realizar da mesma forma pela linguagem verbal, o narrador de uma história que vai ser contada pela TV ou pelo cinema também se vai revestir desse caráter extremamente dinâmico de poder contar, demonstrar e deixar as personagens agir, tudo acontecendo ao mesmo tempo! A magia do registro da imagem em movimento, agregado à captação simultânea do som, levou e leva para as diversas telas histórias “vivas”, que parece saltarem para o real e que dão muitas vezes a sensação de acontecerem e, conseqüentemente, se contarem sozinhas!

Ver uma telenovela, um filme ou um seriado envolve o receptor num processo em que parece haver um narrador que mostra a história. No entanto, se considerarmos a ideologia do diretor ou o seu estilo e tantos outros fatores, enfim, não podemos, inocentemente, considerar que o narrador audiovisual pode ser apenas o ato de mostrar por imagens os acontecimentos inerentes às aventuras vividas por seus personagens.

No caso específico da minissérie *Os Maias*, manifestou-se na ação narrativa, nas falas das personagens, no cuidado com espaços, ambientes, guarda-roupa, cenários, direção de cena, iluminação e tantos outros detalhes de produção, uma preocupação em manter-se fiel

aos princípios que nortearam o autor do romance, *Eça de Queirós*. O espírito do século XIX e, sobretudo, o olhar crítico do autor foram postos em cena na tela da TV, tornando a obra de papel, na sua compleição estética, acessível ao universo teleficcional, tanto do ponto de vista do emissor quanto do ponto de vista do receptor. Não ficaram de lado os conflitos íntimos das personagens, bem como as referências sociais e políticas da época que vincularam a minissérie ao texto matriz inspirador, assim como ao seu autor, a Portugal do século XIX e aos seus leitores-telespectadores. Se o romance queiroseano apresentou e apresenta os elementos necessários à universalidade do tema tratado, a minissérie também não deixou a desejar com relação a esse aspecto.

Como o narrador da minissérie contribui para semelhante efeito? Como uma história escrita por um romancista português do século XIX pôde adaptar-se ao universo teleficcional? Com certeza, o *modo* e a *voz* do texto matriz foram uma bússola importante. O zelo com todo o tipo de detalhes, a complexidade dos acontecimentos vividos pelas três gerações da família Maia, os dramas pessoais das personagens, a contextualização histórica, a verossimilhança e, conseqüentemente, a coerência de toda a trajetória que demonstrou a decadência de uma família, bem como a decadência de um país estavam no romance como na minissérie – devidamente acomodados às especificidades de cada uma das linguagens: a literária e a audiovisual.

O narrador da minissérie dividiu o seu papel por diversos elementos: o movimento da câmera, a narração em *off* (realizada de forma ímpar pelo ator Raul Cortez) e uma trilha sonora musical original e selecionada em material já existente. Estes três elementos delinearam a *voz* (narrador onisciente) e o *modo* (ponto de vista) narrativos responsáveis pelo modo como a trajetória trágica da família Maia chegou até os telespectadores.

### 3.1 Narração em *off* – uma voz exterior

A narração pela voz incidental de Raul Cortez, ligeiramente grave, mansa, como quem observa sabiamente e de fora, denotou um narrador idêntico ao do romance de Eça de Queirós. O tom do ator apontava uma certa ironia discreta, de quem já conhece tudo, mas que sabe o momento conveniente de ir fazendo revelações. Na realidade, ao longo da minissérie, as intervenções deste tipo de narração não eram reveladoras de grandes segredos, eram antes breves observações ou digressões sobre fatos já demonstrados pelas imagens; e, vez por outra, eram analepses curtas que incrementavam ou ampliavam fatos já mostrados.

Outro aspecto relevante deste tipo de narração foi o toque poético sutil revelado pela escolha do texto dito, sempre retirado do romance queirosiano, e pela entoação ora levemente lírica, nos momentos idílicos das personagens apaixonadas, ora grave, pausada, cerimoniosa até, nos momentos dramáticos.

Estes aspectos revelaram a faceta onisciente, madura e reflexiva de um narrador sábio, senhor de si e da história que conta. É como se estivesse a virar as páginas para o leitor ler, é ele que assume o momento e o tempo da leitura.

### 3.2 Movimento da câmara - um narrador que mostra

A narração que ficou por conta do “mostrar” das câmeras obedeceu a uma direção menos preocupada com o ritmo habitual dos formatos narrativos teleficcionais e muito mais com o ritmo instaurado no romance pelo seu narrador. A morosidade, os detalhes vagarosamente construindo cada personagem, cada drama, cada ambiente, cada iro-

nia, cravaram no leitor/espectador uma história que estava para além do entretenimento.

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. Não por acaso o elenco da minissérie reuniu atores de teatro experientes como Eva Wilma, Walmor Chagas, Marília Pêra, Otávio Augusto que, com certeza, tiveram uma influência positiva sobre o trabalho de jovens talentos como Fábio Assunção, Ana Paula Arósio, Matheus Nachtergaele, Leonardo Vieira, Selton Melo e Simone Spoladore para destacar alguns.

Foram também notáveis os jogos de claro-escuro provocados por uma iluminação acurada que, aliados ao efeito película, deram à minissérie a tonalidade de outras épocas, se o leitor/espectador, como num passe de mágica, ao abrir uma edição antiga do romance visse as imagens da trama ali contada.

### 3.3 Trilha sonora musical – um narrador que (re)vela

Aliado ao movimento da câmera temos o apoio de uma trilha sonora que, genericamente, refere-se aos sons (exceto as falas dos atores) que preenchem a narração. No entanto, aqui pretende-se um olhar atento à trilha sonora exclusivamente musical.

A trilha sonora musical tem funções diversas, pode preencher vazios narrativos, como um pano de fundo, ou pode assumir especial



importância na medida em que acaba por contar a história juntamente com os narradores convencionais – o movimento da câmera e a narração em *off*, ou ainda os agentes narradores<sup>22</sup>.

No caso da minissérie *Os Maias*, a trilha sonora contou com composições originais do maestro John Neschling, do conhecido compositor de trilhas para minisséries e telenovelas André Sperling e recolha de material já existente de música portuguesa, com especial destaque para o grupo Madredeus, especificamente nas canções “Haja o que Houver”, “O Pastor”, o instrumental “As Ilhas dos Açores” e o vocal “Matinal”.

### 3.4 A narração entretecida pelas malhas da música

A minissérie *Os Maias* exhibe uma ação que se passa em Lisboa na segunda metade do séc. XIX. Trata-se da história de três gerações da família Maia. A ação inicia-se em *flash back*, quando já se passaram todos os acontecimentos fatais à família Maia, com Carlos Eduardo da Maia e João da Ega, seu grande amigo, revisitando, depois de 10 anos, o Ramalhete, casa que serviu de palco aos acontecimentos trágicos responsáveis pela derrocada inevitável da família.

O narrador da minissérie, ao iniciar pelo fim da diegese, é profundamente caracterizado pelo movimento da câmera e pela trilha sonora musical, elementos que notadamente se sobrepõem às falas das personagens. O peso dramático deste efeito narrativo é singular e prenuncia toda a tragédia que se irá contar posteriormente no desenrolar dos 42 capítulos da minissérie, justificando o ritmo de adágio que caracteriza a trajetória proposta pelo narrador.

---

22 Consideramos aqui “agentes-narradores” aqueles personagens que contam algo que a câmera não mostra.

A cena inicia com um movimento lento da câmara que exhibe, do lado de fora das grades, um grande casarão acinzentado entre grandes árvores. O olhar do narrador (câmara) posiciona-se junto ao olhar de Carlos (ainda oculto para o leitor/espectador) que caminha até ao portão da casa, e de quem só se percebe verdadeiramente a presença quando o narrador focaliza suas mãos, de luvas, abrindo um grande cadeado e empurrando abruptamente o portão pesado. Neste momento, a música instrumental, em ritmo de adágio<sup>23</sup>, também irrompe numa sonoridade mais forte de instrumentos, acompanhando o movimento de Carlos ao abrir o portão e ao dar os primeiros passos acelerados para dentro do jardim, como se alguém o tivesse empurrado. Logo em seguida, a personagem reduz o ritmo de seus passos e volta a andar lentamente, em ritmo de adágio, a música também denota uma diminuição na altura dos instrumentos.

Este olhar por entre as grades e as ramagens das árvores que recortam a casa demonstra uma intencionalidade na organização do discurso que caracteriza o narrador onisciente. Ele provoca, mediante estratégias inerentes à linguagem imagética (em movimento, luz) e sonora (trilha sonora musical), sensações e expectativas com relação a uma história que o espectador ainda não conhece ou, pelo menos, não sabe como se vai desenrolar. Dessa maneira vai-se criando com cuidado e vagorosamente, como no romance, um ambiente que prenuncia a tragédia, a fatalidade dos Maias. A primeira página do romance também descreve a casa do Ramalhete que se constrói no imaginário do leitor num misto de altivez e ruína dignos de nota:

---

23 A mesma trilha sonora é utilizada quando Maria Monforte vai a primeira vez ao Ramalhete para se dar a conhecer a Afonso da Maia. A entrada dela no jardim, ao subir as escadas e a entrada pela sala de jantar são quase idênticas ao percurso que Carlos faz no início da história, consolidando-se assim como realmente Maria Monforte e o Ramalhete foram fatais à família dos Maias.

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar de fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro logo no primeiro andar, e por cima de uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de uma residência eclesiástica, que competia a uma edificação do reinado da sra. D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo, assemelhar-se-ia a um colégio de jesuítas. O nome de Ramalhete provinha decerto de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguíam letras e números de uma data.

Longos anos o Ramalhete permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína. (...) (Queirós 2001, p. 9).

Nestas primeiras linhas do romance, o leitor, assim como o espectador da minissérie, abeiram-se, pelas mãos hábeis de um narrador que tudo sabe, de uma família fidalga, imponente, cuja casa (re)vela um flanco aberto, uma fragilidade fatal. E é esse mistério suspeitado que levará o leitor e o espectador a percorrer os próximos capítulos.

Voltamos à cena inicial da minissérie. Carlos e João da Ega percorrem o jardim do Ramalhete num passo lento e compassado como se medissem lembranças. O foco da câmara arrasta-se também no rit-

mo da música, registrando um jardim cheio de folhas secas, a famosa estátua enegrecida da Vênus no jardim, demonstrando a fatalidade das paixões a que se sujeitaram Carlos Eduardo da Maia e Pedro da Maia, pai daquele. As personagens vão olhando com desolação o jardim marcado pelo abandono. A música acompanha-os, enfatizando a expressão de sentimentos e expressões não ditos.

Quando, finalmente, as personagens sobem a grande escadaria da casa para entrar, o narrador mostra-os de cima, num plano que amplia o tamanho e a imponência da casa – retrato do abandono e da ruína que personaliza a família – e achata as personagens. Neste momento o som instrumental da orquestra intensifica o tom pungente dos instrumentos de cordas como que num lamento que quer durar para sempre.

A câmara vai subindo pelas paredes da frente da casa e exhibe o lugar heráldico da frontaria onde se deveria ter erigido um brasão<sup>24</sup>. Neste momento, o narrador música diminui o volume e simultaneamente entra o narrador em *off*, num tom grave, sereno, mas grave: “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete” (Queirós, 2001, p. 9). Entramos em seguida dentro da casa pelos olhos de um narrador câmara, silenciam-se o narrador em *off* e a trilha musical. Ouvem-se agora os sons dos passos de Carlos e João da Ega, o ranger das tábuas do assoalho e os sons que habitaram aquela casa quando ainda alguém ali morava (tilintar de louças, as batidas das bolas de bilhar...). Esses sons aparecem aqui e acolá à medida que se sugerem as lembranças de

---

24 “O nome de Ramalhete provinha decerto de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguiam letras e números de uma data.” (Queirós, 2001, p.9)

Carlos ao percorrer os cômodos da casa. Notório é também o pio de coruja que irrompe aqui e ali, como que a enfatizar o ar lúgubre da casa como o assevera a personagem de João da Ega quando diz: “Vamos embora, isto está muito lúgubre!” (transcrição da minissérie).

A visita termina com João da Ega erguendo um pano de renda que cobre o retrato pintado de um homem:

(João da Ega) - Quem é?

(Carlos da Maia) - Meu pai.

(João da Ega) - Querias ver a tua casa, está vista.

Vamos embora!

(Carlos da Maia) – É curioso, só vivi dois anos nesta casa... mas ela parece conter a minha vida inteira! (Transcrição da minissérie)

Aqui a trilha sonora musical introduz um forte acorde em que se intensificam os instrumentos de percussão que sugerem as batidas violentas de um coração angustiado por lembranças cruéis. Daqui entra novamente o narrador em *off* que começa a contar a história das gerações anteriores à de Carlos. Começa então pela morte da mãe de Pedro da Maia, introduzindo assim a juventude do pai de Carlos; aparece também o grande patriarca, Afonso da Maia, que mais tarde será o responsável pela educação de Carlos.

Nestes quase 14 minutos da introdução, a minissérie apresenta-nos uma história que se anuncia trágica pelas malhas narrativas que um narrador austero vai entretecendo diante do espectador, acicatando-as com uma trilha sonora musical que acentua as lembranças dolorosas da personagem de Carlos da Maia, o representante solitário dos Maias.

### 3.5 A melodia da tragédia

Embora toda a trilha sonora musical da minissérie merecesse um estudo, devido à sua beleza e precisão narrativa, aqui levantar-se-ão alguns pontos referentes ao exercício narrativo de três composições em particular, interpretadas pelo grupo português Madredeus, que fazem parte da trilha selecionada de material já existente. As composições são: “As Ilhas dos Açores” (instrumental), “Haja o que houver” (canção), “Matinal” (vocal) e “O Pastor” (canção).

Sem dúvida, muito mais nas minisséries do que nas telenovelas, a trilha sonora musical tem tido um papel dramático bastante definido nas produções narrativas televisivas. A música é um elemento estético que, muitas vezes, enleva o espectador, outras vezes enfatiza sensações mais fortes, até violentas. No entanto, a música tem sempre um forte apelo, na medida em que envolve o espectador que, pela melodia, se deixa enredar imperceptivelmente na cena, nas emoções representadas pelos personagens.

A música instrumental “As Ilhas dos Açores” assim desempenha muito bem o seu papel narrativo quando suas notas ecoam na minissérie, elas embalamos amores de Pedro e Maria Monforte. Está Pedro da Maia já totalmente apaixonado por Maria Monforte. Tinha-a visto uma vez na tourada e ficara totalmente tomado pela paixão. Perde noites de sono, sai em busca de informações acerca da sua amada, que lhe assalta os sonhos românticos. E assim, porque as tramas do acaso o permitiram, ela passa por ele de tálburi, acompanhada pelo pai. Eles não se olham, apenas Pedro vê Maria, é o suficiente para que uma esperança se acenda em seu coração. Justamente quando a avista, entra a música instrumental “As Ilhas dos Açores”, os primeiros acordes provêm de um sintetizador e sugerem um som ininterrupto, suave,

contínuo como o movimento do títburi ao redor da praça junto com o olhar de Pedro graças ao narrador câmera. E dessa maneira, nos enlevamos com ele. Ele levado pela paixão e nós pela música!

Essa música servirá de suporte ao narrador durante outras cenas que se seguirão e que contam o namoro de Pedro da Maia e Maria Monforte. A melodia tanto se traduz no som contínuo do sintetizador, sugerindo o enlevo da paixão, como no o som de cordas dedilhadas que entram uns compassos adiante e, de certa maneira, aventam o modo como Pedro se foi aproximando de Maria, namorando-a à antiga, como um trovador que dedilha as cordas e canta o seu amor à donzela distante: “Ele a namorou à antiga, plantado a uma esquina, com os olhos cravados a uma janela, pálido de êxtase!” (narrador em *off*, transcrito da minissérie).

Pedro e Maria também têm como suporte narrativo da sua trama amorosa a canção “Haja o que houver”, cuja letra, interpretada pela vocalista Teresa Salgueiro do grupo Madredeus, é a expressão dos sentimentos não ditos por Pedro da Maia, mas adivinhados pelo olhar da personagem.

Haja o que houver  
eu estou aqui  
Haja o que houver  
espero por ti  
Volta no vento  
Ó meu amor  
volta depressa  
por favor  
Há quanto tempo  
já esqueci

Porque fiquei  
Longe de ti  
Cada momento  
é pior  
Volta no vento  
Por favor

Eu sei, eu sei  
Quem és para mim  
Haja o que houver  
espero por ti

(Letra e música Pedro Ayres Magalhães – *Antologia* – compilação Emi-Valentim de Carvalho, Música Ltda., 2000)

Note-se que o eu lírico assemelha-se muito a Pedro e à sua atitude romântica diante do amor. Trata-se uma atitude sem atitude. O eu lírico ama, mas espera. Lamenta-se, pede à amada que volte, mas espera, não reage, não vai atrás dela. Esta atitude hesitante, de lamento, de quem espera, de quem ama “haja o que houver” é própria de Pedro ao longo de toda a história.

A canção “O Pastor” vai acompanhar a trajetória dos amantes, Pedro e Maria e, mais tarde, Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Esta canção apresenta um arranjo forte, vigoroso em que os instrumentos parecem serem tocados com maior intensidade do que nas músicas anteriormente analisadas. O som dos acordes vigorosos do acordeom de Gabriel Gomes são cortantes e acelerados como o ritmo de um coração ansioso que bate. O acordeom rasga as cenas, bem como o universo do leitor/espectador como se quisesse atordoar os amantes e o leitor. A voz de Teresa Salgueiro entoa as sílabas arrastadas dos versos em con-



traste com o ritmo ágil dos acordes do instrumento. As palavras soam assim como verdades proféticas cortantes inevitáveis. É a tragédia que se anuncia irrevogável:

Ai, que ninguém volta  
ao que já deixou,  
ninguém larga a grande roda,  
ninguém sabe onde é que andou (...)  
Ao largo, ainda arde  
a barca da fantasia  
e o meu sonho acaba tarde  
acordar é que eu não queria  
(Letra Pedro Ayres Magalhães; música Madredeus – *Antologia* – compilação Emi-Valentim de Carvalho, Música Ltda., 2000.)

Os versos da canção são contundentes, a fatalidade está anunciada em expressões como “Ai, que ninguém volta/ ao que já deixou” – a tragédia foi inevitável, o envolvimento entre Pedro e Maria e a fuga desta marcou o fatal encontro entre seus filhos no futuro; “e o meu sonho acaba tarde/ acordar é que eu não queria” – prenúncio da angústia de Carlos da Maia ao descobrir que a mulher que amava, perfeita, era sua irmã!

Maria Monforte casa-se com Pedro da Maia, tem dois filhos, mas não se conforma com a rejeição que o velho Afonso da Maia lhe tem. Essa atitude de Afonso, que sequer cede a conhecer os netos, isolando-se, vai afetando a convivência entre Maria e Pedro. Ela, entre uma gravidez e outra promove festas em casa, onde aparece sempre rodeada de admiradores, o que evidentemente incomoda Pedro. No entanto, fraco como é, ele não chega a impor-se diante de uma situação como

essa. Entretanto Maria engravida de seu segundo filho com Pedro e, por causa dos excessos cometidos nos saraus que promove, é obrigada a fazer repouso até o fim da gravidez, ficando enclausurada no quarto por meses sob o olhar e companhia atenciosa do marido que não sai do seu lado.

Maria vai se amargurando por causa dessa prisão involuntária. O filho nasce e ela não se apegar a ele como à menina, Maria Eduarda. Com o filho ainda bebê, Maria Monforte já recuperada enamora-se de Tancredo, um príncipe italiano que frequenta a sua casa, acaba por fugir com ele, levando a menina e deixando o menino. Pedro desespera-se, procura Afonso que o recebe, vendo assim, pela primeira vez, com visível emoção, o neto Carlos Eduardo. Pedro, no entanto, não suporta o desgosto e suicida-se, ficando assim Carlos aos cuidados do avô.

Esta fase da tragédia é anunciada na fuga de Maria Monforte que foge vestida de preto, como se já previsse a viuvez pautada por “Martinal”, 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.

Ficam assim levantadas algumas considerações para que se possa refletir acerca da importância da trilha sonora num produto teleficional com as características da minissérie em questão. Com um tema trágico, contextualizado numa época conflituosa como foi o século XIX, do ponto de vista social, político, enfim, não se poderiam cometer deslizes ou equívocos ao contar uma história consagrada pela genialidade do seu autor, Eça de Queirós.

Tratou-se também de uma minissérie mais longa do que é habitual, cujo ritmo, por assemelhar-se ao do romance, exigia ainda mais

apuro na adaptação e no resultado final. Para tanto, a configuração do narrador era essencial para imprimir as sensações do trágico sem descharacterizar o produto televisivo ao mesmo tempo. O resultado foi a junção de diversos elementos que deram ao narrador um tom único. A trilha sonora musical foi extremamente relevante nas suas funções narrativas, quando um gesto ou uma palavra não foram suficientes para exprimir a intensidade de um sentimento ou um conflito exterior.

Os espaços de uma narrativa complexa como foi a da minissérie foram preenchidos pelos desdobramentos do narrador, que ora se expressa em *off*, ora pelos movimentos fluentes, teatrais e até cinematográficos da câmara, ora pela música que se acomodou alquimicamente à história, às personagens, aos ambientes, à tragédia.





## CAPÍTULO 4

### OBJETOS-PERSONAGENS E PERSONAGENS-OBJETOS EM *OS MAIAS*: DO ROMANCE À MISSÉRIE

Nesse capítulo, analisamos a construção da narrativa de *Os Maias* de Eça de Queirós e sua adaptação ao formato de minissérie televisiva, privilegiando o efeito do texto sobre o receptor, a montagem de situações e cenas que, através da atuação de objetos-personagens e personagens-objetos, organizam a intriga dramática, arrastando-nos para dentro da ação, devido à ilusão de presente e do imediato, fazendo-nos participar de representações e intuições que, estabelecendo relações de causa e efeito, perfazem um todo para a nossa compreensão.

Os objetos-personagens constituem-se como elementos ativos da narrativa, falando-nos à sensação e à percepção, sublinhando a ação e participando da montagem de conflitos. Investidos do estatuto de verdadeiros personagens, providenciam a leitura de sentidos ocultos, ressaltando indícios do passado e prenunciando acontecimentos futuros. Personagens-objetos são personagens com funções específicas na narrativa, com um comportamento que segue um mesmo padrão, não revelando mudanças ou crescimento em toda a narrativa verbal ou fílmica. Embora não cheguem ao grau zero, como simples figurantes do cenário social, são portadores de poucos signos, limitando-se suas ações à repetição estereotipada dos mesmos atos. Assim sendo, personagens-objetos como Alencar, Dâmaso, Guimarães e Palma Cavalão

caracterizam-se pelo seu papel de coro, de reveladores de provas, de mensageiros do destino, atuando como elementos de ligação entre as personagens.

Para melhor compreensão do papel dos objetos no espaço da narrativa literária e televisiva torna-se necessário estabelecer uma divisão espaço-temporal dos acontecimentos e situações, configurando-se as estruturas básicas do romance, indispensáveis para que o receptor realize uma leitura do “não dito”, preenchendo os vazios do texto com suas projeções interpretativas.

A estrutura do romance *Os Maias*, como já explicamos no segundo capítulo, apresenta-se tripartida em *Antecedentes familiares*, *Ação Trágica* (de que são protagonistas Carlos e Maria Eduarda) e *Epílogo reflexivo*. Esta subdivisão corresponde não somente a uma cronologia do narrado, mas também às mudanças na montagem de segmentos temporais – com prolepses (*flashbacks*) e analepses (*flashforwards*) –; no ritmo narrativo (alternância de sumários e cenas, “*telling*” e “*showing*”); nos tipos de discurso e ponto-de-vista das personagens e, ainda na focalização, presentificando-se o narrador onisciente, fora da história, e os narradores internos, que são também personagens da trama narrativa.

A minissérie, embora comece pelo final temporal da narrativa (*in ultimas res*), pelo epílogo reflexivo, criando uma expectativa, estrategicamente funcional, no espírito do telespectador segue daí para frente, como uma sucessão temporal de acontecimentos, com rápidos *flashbacks* para explicar alguns comportamentos e ações das personagens até voltar ao tempo cronológico do início da trama. O papel do narrador na minissérie, já estudado no capítulo anterior, é de capital relevância nessa parte.

Assim sendo, na primeira unidade – *Antecedentes familiares* – registra-se a passagem do tempo, por meio dos meses, estações do ano ou anos inteiros. São elipses de anos sem interesse, ou a progressão da diegese por meio de sumários que, privilegiando fases sugestivas, esclarecem ou fundamentam os catorze meses da *Ação Trágica*, núcleo central do romance e da série televisiva. A minissérie também caminha, rapidamente, no desenrolar dos Antecedentes familiares, configurando-se a história de Pedro e Maria Monforte como um espetáculo que se desenrola adiante de nós, privilegiando apenas os fatos cruciais, indispensáveis para o entendimento da relação entre Carlos Eduardo e Maria Eduarda, protagonistas principais da trama narrativa.

A partir da ação dramática, em torno do romance entre os irmãos, e após os capítulos IV e V, de preparação, o desenvolvimento da diegese é quase do dia-a-dia, assim como na minissérie; a partir do encontro dos irmãos, a ação e convivência diária das personagens vão nos envolver diretamente na história. Estando em cena os dois actantes principais do drama, a marcação temporal é constante, fazendo-nos conviver com os protagonistas quase que diariamente, tanto no texto literário original quanto no texto transmutado (Ballogh, 1996) para a TV.

O dinamismo da ação passa a fundamentar-se no suceder de situações, que se sobrepõem por meio de cenas cotidianas, fazendo progredir a diegese, num presente contínuo que parece acontecer diante de nossos olhos, movendo-se sempre para diante.

O narrador onisciente, fora da história, predominante nos três capítulos iniciais do romance, bem como a voz *off* que aparece na minissérie, passam a plano secundário, destacando-se as focalizações internas de personagens secundários, narradores pontuais que se manifestam através dos diálogos e monólogos interiores. O tempo das cenas dialogadas é o presente. É este o *locus* da realidade na ação de *Os Maias*

e por isso podemos afirmar que os caracteres – Carlos e Maria Eduarda particularmente – definem-se pela ação. O que é construído no texto romanesco é imperativo no texto audiovisual que, necessariamente, vai se organizar por meio dos sucessivos presentes que o constituem, permitindo que o telespectador acompanhe o desenvolvimento da personagem e a construção de seu caráter.

À objetividade da descrição romanesca, fundada no narrador onisciente, acrescenta-se a subjetividade das focalizações das personagens – narradores homodieéticos, inseridos na trama – que exprimem juízos de valores e, ao mesmo tempo, fazem progredir a narrativa, permitindo-nos conhecer melhor os protagonistas da história.

Na minissérie as tramas secundárias, de outras personagens interligadas à ação principal, permitem cenas de reuniões, festas e encontros em que podemos conhecer vários ângulos da verdade, aumentando a complexidade das personagens e fazendo com que o telespectador se sinta envolvido pelos acontecimentos. Por outro lado, a opção dos autores da minissérie em organizar um núcleo cômico, com base em outras obras de Eça – *A relíquia* e *A capital* – oferece-nos uma visão mais ampla do contexto da época, vista através da ironia, da sátira e da paródia à sociedade lisboeta do século XIX, conseguindo maior compreensão do telespectador brasileiro, mas perdendo um pouco da sutileza inteligente de Eça.

A presença dos objetos marca, reiteradamente, a convivência diária dos protagonistas, indiciando a intriga dramática. O bordado de talagarça, que Maria Eduarda fazia, vai desencadear um momento de reflexão, através da focalização de Carlos:

(...) — esse amor que lhe fora enchendo o coração à maneira que a lã cobria aquela talagarça, e que era obra simultânea das



mesmas brancas mãos. Queria ela pois conservá-lo ali, arrastado como o bordado, sempre acrescentando e sempre incompleto, guardado também no cesto de costura, para ser o desafogo da sua solidão? (O.M., p.280-281)

Outro objeto diegético – a casa dos Olivais – comparece para exercer a sua função de espaço mítico, dialogando com o receptor, na eloqüência premonitória que se atualiza cumulativamente, através da construção do espaço narrativo e dos cenários televisivos: móveis, tapeçarias, quadros, enfeites, enfim, todo o “brica-braque” que Carlos adquirira de Craft, povoando o cenário onde se consumará o incesto.

Dois objetos-personagens, que aparecem na primeira visão de Maria Eduarda, tanto no romance quanto na minissérie, o casaco branco de Gênova e a cadelinha prateada, presentificam a interdição amorosa, que deveria separar Carlos e Maria Eduarda. Atuando com força maior, no entanto, surge a casa dos Olivais, outro objeto-personagem que, em contrapartida aos dois primeiros, irá propiciar o estreitamento de relações íntimas, que os conduzirá, irresistivelmente, ao seu destino comum.

A casa alugada a Craft configura-se, na narrativa verbal e na narrativa televisiva, como o primeiro objeto-personagem de união entre os irmãos. Inicia-se uma ligação anormal, confundindo homens e animais, que se prenuncia nas descrições da casa e na escolha de seu nome, quando avultam virtuemias como “ninho”, “*toca*”, “divisa de bicho”, “no seu buraco”, que embora, aparentemente, apenas expressões de carinho, conotam uma realidade pressentida: a animalidade da relação incestuosa que ali se consumará. Os “ganchos” que marcam os finais dos capítulos da minissérie exploram, igualmente a “linguagem” dos objetos postos em cena, focalizando-os detidamente, sublinhan-

do silêncio, insinuações ou sub-entendidos dos diálogos, para criar o suspense que, no romance, realiza-se pelas prolepses, pelos indícios que preparam o espírito do receptor para o futuro incerto dos dois amantes.

Maria Eduarda achou originalíssimo o nome de *toca*. Devia-se até pintar em letras vermelhas sobre o portão.

— Justamente, e com uma *divisa de bicho* — disse Carlos rindo.

— Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu *buraco* : NÃO MEXAM!

Mas ela parara, com um lindo riso de surpresa, diante da mesa posta, cheia de frutas, com as duas cadeiras já chegadas, e os cristais brilhando entre as flores.

— São as bodas de Canaã!

Os olhos de Carlos resplandeceram.

— São as nossas! (O.M., p.300) [grifos nossos]

É na montagem dos cenários e na constituição dos espaços, onde se desenrolará a ação, que podemos admirar a disposição e organização dos objetos, estabelecendo, entre narração e descrição, um relacionamento e interdependência que fazem da descrição queirosiana um complemento diegético da ação. Na minissérie, isso é evidenciado pelos cortes e movimentos de câmera enfocando os objetos que compõem os cenários, num jogo estático/dinâmico que sublinha sua simbologia, reforçada pela música tema de cada personagem e pelas aproximações e distanciamentos dos planos de filmagem.

Agora ia lá, como um devoto, ver se estava bem enfeitado o sacrário de sua deusa... E era através destes deliciosos cuidados, em plena ventura, que lhe aparecia outra vez, suja e empanando o brilho do seu amor, a tagarelice de Dâmaso!

(...)

Mas depois, ao regressar da quinta, vinha já mais calmo. Pisara a linda rua de acácias que os pés dela pisariam na manhã seguinte: dera um longo olhar, ao leito que seria o leito dela, rico, alçado sobre um estrado, envolto em cortinados de *brocatel cor de ouro*, com um esplendor sério de *altar profano*...

(O.M., p.293)

Os termos empregados – *devoto*, *sacrário*, *deusa* – estabelecem o estatuto místico de um amor que, na focalização do próprio Carlos, reveste-se, pelo menos para ele mesmo, de um carácter religioso, quase divino, já revelado em passagem anterior, quando se prepara para confidenciar seu romance a Ega:

Isto, porém, não era ‘uma aventura’.

Ao seu amor misturava-se alguma coisa de religioso; e como os verdadeiros devotos repugnava-lhe conversar sobre a sua fé...(O.M., p.288)

Contrastando, e até mesmo negando o enfoque anterior, surge a tagarelice de Dâmaso (personagem-objeto) – “sujando” e “empanando o brilho de seu amor” – que se liga à atuação proléptica do leito, visto como um “altar profano”. A metáfora leito/altar carrega-se de conotação negativa, contida no adjetivo profano, que se relaciona, não propriamente com o leito, mas, através do fenômeno da hipálage, com

o rompimento iminente dos laços fraternos, que até agora predominavam nas relações entre Carlos e Maria Eduarda.

O leito, inserindo-se por meio da descrição no discurso narrativo, passa a atuar como objeto-personagem, identificando-se como um produtor da degradação, no papel de participante do incesto que nele se efetivará.

A descrição dos interiores, notadamente na minissérie, por meio dos “closes” e paradas da câmera, presentifica a ação dos objetos, que se fazem sentir enquanto Carlos e Maria Eduarda percorrem as dependências da casa. Estabelecem-se os virtuemias contidos na cor negra, presente na “escada escura”, no “enorme leito de pau preto”, que se associam ao “luxo estridente e sensual”, marcado pelos “amarelos excessivos” que desgostam a Maria Eduarda. A adjetivação por hipálage que enriquece e individualiza o discurso queirosiano, preserva-se na minissérie pela cuidadosa montagem dos cenários, onde os objetos foram selecionados com detalhes, atendendo, na maioria das vezes, às indicações e descrições do texto original.

A descrição carrega-se de virtualidades que inquietam Maria Eduarda e o próprio receptor, enquanto Carlos, aparentemente, parece não se impressionar. As metáforas alcova = tabernáculo profano = retiro lascivo de serralho, que se preservam na minissérie graças à focalização demorada, à lentidão com que os objetos são vistos, em câmera lenta, para que possam dialogar e interagir com o telespectador, atuam, por ressonância, em todos os objetos que constituem o cenário. Assim a tapeçaria – “onde desmaiavam (...) os amores de Vênus e Marte” – simboliza a profanação e lascividade que sublinha o amor trágico entre irmãos.

O painel antigo, em *negro*, onde se destaca, “lívida, gelada”, a cabeça decepada de São João Batista, funciona como elemento premo-

nitório, pois tendo João Batista morrido por condenar a imoralidade e a profanação dos amores incestuosos, novamente aparece para condenar e, simbolicamente, pressagiar a culpa trágica de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, que se consumará pelo incesto involuntário entre os irmãos.

A minissérie, não podendo valer-se dessa estratégia, utiliza-se de planos e cortes para sublinhar os indícios contidos nos objetos e cenários compondo a atmosfera premonitória do espaço com seus objetos-signos de amor, culpa e punição.

A tragédia surge como complemento natural de um amor que tem início na alcova descrita. Associa-se o amor ao pecado e à morte, enquanto o *vento da profecia* parece avisar do incesto, que ali irá se consumar:

(...); a peça superior era guardada aos quatro cantos pelos quatro evangelistas, João, Marcos, Lucas e Mateus, imagens rígidas, envolvidas nessas roupagens violentas que um vento de profecia parece agitar: ...” (O.M., p. 301)

A prolepse da desintegração familiar, que advém do incesto, provocando a morte de Afonso e a separação definitiva de seus netos — indiciada pelo painel com a cabeça degolada — é abafada, como que escondida por Carlos, que, com seu gesto de encobri-la, encobre metaforicamente todos os objetos que prenunciam a tragédia. Silenciando todo o rumor dos objetos-personagens, a casa dos Olivais, numa evidente antropomorfização, “adormece”, “numa demorada sesta” e cumpre seu papel de objeto propiciatório do amor incestuoso.

— Aquela horrível cabeça — murmurou ela (Maria Eduarda).

Carlos arrancou a coberta do leito, escondeu a tela sinistra. E então, todo o rumor se extinguiu, a solitária casa ficou adormecida entre as árvores, numa demorada sesta, sob a calma de Julho... (O.M., p. 303)

Um artigo de Dâmaso Salcede, publicado na *Corneta do Diabo* – novamente aparece em cena um objeto que irá desencadear sucessivas reações em cadeia – no qual seu amor parece “aviltado”, na publicidade chula dum “jornal sórdido”, leva Carlos a pensar num duelo de honra. Ega resolve o impasse de outro modo: obriga Dâmaso a publicar uma carta de retratação no jornal *A Tarde*, em que se declara a si e a toda sua família, bêbados. Esta situação desencadeará várias outras: Carlos, pela vez primeira duvida de seu acerto em se casar com Maria Eduarda:

Carlos perguntou, pela vez primeira a si mesmo, se a honra doméstica, a honra social, a pureza dos homens de quem descendia, a dignidade dos homens que dele descendessem, lhe permitiriam em verdade casar com ela... (O.M., p. 369)

O Sr. Guimarães – personagem-objeto –, tio de Dâmaso que residia em Paris e se encontrava no momento em Lisboa, procura Ega para exigir explicações sobre as declarações publicada na carta de retratação de Dâmaso, ditada por Ega e encaminhada para publicação. Entrega uma caixa que pertencera a Maria Monforte, contendo documentos diversos e sua carta-testamento, declarando Maria Eduarda filha verdadeira de Pedro da Maia e, portanto, legítima irmã de Carlos Eduardo.

(Sr. Guimarães) Eu junto-lhe então um bilhete e V.Exa. entrega-o da minha parte ao Carlos da Maia ou à irmã.

Ega teve um movimento de espanto:

(Ega) – À irmã... A que irmã?

O Sr. Guimarães é apresentado a Ega por Alencar, que cumpre seu estatuto de revelador de provas, deixando a Ega o papel de constataador da ação. Dâmaso, Alencar e o Sr. Guimarães não tomam conhecimento da extensão da tragédia. Personagens-objetos cumprem seus papéis específicos, mas não vivem o drama que se desencadeia.

É Ega, o amigo dileto e companheiro de todas as horas, o primeiro a conhecer e sentir, em toda a sua extensão, a tragédia de que são vítimas seres de eleição, cuja única culpa remonta à sua origem. É o *fatum*, que se abate com toda a sua força opressora, constatado pelo leitor e pelo telespectador da minissérie através da angústia de Ega, perplexo e impotente diante dos fatos que lhe são desvelados, ao mesmo tempo em que são revelados ao leitor do romance e ao telespectador da minissérie.

É, portanto, através da focalização de Ega que, no romance, cada um dos actantes deverá tomar conhecimento da tragédia, que se revela em toda a sua crueza. É ele o primeiro a inteirar-se de tudo e será testemunha, embora involuntária, da perplexidade de Carlos, do desespero e morte de Afonso bem como do sofrimento mudo e contido de Maria Eduarda<sup>25</sup>.

Dois objetos revestem-se de fundamental importância: a *caixa* que continha papéis da Monforte e a *carta-testamento* que elimina toda

---

25 Carlos Reis (1975) afirma: “De tal modo é fulcral o papel desempenhado por Ega neste aspecto, que é a sua focalização que impera no episódio em que, à maneira de *Anagnórisis* da tragédia grega, lhe é dada a conhecer a verdadeira identidade de Maria Eduarda (p. 614-622), o mesmo acontecendo no encontro com o procurador (p. 631-638), que mais não é do que a preparação da catástrofe que se abate sobre Carlos e também sobre o avô, a qual é igualmente perspectivada a partir de Ega”.

e qualquer dúvida que possa haver sobre seu passado. É juntamente com Vilaça, o procurador da família Maia, que Ega vai abrir a caixa, com o segredo da Monforte, e tomar conhecimento da carta-testamento, na qual Maria Monforte declara que Maria Eduarda é filha de Pedro da Maia e neta de Afonso:

(...): Declaro que minha filha Maria Eduarda, que costuma assinar Calzaski, por supor ser esse o nome de seu pai, é portuguesa e filha de meu marido Pedro da Maia ... (O.M., p. 440)

Carlos, no romance queirosiano, toma conhecimento de tudo pelo Vilaça e pelo Ega.

– Que diabo de embrulhada é esta, que me vem contar o Vilaça? – rompeu Carlos, cruzando os braços diante de Ega, numa voz que apenas de leve tremia. (O.M., p. 443)

À revelação trágica intercala-se o episódio grotesco do *chapéu* de Vilaça que, na pressa de sair, não consegue encontrá-lo. E é a propósito deste chapéu, com um sorriso divertido, que Afonso adentra a sala:

– Que diabo fizeram vocês ao chapéu do Vilaça?

(...)

Mas subitamente reparou na face transtornada do neto.  
(O.M., p. 445)

É a revelação do incesto ao avô, velho como o século, resistente ao tempo e aos vendavais, que sucumbe diante da desgraça dos netos.



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. A cena da volta da mãe realiza um intertexto com o filme *Amadeus* de Milos Forman, quando uma figura negra aparece à porta para encomendar a missa de réquiem a Mozart, já moribundo. A música de fundo é a mesma Missa de Réquiem de Mozart. 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.

Na minissérie, Carlos não volta a dormir com a irmã. No romance, é através de um objeto – *o leito de Carlos vazio* – que Ega constata que Carlos continua com a irmã, mesmo depois de tudo conhecer, e resolve voltar a Celorico, para não ver a desgraça do amigo, que estava matando o velho Afonso.

Carlos desespera-se entre a urgência de deixar Maria Eduarda e a vergonha de encarar Ega e o avô. Um “nojo físico” começa a dominá-lo. O corpo desejado da amante, agora irmã, parece-lhe “forte demais, musculoso, de grossos membros de amazona bárbara, com todas as belezas copiosas do animal de prazer” (O.M., p. 461). A descrição da irmã confirma a metáfora Maria Eduarda/Venus Citerea, que aparece no início do texto romanesco e é presentificada pela câmera lenta das primeiras cenas da minissérie, quando é focalizada a estátua do jardim, a Vênus do erotismo e da fecundidade. O último encontro com o avô, no Ramalhete, é espectral e trágico. Afonso já está à beira da morte. Assim o vê Carlos, “lívido, mudo, grande, espectral”:

Carlos não se moveu sufocado: e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de terror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até às profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. (O.M., p. 461)

Cumpre-se o destino de Afonso da Maia. No dia seguinte encontram-no morto, “sentado no banco de cortiça” com seu “velho capote azul”. As águas da cascatazinha lembram um choro lento, pranteando a partida do velho Maia. O relógio Luís XV, que durante toda a narrativa batia as horas, balizando a narrativa com o fluir inexorável e contínuo de horas e dias – “o relógio bateu dez horas” (O.M., p.267); – marca as horas pela última vez, não tornando a se fazer presente em cena, pois esgotado estava o tempo dinâmico, ativo, agora transformado num tempo parado, estagnado, em que o marcar das horas não tem mais razão de ser.

O relógio Luís XV bateu *finalmente* as nove horas – depois a toada argentina do seu minuete vibrou um instante e *morreu*. (O.M., p.470) (grifos nossos)

Os virtuemias da morte contidos nos sintagmas *finalmente* e *morreu*, sublinham o destino final dos Maías, presentificado na morte do velho mas “granítico” Afonso da Maia e na inevitável dispersão de seu netos, últimos descendentes de sua raça.



## CAPÍTULO 5

### A FUNCIONALIDADE DOS OBJETOS NA CARACTERIZAÇÃO DO TRÁGICO

#### **5.1 Elementos fundantes do trágico: funcionalidade das descrições dos cenários e dos objetos**

Vimos anteriormente que Pedro da Maia não se configura como herói trágico, pela fraqueza de seu caráter e por se definir como um representante da sociedade de sua época, plenamente inserido num mundo de mentiras e aparências, não se estabelecendo a conseqüente punição, mas antes uma fuga através do suicídio.

Por outro lado, a figura de Afonso reúne todas as características do herói trágico, como já afirmou Alberto Machado da Rosa (1973, p. 246), acrescentando ainda dois planos descendentes: a tragédia romântica (Maria Eduarda) e a tragédia realista (Carlos), que representam uma evolução no sentido do trágico na literatura atual.

Realmente Afonso, elemento de unidade, presente em todo o desenrolar da narrativa, vê-se envolvido numa “situação trágica” quando Pedro se suicida, ferindo-o na “idade da força” (uma vez que a “visão cerradamente trágica do mundo” o concebe como sede de absoluta aniquilação e Afonso é vítima do *fatum* e não apenas do conflito homem/mundo em que se insere) e, na velhice, ao saber do incesto invo-

luntário entre seus netos, configura-se o “conflito trágico cerrado”, pois Afonso encontrando-se sem saída ou solução, sucumbe ao sofrimento e morre. Era este o trágico que Goethe considerava o “verdadeiro trágico”. Como afirmamos no primeiro capítulo, o homem não conhece a solução, que se encontra num plano superior ao seu entendimento.

Carlos e Maria Eduarda, por sua vez, configuram antes a situação trágica, sendo compelidos ao incesto pelo *fatum* nefasto que pune nos filhos a culpa dos pais, vivendo num mundo de aparências e mentiras. É verdade que eles se distinguem desta sociedade que criticam e da qual, relativamente, tentam escapar, mas o trágico reside no modo como a verdade ou mentira é desvelada.

O objeto fundamental da tragédia, neste caso, não se resume ao sacrifício do herói inocente, perseguido pelo destino, mas ressalta a aparência que envolve toda existência humana – como esclarecemos nos pressupostos teóricos – retesada entre dois extremos: a verdade e a mentira.

Admitindo-se que Carlos e Maria Eduarda representem uma evolução do sentido do trágico (por isso Rosa fala em planos descendentes – romântico e realista), resta-nos esclarecer a mudança do sentido de culpa e suas conseqüências. Torna-se necessário configurar o trágico por meio da ação – relacionamento dos actantes entre si, com os demais personagens e com o mundo – vendo, no desenrolar da paixão entre Carlos e Maria Eduarda, o crescendo de episódios e conflitos que constituem as peripécias, que nos levam ao *nó* ou *clímax* da tragédia.

As descrições e os objetos-personagens, aqueles que agem sublinhando as características das personagens, são fundamentais como indícios e avisos (prolepses) que vão, cumulativamente, configurando o trágico no desenrolar da narrativa.

A volta de Carlos de sua viagem pelo mundo – “catorze meses” – marca o reinício da ação a meio do Capítulo IV e a ocupação definitiva do Ramalhete, espaço interior de decisiva importância diegética, como vimos no capítulo anterior:

Um ano passou. Chegara esse outono de 1875 e o avô, *instalado enfim no Ramalhete*, esperava por ele ansiosamente. (O.M., p. 70) (grifos nossos)

A descrição de Carlos é um elemento indispensável para definir sua superioridade física (e é bom lembrar que o herói trágico, física e moralmente, é um pouco melhor que os demais) e, através dos *olhos*, sua semelhança com o pai.

Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de ombros largos, com uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos, e os olhos dos Maias, aqueles irresistíveis olhos do pai, de um negro líquido, ternos como os dele e mais graves (...) uma fisionomia de belo cavaleiro da Renascença. (O.M., p. 70)

Os mesmos olhos negros, espécie de insígnia passional, que marcavam a fisionomia de Pedro estão presentes em Carlos, porém, *mais graves*, pois muito diversa fora a sua educação, orientada pelo avô, que pretendia afastá-lo da desgraça.

Permanece imutável, porém, o fato de seu nascimento ter ocorrido sob o signo da desgraça: o abandono da mãe, fútil, leviana e inconseqüente, e o suicídio do pai. A luta de Afonso é separá-lo deste

passado, libertá-lo de todas as influências maléficas que possam afligi-lo ou prejudicá-lo.

A montagem do consultório de Carlos, suas idéias de trabalho, o livro que pretende escrever, o ambiente lisboeta e os amigos, são sublinhados por objetos que funcionalmente agem e dialogam com o leitor, fornecendo-nos elementos para caracterizar a personagem.

É através de Vilaça, procurador e administrador da família, que nos inteiramos da escolha do local do consultório, no Rossio, um consultório gratuito que vinha ao encontro das ambições políticas do procurador dos Maias e das conveniências de Carlos:

Um consultório gratuito, no Rossio, o consultório do Dr. Maia, ‘do seu Maia’ reluziu-lhe logo vagamente como um elemento de influência. E tanto se agitou que daí a dois dias tinha lá alugado um primeiro andar de esquina. Carlos mobiliou-o com luxo. Numa antecâmara, guarnecida de banquetas de marroquim, devia estacionar, à francesa, um criado de libré. (O.M., p. 72)

A descrição do consultório, ao invés de mostrar-nos um local de trabalho adequado e prático, ressalta antes o luxo, o conforto de locais de reuniões sociais. Vemos assim quadros de muita cor, “banquetas de morroquim”, “álbuns de atrizes seminuas”, um piano (“para tirar inteiramente o ar triste de consultório”) e, voluptuosamente luxuoso, o “divã do gabinete, verdadeiro móvel de serralho, vasto, voluptuoso, fofo (...)” (O.M., p. 72), indicando a sensualidade e a volúpia latentes em seu íntimo.

Carlos, ora pensava numa larga clínica, ora em se dedicar a um livro que lhe propiciasse “alguma coisa de brilhante”, que o satisfizesse como “homem de luxo” e “homem de estudo”. Trazia sérias intenções

de trabalho, mas suas “ambições flutuavam intensas e vagas”, marcando o diletantismo que era parte de si mesmo e acabaria por absorvê-lo.

Seu feito de “homem de luxo” transparecia sob todas as suas ações, ou intenções e, em seu consultório, a ociosidade que o cercava ameaçava envolvê-lo cada vez mais. É através de seus cavalos e carruagens, e não de seu trabalho como médico, que Carlos maravilha Lisboa que, por sua vez, o cerca de um marasmo que parece a tudo contagiar. Os objetos sublinham seu diletantismo, suas ocupações, seu brilho de riqueza.

E no dog-cart, com aquela linda égua, a Tunante ou o fâeton com que maravilhava Lisboa, Carlos lá partia em grande estilo para a Baixa, para o trabalho. (O.M., p. 75)

A complexidade do caráter de Carlos revela-se desde a luta que se estabelece entre suas intenções e a realidade cotidiana que as inviabiliza, até seu relacionamento compassivo para com as falhas dos amigos e sua lealdade.

Por outro lado, embora afeito a aventuras amorosas, mesmo quando estudante, era equilibrado e racional, não se deixando dominar pela emoção. Capaz de atitudes louváveis, – chega a terminar sua aventura com uma jovem, ao lhe conhecer marido e filho e pressentir que poderia ser o “pivot” de uma desgraça doméstica – e amando estremecidamente o avô, Carlos não é um devasso ou um cínico (como pretende Alberto Machado da Rosa), produto de uma “educação de hereges” inadequada ao ambiente português, mas antes um jovem bem formado e admirado por todos que o cercam. É este aspecto de honestidade e honra que é ressaltado na minissérie, fazendo de Carlos uma imagem mais positiva do que a traçada por Eça.

Através de suas ações, que se sucedem quase dia a dia, Carlos insere-se em nossa “humana espécie”, com todas as contradições que lhe são inerentes.

A diegese progride, portanto, dando-nos a sensação de que várias sucessões de eventos são possíveis, produzindo expectativa e colocando-nos em alerta.

O leitor vê-se, em cada segmento da narrativa, diante de uma gama variada de possibilidades – série paradigmática – das quais apenas uma, mais ou menos provável, se realizará sintagmaticamente. Produz-se a verossimilhança através da contingência temporal: a sucessão romanesca é captada através da ação, nos sucessivos presentes que a constituem e o futuro é uma expectativa que poderá, ou não, se realizar.

A intenção de ser útil, dedicar-se ao trabalho é sincera, mas não chega a se concretizar, pois Carlos se vê inserido na ociosidade do ambiente que o cerca, pelo seu próprio feitio de aristocrata e diletante. Ele percebe e critica a sociedade lisboeta, mas nada faz para modificá-la. Esta constatação faz-se presente na minissérie, onde se constata que Carlos Eduardo foi envolvido pela ociosidade da sociedade lisboeta.

(...) a gente vadiando pelos bancos: e essa sussurração lenta da cidade preguiçosa, esse ar aveludado de clima rico pareciam ir penetrando pouco a pouco naquele abafado gabinete e resvalando pelos veludos pesados, pelo verniz dos móveis, envolver Carlos numa indolência e numa dormência... (O.M., p. 75)

Os amigos com que convive no Ramallete, onde mora com o avô, são todos ricos, cultos, dedicando-se à arte, como o maestro Cruces, ou vivendo de rendas como Ega, diplomatas ou fidalgos como Steinbroken (personagem eliminado na minissérie), o Marquês, um



ou outro novo-rico como o Dâmaso, tolo e obsequioso, que procurava em tudo imitar a Carlos, e Craft, um gentleman inglês culto, correto, imperturbável.

Ega, seu amigo inseparável, uma espécie de contra-ponto diante do comportamento equilibrado de Carlos, é irônico, desafia a sociedade com sua ostentação e pretende uma “revolução literária”, com seu livro *Memórias de um átomo*. Um objeto de uso pessoal vai caracterizar o desafio de Ega, sua ironia a uma sociedade que julga pelas aparências:

(...) Ega, o antigo boêmio de batina esfarrapada, trazia uma peliça, uma sumptuosa peliça de príncipe russo... (O.M., p. 76)

E mais adiante:

Isto é para efeito moral, para impressionar o indígena... Mas, não há negá-lo, é pesada! (O.M., p. 79)

Uma peça de vestuário – uma pesada peliça nem sempre adequada ao clima português – dialoga com o narratário sublinhando, para além do aspecto cômico, a hipocrisia e superficialidade que marcam as relações sociais.

O objeto é mensagem com sua própria presença, constituindo-se num dado de contato do individual com o coletivo. Esta noção do objeto como signo, elemento de uma linguagem – símbolo de “status” social – instaura uma comunicação sem palavras, onde a funcionalidade é anulada porque desnecessária e os objetos não mais aparecem para serem utilizados<sup>26</sup>.

---

26 Moles (1972, p. 20) afirma que “para o especialista em comunicação de massa, o campo estético ou de dispensação ou conotativo do objeto, sobrepuja sua ‘significação’,

(...) uma sumptuosa peliça de príncipe russo... (O.M., p.76)

É através de Ega que se configura, na maioria das vezes, a crítica à sociedade. Com seu “satanismo”, com seu desrespeito às instituições arcaicas, aos valores religiosos, culturais e literários do país. Ega, ironicamente, julga e critica o mundo lisboeta, embora se aproveite ao máximo de todas as vantagens, luxos e dissipações que este mesmo mundo lhe possa oferecer.

Aqui (Portugal) importa-se tudo. Leis, idéias, filosofias, teorias, assunto, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo pacote. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos de Alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... (O.M., p. 79)

Os almoços e jantares no Ramalhete, ou em outros ambientes, que se multiplicam no decorrer da narrativa, são utilizados por Eça, assim como na minissérie, para reunir vários indivíduos – os amigos, a roda social de Carlos e Afonso – permitindo-lhe enfocar um assunto sob vários ângulos, ou vários assuntos simultaneamente, utilizando-se de focalizações internas de personagens homodieéticas. A realidade presente carrega-se de uma pluralidade de sentidos, que advêm da reunião de vários pontos de vista diferentes. O momento presente da narrativa, tanto literária quanto televisiva, se faz sentir na sua plurivocidade e as analepses (voltas ao passado) carregam-se de significados diversos, podendo o passado ser suscetível de aparecer diferentemente.

---

que se exprime em sua função ‘utilitária’, no sentido convencional da palavra. A simbolização sobrepuja a significação funcional imediata”.

As prolepses (antecipações de fatos futuros) surgem como projetos a serem realizados, avisos, sinais que se vão acumulando no desenvolver dos diálogos. Transmite-se ao leitor a impressão de plurivocidade, indispensável, segundo Pouillon (1974), para apresentar personagens vividas e não simples títeres manejados pelo narrador onisciente<sup>27</sup>.

A comédia *O Lodaçal*, que Ega pretendia escrever, é um pretexto para se configurar a sociedade da época, estigmatizada, metaforicamente, pelo próprio título proposto.

Os actantes do drama inserem-se nesta sociedade, estabelecendo-se o conflito entre a verdade e a aparência. Assim a mesquinhez, a hipocrisia, a falsidade, a incompetência, que Ega e Carlos duramente criticam, somente seriam debeladas através de uma revolução, para que viessem “à superfície alguns dos elementos originais, fortes, vivos, que isto ainda encerra lá no fundo” (O.M., p. 267).

Não percebem que eles próprios participam desta inércia, como melancolicamente sente Afonso:

O velho escutava com melancolia estas palavras do neto, em que sentia como uma decomposição da vontade, e que lhe pareciam ser apenas a glorificação da sua inércia. Terminou por dizer:

– Pois então façam vocês essa revolução. Mas pelo amor de Deus, façam alguma coisa! (O.M., p. 267)

A decisão de Maria Adelaide Amaral de incluir personagens de *A relíquia* e *A capital* na minissérie vai ampliar ainda mais a discussão e

---

27 Pouillon desenvolve o aspecto da plurivocidade ficcional, afirmando que a contingência temporal – a possibilidade plurívoca que caracteriza o devir – deve se fazer sentir em todo o desenvolvimento da narrativa, para que possamos conseguir, na ficção, a mesma compreensão do real, que nos envolve no dia-a-dia (1974, p. 120).

a crítica à sociedade portuguesa da época, onde hipocrisia, falsidade e ociosidade eram marcas indelévels.

A narrativa progride por si mesma e a diegese presentifica-se diante de nossos olhos com a mesma veracidade de nossa compreensão do real.

Os amores de Carlos e sua impossibilidade de sentir uma afeição duradoura são apresentados em diálogos com Ega, seu confidente e “alter-ego”, que analisa e comenta os fatos. Assim, ao se queixar Carlos do efêmero de seus amores, Mme. Rughel, a Gouvarinho, Ega compara-o a Dom Juan e, através de sua blague, sua ironia, anuncia-se, indicialmente, um futuro trágico:

Tu és simplesmente, como ele, um devasso; e hás-de vir a acabar desgraçadamente como ele, numa tragédia infernal!  
(O.M., p.108)

E notando a preocupação de Carlos em encontrar uma mulher, pela qual sentisse uma afeição definitiva, a sua mulher, Ega acrescenta:

– Carlinhos da minha alma, é inútil que ninguém ande à busca da *sua mulher*. Ela virá. Cada um tem a sua mulher, e necessariamente tem de a encontrar. (O.M., p.108)

E mais adiante:

(...) mas tu, aí a raspar o meu repes com o verniz dos sapatos, e ela a orar no templo de Confúcio, estais ambos insensivelmente, *fatalmente*, marchando um para o outro!... (O.M., p.108)  
(grifos nossos)

Tudo preparado, portanto, para o encontro de Carlos e Maria Eduarda, anunciando-se inclusive a fatalidade e a *Moïra* – o destino adverso, que preside ao encontro de ambos.

As primeiras aparições de Maria Eduarda a Carlos na minissérie foram conduzidas exatamente como no romance, respeitando-se inclusive as descrições dos cenários e figurinos feitos por Eça.

A primeira aparição de Maria Eduarda dá-se num “dia de Inverno suave e luminoso”. Carlos, acompanhado de Craft, vê, pela vez primeira, a mulher que lhe marcaria a vida:

Entravam então no peristilo do Hotel Central — e nesse momento no cupé da Companhia, chegando a largo trote do lado da Rua do Arsenal, veio estacar à porta.

Um esplêndido preto, já grisalho, de casaca e calção, correu logo à portinhola: de dentro um rapaz muito magro, de barba muito negra, passou-lhe para os braços uma deliciosa cadeli-nha escocesa, de pelos esguedelhados, finos como seda e cor de prata; depois apeando-se indolente e ‘poseur’, ofereceu a mão a uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúr-nea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e um aroma no ar. Trazia um casaco colante de veludo branco de Génova, e um momento sobre as lajes do peristilo brilhou o verniz das suas botinas. (O.M., p.110-111)

Nesta primeira aparição de Maria Eduarda configura-se, desde logo, o estatuto mítico que envolve sua pessoa. Assim como sua mãe,

Maria Monforte, seu aparecimento em Lisboa cerca-se de mistério, e a metáfora Maria Eduarda = deusa aproxima-a da Monforte, num paralelismo de similitude, que une a ambas na figura da estátua – da deusa do jardim do Ramalhete – a Vênus Citereia.

Um objeto e um animal – o casaco branco e a cadelinha cor de prata – desempenham importante função diegética que será reiterada e compreendida no decorrer da narrativa. Desde o início, marca-se a cor branca do casaco de veludo, símbolo de pureza, de virgindade, de interdição amorosa.

Na minissérie a cena do encontro respeita as toilettes descritas pó Eça, bem como o cenário, a cadelinha e o negro.

Logo após este encontro, Craft e Carlos sobem a um gabinete onde Ega os espera e lá encontram Damaso, que faz a primeira referência ao tio Guimarães de Paris, que funcionará como mensageiro do *fatum*, como comentaremos posteriormente.

Logo depois aparece o poeta Alencar:

Nesse momento a porta envidraçada abriu-se de golpe. Ega exclamou: ‘Saúde ao poeta!’ (O.M., p.112)

Sua entrada em cena é teatral e sua figura delineada sob a égide de um romantismo, como ele “antiquado”, “artificial” e “lúgubre” (O.M., p.112).

Seu papel de *coro*<sup>28</sup> na estrutura dramática da narrativa é mais uma vez confirmado. Apresenta-se a Carlos como “camarada”, “inseparável” e “íntimo” de Pedro da Maia, do seu pobre, do meu valente

---

28 “(...) sobretudo no drama antigo que se estabeleceu com bastante nitidez esta distinção entre os coros e os diálogos, ao passo que o drama moderno ignora esta distinção, pois aquilo que os antigos rezavam para o coro, é agora dito pela boca das personagens” (Hegel, 1974 , p. 398).

Pedro (O.M., p.13). As analepses sobre os pais de Carlos são eivadas de sentimentalismo e emoção e Alencar acrescenta ainda ter sido ele a escolher o nome de Carlos Eduardo.

A reunião de amigos propicia ao autor a apresentação de pontos de vista diversos sobre a sociedade portuguesa, sobre literatura e sobre os amores e casos de cada um, compondo o cenário humano onde se insere o protagonista da ação.

Terminado o encontro, Carlos dirige-se ao Ramalhete, acompanhado de Alencar, a quem oferecera condução. Intercalam-se referências a Pedro da Maia e aos poemas de Alencar, que declama a Carlos dois versos que fizera, em homenagem à sua amada:

Abril chegou, sê minha!

Dizia o vento à rosa. (O.M., p. 126)

Logo depois, estando a sós, em seu quarto, estendido na *chaise-longue*, Carlos meditava nos recentes acontecimentos e tendo notado o cuidado de Alencar em não lhe mencionar o nome da mãe, Maria Monforte, lembra-se de como soubera da sua “lamentável história” durante uma bebedeira do Ega. Sentira por essa tragédia “um interesse vago e como literário” pois para ele “o papá, a mamã, os seres amados, estavam ali todos – no avô” (O.M., p. 129).

O encontro com a mulher “maravilhosamente bela”, com a deusa que pisava levemente a terra, a conversa com Alencar e a lembrança da mãe fundem-se no espírito de Carlos e se revelam em seu sonho premonitório. É através de uma montagem de imagens, – imagens sobrepostas, recurso muito utilizado pelo cinema – que temos uma prolepse, uma premonição da tragédia que marca a figura de Maria Eduarda.

Eis o seu sonho:

(...): uma mulher passava com um casaco de veludo branco de Génova, mais alta que uma criatura humana, caminhando sobre nuvens, com um grande ar de Juno que remonta ao Olimpo; (...) E passava sempre... O Craft dizia très chic. Depois tudo se confundia, e era só o Alencar, um alencar colossal, enchendo o céu, tapando o brilho das estrelas com a sua sobre-casaca negra e malfeita, os bigodes esvoaçando ao vendaval das paixões, alçando os braços, clamando no espaço:

‘Abril chegou! Sê minha!’ (O.M., p. 130)

Na minissérie, os objetos contrastantes, *o casaco de veludo branco* de Maria Eduarda e a *sobre-casaca 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*, sobre-casaca negra, que traz em si grande carga significativa. O presente, o sonho de Carlos, contém, em forma embrionária, a desgraça futura.

A segunda aparição de Maria Eduarda dá-se no Aterro. Sua figura caracteriza-se pela cor escura, pela “toilette” simples, como um complemento natural e pelo “*negro profundo* de dois olhos, que se fixaram nos seus (...) despertando-lhe o impulso, logo contido de a seguir ...” (O.M., p.142) (grifos nossos). Também, na minissérie Carlos não consegue aproximar-se de Maria Eduarda na segunda vez que a encontra.



É importante notar que nesta passagem, ao invés de montagem de imagens, temos uma intercalação das considerações mentais de Carlos, no romance, enquanto Maria Eduarda passava, e as colocações de Steinbroke (personagem) sobre Bismarck, feitas em discurso indireto livre, e terminando com uma fala de Carlos, que se refere a Bismarck, mas por aproximação metonímica, também se estende a Maria Eduarda. Vamos ao exemplo, para melhor compreendermos esta passagem:

Do fim do Aterro aproximava-se, caminhando depressa, uma senhora – que ele reconheceu logo por esse andar que lhe parecia de uma deusa pisando a terra (...) Vinha toda vestida de escuro (...) tinha, naquele cais triste de cidade antiquada, um destaque estrangeiro (...) sentiu o negro profundo de dois olhos que se fixaram nos seus. Insensivelmente deu um passo para a seguir. A seu lado Steinbroke, sem nada ver, estava achando Bismarck assustador. À maneira que ela se afastava, parecia-lhe maior, mais bela (...) Steinbroke ficara aterrado com o discurso do chanceler no Reichstag... sim era bem uma deusa (...); a cadelinha trotava ao lado, com as orelhas direitas.  
– Evidentemente – disse Carlos – Bismarck é inquietador...  
(O.M., p. 142)

Na realidade, para Carlos, inquietadora era a presença de “dois olhos” de um “negro profundo” que o abalavam e atraíam, levando-o insensivelmente a tentar segui-la.

Maria Eduarda é vista por ele, pela terceira vez, tanto no romance quanto na minissérie, no Aterro junto a Castro Gomes. Carlos a vê como uma “senhora estrangeira” e não com a imagem de “deusa” das vezes anteriores. Isto não impede que ele se sinta compelido a voltar mais três vezes

ao Aterro, na esperança de vê-la. Acaba por desistir, sentindo-se como um “refeiro perdido” (O.M., p.143) a procurar por algo inacessível.

A quarta referência a Maria Eduarda faz-se através do Taveira que a vira com Dâmaso, aparentemente dirigindo-se a Sintra. Estando os amigos reunidos no Ramalhete, a conversar e a jogar bilhar, comenta-se o artigo que Ega publicou na *Gazeta Ilustrada*, elogiando Cohen, marido de sua amante. Entre diálogos, os mais variados, sobre o artigo de Ega e sua falta de senso moral, Carlos só se preocupa em dialogar com Taveira, obter maiores informações sobre Maria Eduarda, distraíndo-se de tudo o mais, a ponto do Taveira protestar:

– A ida de Dâmaso para Sintra, deu-te no goto – rosnou Taveira impaciente – Anda, joga! (O.M., p. 151)

Carlos distraído, distante, inesperadamente convida Cruges para ir a Sintra. Maria Eduarda, como um imã, atraía-o irresistivelmente:

– Diz cá, Cruges – perguntou-lhe Carlos – queres vir amanhã a Sintra? (O.M., p. 151)

E pouco mais adiante:

O quê! o maestro não conhecia Sintra?... Então era necessário ficarem lá, fazer as peregrinações clássicas, subir à Penha, ir beber água à Fonte dos amores, barquejar na várzea... (O.M., p. 154)

Na minissérie a corrida a Sintra atrás de Maria Eduarda ocorre exatamente como no romance e mais uma vez frustra-se o empenho de Carlos em conhecer e conversar com a “Juno” misteriosa.

As várias aparições de Maria Eduarda estabelecem uma seqüência de acontecimentos interligados, perfazendo uma totalidade de cenas, que se relacionam entre si, como representações de causa e efeito, uma vez que sedimentam um crescente interesse de Carlos, que se transformará em paixão, verossímil na estrutura do narrado pela sua minuciosa e reiterada preparação. A adaptação televisiva respeita o ritmo romanesco criando um crescendo de ansiedade tanto na personagem como no telespectador.

Um objeto – a carruagem de Carlos com sua “(...) esplêndida parrelha baia reluzindo como um cetim sob o faiscar de prata dos arreios...” (O.M., p.154), marca uma posição de conquista na partida para Sintra, em busca da “deusa que remonta ao Olimpo”, levando o maestro Cruges, que o acompanha nesta viagem, a vê-lo como “um herói jovial, lançando o seu carro de guerra...” (O.M., p.154). Através da focalização de Cruges, o autor reitera o código mítico da personagem central. Carlos Eduardo é o Herói com seu carro de guerra, metaforicamente Marte (deus da guerra).

A descrição da chegada a Sintra compõe o cenário ideal, para o encontro amoroso que parece se aproximar. Inteiramo-nos do “aspecto resplandecente de Carlos”, de seu “olhar aceso” (que parecia prenunciar uma aventura amorosa), através do ponto de vista de Cruges, cuja sensibilidade de artista e natureza contemplativa propiciam descrições das paisagens e belezas que se lhes deparam pelo caminho.

O receptor segue Carlos, que é o condutor da diegese na linha da *ação*, mas cabe a Cruges a linha da *descrição*, completando-se, como observa Margarida Vieira Mendes, “os dois grandes sistemas que estruturam o romance”<sup>29</sup>.

---

29 “Pontos de vista’ internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*”. In: *Colóquio/Letras*, 21, p. 34-47, set. 1974. Neste artigo, Margarida Vieira Mendes concorda com José Régio que todo “o passeio a Sintra” poderia ser suprimido, sem prejudicar a

A descrição não é apenas o lugar onde o tempo diegético marca uma pausa, mas, funcionalmente, é o momento em que se organizam os eventos futuros, com inserções do mundo circundante nos sentimentos das personagens, complementando o desenvolvimento da ação. A “lenta e embaladora sussurração de ramagens”, o “vago murmúrio das águas correntes” e o “ar subtil e aveludado” participam da emoção de Carlos. É o paraíso onde ele se prepara para conhecer sua “deusa”. Há uma identificação da natureza, integrando-se nos sentimentos das personagens, numa cumplicidade para com aquele amor, ainda puro e platônico, cujo clima envolve Carlos e Cruges.

Na minissérie, as descrições concretizam-se em cenas e a câmera, lentamente, vai se detendo nas paisagens, nos cenários e espaço que compoem a atmosfera da espera, marcarão o encontro dos protagonistas da ação dramática.

E a passo, o breque foi penetrando sob as árvores do Ramalhão. Com a paz das grandes sombras, envolvia-os pouco a pouco uma lenta e embaladora sussurração de ramagens, e como o difuso e vago murmúrio de águas correntes. (...) Cruges respirava largamente, voluptuosamente. (O.M., p. 156-157)

---

ação romanesca. Ressalva, no entanto, que isto prejudicaria o sistema descritivo pelo menos quantitativamente, “pois seria um ‘quadro’ a menos na sucessão linear e coordenada de ‘quadros’ representados” (p. 46). Permitimo-nos discordar, pois a descrição queirosiana nunca é apenas decorativa. Ela desempenha seu papel na própria ação, uma vez que a natureza e os sentimentos das personagens acham-se interligados. As descrições não só compoem os cenários, mas contêm índices que vão, cumulativamente, fornecendo-nos elementos para melhor compreender os actantes da ação, criando uma atmosfera verossímil para os eventos que virão a ocorrer no futuro. Sublinham, portanto, o presente renunciando o “devir”.

Acumulam-se os índices reveladores da ansiedade de Carlos. Incomoda-o, no entanto, o receio de ser indiscreto e, principalmente, de ser apresentado a Maria Eduarda por Dâmaso, cuja subserviência e fatuidade irritam-no profundamente.

A figura de Damaso, tanto no romance quanto na minissérie, reveste-se de um aspecto tragicômico. É o duplo de Carlos. Constrói-se a sua imagem. Aproxima-os um paralelismo de similitude, já observado em relação a seus gostos, requintes e preferências, tentando consolidar uma amizade forçada, baseada na admiração desmedida e na neurótica imitação de todos os seus atos. Repugna a Carlos, portanto, que seja por intermédio desse indivíduo amorfo e oportunista que ele venha a conhecer a mulher que tanto o interessa. Decide, portanto, a hospedar-se no Hotel Nunes e não no Lawrence, onde, provavelmente, estariam Dâmaso e os Castro Gomes.

– Nós não vamos para a Lawrence – disse Carlos saindo bruscamente do seu silêncio, e espartando os cavalos. – Vamos para o Nunes, estamos lá muito melhor!

Era uma idéia que lhe viera de repente, apenas passara as primeiras casas de S. Pedro, e o breque começara a rolar naquelas estradas onde a cada momento ele a poderia encontrar. Tomara-o uma timidez, que se misturava um laivo de orgulho, o receio melindrado de ser indiscreto, seguindo-a assim a Sintra, ainda que ela o não reconhecesse, indo instalar-se sob as mesmas telhas, apoderando-se de um lugar à mesma mesa... E ao mesmo tempo repugnou-lhe a idéia de lhe ser apresentado pelo Dâmaso: via-o já, bochechudo e vestido de campo, a esboçar um gesto de cerimónia, a mostrar o seu *amigo Maia*, a tratá-lo por tu, afectando intimidades com ela, cocando-a com um olho terno... Isto seria intolerável. (O.M., p. 157) (grifos nossos)

Não encontrando Maria Eduarda em Sintra, que de repente lhe parece “intoleravelmente deserta e triste”, e sabendo, pelo criado do Hotel, que ela havia voltado a Lisboa, pois estava preocupada com a filha, Carlos se comove. Enche-lhe o coração a imagem de sua “deusa” como “boa mamã”.

Agora, já ela estava em Lisboa, e imaginava-a nas rendas de seu *peignoir*, com o cabelo enrolado à pressa, grande e branca, erguendo ao ar o bebé nos seus esplêndidos braços de Junho... (O.M., p. 171)

O seu interesse, o seu amor é sedimentado cumulativamente pelo autor, através das aparições, referências e das dificuldades que encontra Carlos para conhecê-la pessoalmente. Intuitivamente Carlos sabe que seu destino está unido ao dela e, nas suas divagações, assim o constata. Na minissérie a preparação do encontro dos protagonistas segue os mesmos passos do texto queirosiano, levando o telespectador num crescendo de expectativa preparando-o para os acontecimentos.

E pouco a pouco, foi-lhe surgindo na alma um romance radiante e absurdo: um sopro de paixão, mais forte que as leis humanas, enrolava violentamente, levava juntos o seu destino e o dela;... (O.M., p. 171)

O *fatum* que sublinha este “sopro de paixão, mais forte que as leis humanas”, marca prolepticamente a narrativa, prendendo nossa atenção, ao mesmo tempo em que suscita expectativa, sobre as ações e situações, que possam decorrer desta constatação.

Completando toda esta fase de preparação para o encontro de Carlos e Maria Eduarda, temos a primeira ida de Carlos à residência de Maria Eduarda, como médico, para ver sua filha Rosa, a pedido de Dâmaso e na ausência de Maria Eduarda. Na ausência desta, seus objetos pessoais, que ele vê em seu quarto, falam por ela, representam-na como se dialogassem com o próprio Carlos e com o leitor.

No gabinete de “toilette”, onde espera ser chamado, observa duas malas *enormes, magníficas* de onde entrevê “(...) um luxo secreto e raro de rendas e bapistles...” e sobre o sofá, o casaco branco de veludo de Génova, na ausência de sua dona, parecia convidá-lo ao amor, com seus braços estendidos.

Mas o olhar de Carlos prendia-se sobretudo a um sofá onde ficava estendido, com as duas mangas abertas, à maneira de dois braços que se oferecem, o *casaco branco de veludo lavrado de Génova* (...): e assim, deitado no sofá, nessa atitude viva, num desabotoado de seminudez (...) punha ali a forma dum corpo amoroso, desfalecendo num silêncio de alcova. Carlos sentiu bater o coração. (O.M., p.182) (grifos nossos)

Dois outros objetos marcam sua presença, desta vez pelo insólito, por destacarem dos demais, uma vez que eram notícias de um passado, que só mais tarde se vem a revelar.

(...) mas destoava ali, estranhamente, uma brochura singular – o *Manual de Interpretação dos Sonhos*”. E ainda, sobre o toucador, uma caixa de pó-de-arroz, de prata dourada com uma imensa safira, “(...) uma jóia exagerada de cocote, pondo ali uma dissonância audaz de esplendor brutal. (O.M., p.1184)

Três objetos, tanto no romance quanto na minissérie, falam-nos de Maria Eduarda: o seu “casaco branco” – a convidar Carlos para o amor –, a “estranha brochura” e a “jóia de cocote”, para inquietá-lo bem como ao leitor, em sua estranheza, no inexplicável de sua presença, indiciando um segredo por se revelar. São os objetos explicando a narrativa, preparando e configurando uma significação do passado em direção ao futuro e ao destino de Carlos. Estes objetos são mantidos na minissérie compondo os cenários onde vive Maria Eduarda e criando a atmosfera necessária para o envolvimento e incertezas do telespectador.

Os objetos presentificam – como já verificamos em relação a Monforte – a estranheza do comportamento e o mistério da figura de Maria Eduarda. Cumpre ressaltar uma diferença: no caso da sombrinha vermelha de Maria Monforte é Afonso a personagem que a sente como um prenúncio do sangue de Pedro e, no segundo caso, é o próprio Carlos que, numa clara instância autodiegética, nota os objetos, transmitindo ao narratário o estranhamento produzido pelo seu discurso.

A minissérie segue o roteiro planejado por Eça em seu romance, respeitando as cenas que culminarão com o encontro dos protagonistas, objetivando a criação de uma expectativa crescente e preparando o telespectador para o “desvelamento da verdade”, a culpa trágica do incesto, tema central de *Os Maias*. Sublinhe-se ainda, uma vez que decorre da fidelidade de Eça, o ritmo mais lento, respeitando o desenrolar de situações que se entrelaçam permitindo-nos fazer nossa própria leitura e interpretação, ocupando os vazios do texto com nossas projeções pessoais. É a construção de uma arte narrativa televisiva desenrolando-se diante de nós, numa história que ultrapassa o suceder



cronológico dos fatos, levando-nos a reivindicar o estatuto de arte para uma produção televisiva.

### 5.2 A ação dramática: da descrição aos objetos-personagens

Não contemplamos a acção, somos arrastados para dentro dela, daí que o sentido do que está a acontecer seja de facto inseparável do nosso sentido do que acontecerá ou poderá acontecer.  
(...)

Isto cria a tensão especial entre o presente que nos é dado e o seu conseqüente ainda por realizar – forma em SUSPENSE – que é a ilusão dramática essencial. Esta ilusão dum futuro visível acontece em todas as peças... O futuro aparece já como uma entidade embrionária no presente (Langer, Apud Dawson, 1970, p. 55-56).

O uso pródigo do diálogo é um elemento dramático e é talvez o meio mais óbvio de produzir a ilusão de presente e do imediato no leitor. (Mendillow, 1972, p. 127)

A estrutura de *Os Maias* apresenta-se, como já vimos, tripartida em *Antecedentes familiares*, *Ação trágica* (de que são protagonistas Carlos e Maria Eduarda) e *Epílogo reflexivo*. Esta subdivisão atende não somente a uma correspondência já explicitada na cronologia do narrador, mas também a uma mudança na montagem de segmentos temporais, no ritmo narrativo (alternância de sumários e cenas, “Telling” e “showing”), bem como nos tipos de discurso e pontos-de-vista e ainda na focalização – narrador onisciente fora da história e narradores-per-

sonagens – correspondendo às categorias de Tempo, Modo e Voz na terminologia de Gérard Genette (1969, p. 65-273).

Na primeira unidade cronológica da trama (com 70 páginas, no romance – *Antecedentes familiares*) configura-se o passar do tempo, através dos meses, estações do ano ou anos inteiros. São omitidos os anos sem interesse e relata-se a progressão da diegese por meio de resumos que, abordando as fases sugestivas, esclarecem ou fundamentam os catorze meses da ação que ocupam 405 páginas do romance, onde os intervalos temporais amiudam-se, efetuando-se o registro de dias, manhãs, tardes e até mesmo horas.

Como já foi apontado, no capítulo IV o desenvolvimento da diegese quando estão em cena os dois actantes principais do drama – Carlos e Maria Eduarda – o suceder temporal das ações é lento e constante, fazendo-nos conviver com as personagens quase que diariamente:

Carlos, nessa manhã, ia visitar de surpresa a casa do Ega...  
(O.M., p.103)

Mais abaixo:

Nessa manhã, porém, de balde Carlos deu puxões desesperados à corda da campanha... (O.M., p.103)

Poucos parágrafos adiante:

Mas no dia seguinte,...

(...)

Estava nessa manhã em alegria e em verve... (O.M., p.104)

O dinamismo da ação fundamenta-se no desenrolar das situações, que organizam por meio das cenas cotidianas, fazendo progredir a história num presente contínuo que parece suceder diante de nós, levando-se sempre para diante.

O narrador objetivo que tudo sabe, predominantemente nos três capítulos iniciais, é, muitas vezes, substituído pelos diálogos, pelas focalizações internas de personagens-narradores, que se manifestam através dos diálogos e monólogos interiores. O presente é o tempo, por excelência, das cenas dialogadas. As personagens – Carlos e Maria Eduarda particularmente – definem-se pela ação.

Assim sendo, passemos a analisar, no desenrolar da diegese, a montagem de situações que, através da atuação de *personagens*, *objetos-personagens* e *personagens-objetos* (Alencar, Dâmaso, Guimarães, Palma Cavalo)<sup>30</sup> organizam a intriga dramática, arrastando-nos para dentro da ação, devido à “ilusão de presente e do imediato”, fazendo-nos participar de representações e intuições que, estabelecendo relações de causa e efeito, perfazem um todo para nossa compreensão.

O primeiro encontro pessoal e o primeiro diálogo com Maria Eduarda, por mais que Carlos o procure, frustra-se mais duas ou três vezes, criando momentos de tensão em relação à ação total e adiando o inevitável encontro. Apenas depois da partida de Castro Gomes para o Brasil, da mudança de Maria Eduarda do hotel para o segundo andar

---

30 Consideramos personagens-objetos aqueles que atuam em função do trágico na narrativa. Embora não cheguem ao grau zero, como simples figurantes do cenário social, são portadores de poucos signos, limitando-se suas ações à repetição estereotipada dos mesmos atos. Assim sendo, Alencar, Dâmaso, Guimarães e Palma Cavalo caracterizam-se pelo seu papel de coro, de reveladores de provas, de mensageiros do destino, atuando como elementos de ligação entre as outras personagens. Suas figuras são prolépticas, pois de sua própria presença e de seus atos depreendem-se acontecimentos, que, muitas vezes, só são totalmente compreendidos pelos actantes, diretamente envolvidos na ação dramática.

da Casa de Cruges, na Rua de São Francisco, da partida de Dâmaso para receber uma herança de um tio, é que Carlos recebe um bilhete de Maria Eduarda para ver uma pessoa doente:

(...) leu uma vez mais o bilhete, outra vez ainda, contemplando enlevadamente a forma da letra, procurando voluptuosamente o perfume do papel. (O.M., p. 238)

Craft, que acompanhava Carlos, percebendo sua euforia, diz que lhe deve ter sucedido algo de muito bom. Carlos responde-lhe enigmaticamente:

- A gente, Craft, nunca sabe se o que lhe sucede é, em definitivo, bom ou mau.
- Ordinariamente é mau – disse o outro friamente... (O.M., p. 239)

Estabelece-se a prolepse, e o bilhete, que possibilitará o encontro de Carlos e Maria Eduarda, reveste-se de dúbia significação, inquietando-nos quanto ao futuro que os aguarda.

Ao saber da similitude de seus nomes – Carlos Eduardo e Maria Eduarda – Carlos vê nisto um possível presságio da “concordância de seus destinos”. Vendo-a pela primeira vez, com um “vestido simples e justo de sarja preta”, sentiu “abrasar-lhe o rosto” e a voz de Maria Eduarda, rica e lenta, pareceu-lhe “dum tom de ouro que acariciava” (O.M., p. 242). É a cor sublinhando o sentir, estabelecendo com seu “tom” de ouro, quente e íntimo, mais de um elo de ligação entre Maria Eduarda e Carlos e, por outro lado, a opção de Maria Eduarda pelas cores escuras e neutras – negro, marrom, cinza – nos seus trajes,

sempre discretos e elegantes, sugere vida interior, sublinhando o “(...) esmaecimento das aparências em benefício do SER...”<sup>31</sup>

As suas idas a casa de Maria Eduarda, para visitar a governanta inglesa Miss Sarah – que se encontra acamada –, repetem-se diariamente, segmentando, através de frequentes encontros, o amor que se vai enraizando lentamente em ambos, apesar de acreditarem – ingenuamente? – que entre eles “(...) deveria haver um sentimento assim casto, legítimo, cheio de suavidade e sem tormentos...” (O.M., p. 257).

E mais adiante:

Não pensava mesmo que aquela ideal amizade, de intenção casta, era o caminho mais seguro pra a trazer, brandamente en- ganada, aos seus braços ardentes de homem. (O.M., p. 257)

Cria-se uma situação, que tanto os próprios protagonistas, como o narrador e o narratário sentem carregada de tensão, devido à sua precariedade e cujo interesse maior centra-se na expectativa de outras situações que podem daí decorrer. Cria-se a tensão, através da expectativa, que mantém a narrativa numa espécie de equilíbrio precário, transmitindo-nos a sensação de que tudo poderá modificar-se de um momento para o outro.

A presença dos objetos marca-se reiteradamente na convivência diária, indiciando a intriga dramática. Desta vez é o bordado de tala- garça, que Maria Eduarda fazia, que vai desencadear um momento de reflexão, através da focalização autodiegética de Carlos:

---

31 O mundo das cores opõe-se ao dos valores e o elegante é ainda o esmaecimento das aparências em benefício do ser: negro, branco, cinzento – grau zero da cor – é também o paradigma da dignidade, recalque e do ‘*standing* moral’. (Cf. Baudrillard, 1973, p. 38)

(...) – esse amor que lhe fora enchendo o coração à maneira que a lã cobria aquela talagarça, e que era obra simultânea das mesmas brancas mãos. Queria ela conservá-lo ali, arrastado como o bordado, sempre acrescentando e sempre incompleto, guardado também no cesto de costura, para ser o desafogo de sua solidão? (O.M., p.280-281)

A intromissão de Dâmaso, que Maria Eduarda se nega a receber, interrompe o diálogo e leva Carlos a propor novamente o aluguel da casa de Craft, nos *Olivais*, retirada quinta, calma e tranqüila. Maria Eduarda aceita a sugestão, assim como aceita o amor de Carlos com os “olhos cheios de paixão”. Era inevitável. Não há como fugir. Maria Eduarda tenta contar-lhe algo, insiste; Carlos, porém, alvoroçado e comovido, faz planos de viverem juntos, pois seu amor “(...) não pode viver nas condições em que vivem outros amores vulgares...”; pretende fugir para a Itália, longe de tudo e de todos.

Este amor reveste-se de algo religioso; assim, Carlos não o confia de imediato a Ega, como os outros. Quando o faz, Ega, aturdido, percebe que há muito mais do que um “romancezinho”:

(...): e agora, só pelo modo como Carlos falava daquele grande amor ele sentia-o profundo, absorvente, eterno, e para bem ou para mal tornando-se daí por diante, e para sempre, o seu irreparável destino. (O.M., p. 289)

Outro objeto diegético – a casa dos Olivais – comparece para exercer a sua função de espaço mítico, dialogando com o receptor no romance e na minissérie, na eloquência proléptica que se atualiza, cumulativamente, através de diversos objetos: móveis, tapeçarias, qua-

dros, enfeites, enfim, todo o “brica-braque” que Carlos adquirira de Craft, povoando o cenário onde se consumará o incesto.

Ao alugar essa casa, a intenção de Carlos, pelo menos aparentemente, é livrar Maria Eduarda de importunos como Dâmaso. Seu amor resume-se, até então, a um relacionamento fraterno, que só virá a ser modificado pela ação sensual e propiciatória da casa de campo.

Dois objetos-personagens, como já vimos, o casaco branco e a cadelinha prateada, presentificam a interdição amorosa, que deveria separar Carlos e Maria Eduarda. Atuando com força maior, no entanto, surge a casa dos Olivais, outro objeto-personagem que, em contrapartida aos dois primeiros, irá propiciar o estreitamento de relações íntimas, que os conduzirá, irresistivelmente, ao seu destino comum.

A importância da casa de Craft – ou a casa dos olivais – já se fazia sentir na inquietação manifesta de Ega – alter-ego, espécie de consciência de Carlos – que presente, desde o início, as conseqüências negativas que daí poderiam advir:

Mas o Ega indignou-se chegou a falar em ‘desvario’ – despeitado por essa transação secreta para que não fora consultado. O que o irritava sobretudo era ver, nesta aquisição inesperada de uma casa de campo, outro sintoma do grave e do fundo segredo que presentia na vida de Carlos... (O.M., p. 287)

Na minissérie, Maria Adelaide Amaral cria cuidadosamente a casa dos Olivais, seguindo as indicações do texto queirosiano e colocando em cena todos os objetos-signos que indicam o trágico e balizam a trama ficcional.

A casa alugada a Craft configura-se, como vimos em primeiro objeto-personagem de união entre os irmãos. Inicia-se uma ligação

anormal, confundindo homens e animais, que se prenuncia nas descrições da casa e na escolha de seu nome, quando avultam virtuemias como “ninho”, “*toca*”, “divisa de bicho”, “no seu buraco”, que embora, aparentemente, sejam apenas expressões de carinho, conotam uma realidade pressentida: a animalidade da relação incestuosa que ali se consumará.

Apenas se acomodasse naquele fresco *ninho*, nunca mais voltava a Lisboa. (O.M., p. 298) (grifo nosso)

E pouco mais adiante:

Isto é encantador! repetia ela.

– É um paraíso! Pois não lhe dizia eu? É necessário por um nome a esta casa... Como se ha-de chamar? VILA MARIE? Não. CHÂTEAU ROSE... Também não, credo! Parece o nome dum vinho. O melhor é batiza-la definitivamente com o nome que nós lhe dávamos. Nós chamávamos-lhe a *toca* (grifos nossos).

Maria Eduarda achou originalíssimo o nome de *toca*. Devia-se até pintar em letras vermelhas sobre o portão.

– Justamente, e com uma *divisa de bicho* – disse Carlos rindo. (grifos nossos)

– Uma divisa de bicho egoísta na sua felicidade e no seu *buraco*: *Não Me Mexam!*

Mas ela parara, com um lindo riso de surpresa, diante da mesa posta, cheia de fruta, com as duas cadeiras já chegadas, e os cristais brilhando entre as flores.

– São as bodas de Canaã!



Os olhos de Carlos resplandeceram.

– São as nossas! (O.M., p. 299-300) (grifos nossos)

É na montagem dos cenários e na constituição dos espaços, onde se desenrolará a ação, que podemos admirar a disposição e organização dos objetos, estabelecendo, entre narração e descrição, um relacionamento e interdependência que fazem da descrição queirosiana um complemento diegético da ação:

Agora ia lá, como um devoto, ver se estava bem enfeitado o sacrário de sua deusa... E era através destes deliciosos cuidados, em plena ventura, que lhe aparecia outra vez, suja e empanando o brilho do seu amor, a tagarelice de Dâmaso!

(...)

Mas depois, ao regressar da quinta, vinha já mais calmo. Pisara a linda rua das acácias que os pés dela pisariam na manhã seguinte: dera um longo olhar ao leito que seria o leito dela, rico, alçado sobre um estrado, envolto em cortinados de brocatel cor de ouro, com um esplendor sério de altar profano... (O.M., p. 293)

Os termos empregados – *devoto*, *sacrário*, *deusa* – estabelecem o estatuto místico de um amor que, na focalização do próprio Carlos, reveste-se, pelo menos para ele mesmo, de um carácter religioso, quase divino, já revelado em passagem anterior, quando se prepara para confidenciar seu romance a Ega:

Isto, porém, não era “uma aventura”.

Ao seu amor misturava-se alguma coisa de religioso; e como os verdadeiros devotos repugnava-lhe conversar sobre a sua fé... (O.M., p.288)

Contrastando e até mesmo negando o enfoque anterior, surge a tagarelice de Dâmaso – “sujando” e “empanando o brilho de seu amor” – que se liga à atuação proléptica do leito, visto como um “altar profano”. A metáfora leito/altar, carrega-se de conotação negativa, contida no adjetivo profano, que se relaciona, não propriamente com o leito, mas, através do fenômeno da hipálage, com o rompimento iminente dos laços fraternos, que até agora predominavam nas relações entre Carlos e Maria Eduarda.

O leito, inserindo-se através da descrição no discurso narrativo e das imagens visuais na minissérie, passa a atuar como objeto-personagem identificando-se como um produtor da degradação, no papel de participante do incesto que nele se efetivará.

A descrição dos interiores presentifica a ação dos objetos no romance e é recriada nos cenários da minissérie, fazendo-se sentir enquanto Carlos e Maria Eduarda percorrem as dependências da casa. Estabelecem-se os virtuemats contidos na cor negra, presente na “escada escura”, no “enorme leitor de pau preto”, que se associam ao “luxo estridente e sensual”, marcado pelos “amarelos excessivos” que desgostam a Maria Eduarda:

Mas depois o quarto que devia ser o seu, quando Carlos lho foi mostrar, desagradou-lhe com o seu luxo estridente e sensual. Era uma alcova, recebendo a claridade duma sala forrada de tapeçarias, onde desmaiavam, na trama de lã, os amores de Vênus e Marte (...) e, àquela hora, batida por larga faixa de

sol, a alcova resplandecia como o interior de um tabernáculo profanado, convertido em retiro lascivo de serralho.

(...)

Mas Maria Eduarda não gostou destes amarelos excessivos. Depois impressionou-se, ao reparar num painel antigo, defumado, ressaltando em negro do fundo de todo aquele ouro – onde apenas se distinguia uma cabeça degolada, lívida, gelada no seu sangue, dentro de um prato de cobre. E para maior excentricidade, a um canto, de cima de uma coluna de carvalho, uma enorme coruja empalhada fixava no leito de amor, com um ar de meditação sinistra os seus dois olhos redondos e agourentos... (O.M., p. 300-301)

Os cenários carregam-se de virtualidades que inquietam Maria Eduarda e o leitor, enquanto Carlos, aparentemente, parece não se impressionar. A tapeçaria – “onde desmaiavam (...) os amores de Vênus e Marte” – simboliza a profanação e a lascividade que sublinham o amor trágico entre irmãos. O painel antigo, em *negro*, onde se destaca “lívida, gelada”, a cabeça decepada de São João Batista, funciona como elemento proléptico, pois tendo João Batista morrido por condenar a imoralidade e a profanação dos amores incestuosos, novamente aparece para condenar e, simbolicamente, pressagiar a morte moral de Carlos.

O “móvel divino de Craft”, o armário de “talha do tempo da Liga Hanseática”, já foi admiravelmente analisado por Alberto Machado da Rosa, que estabelece um paralelo entre a estrutura do armário e da própria família dos Maias (Rosa, 1973, p. 229), vendo nos guerreiros que guarnecem a base do móvel o esforço das armas, representado por Caetano da Maia, na peça superior os quatro evangelistas, simbolizan-

do a rigidez moral, a retidão de Afonso da Maia; e na cornija, inconscientes, num “desafio bucólico”, os dois faunos, objetos de sua própria sensualidade, representados por Carlos e Maria Eduarda.

Comprovando a função de complemento diegético constituída pela descrição no “corpus” narrativo do romance, temos a descrição do gênio tutelar da casa, o ídolo japonês, que assim nos é representado:

(...) um ídolo japonês de bronze, um deus bestial, nú, pelado, obeso, de papreira, faceto e banhado de riso, com o ventre ovante, distendido na indigestão de todo o universo – e as duas perninhas bambas, moles e flácidas como as peles mortas dum feto. E este monstro triunfava, enganchado sobre um animal fabuloso, de pés humanos, que dobrava para a terra o pescoço submisso, mostrando no focinho e no olho oblíquo todo o surdo ressentimento da sua humilhação... (O.M., p. 302)

Ocorre mais uma vez o fenômeno da hipálage, tão freqüente e produtivo no discurso queirosiano, pois o adjetivo *bestial* que qualifica o obeso *deus* japonês refere-se mais ao repúdio que nos causa a relação entre irmãos, marcada pelo traço do animalesco e representando tudo que há de sórdido e anormal no incesto, do que ao próprio ídolo.

Na realidade, Carlos não só se preocupa com Maria Eduarda, como também com a pequena Rosa, por quem sente afeição e carinho. Pretende mesmo se casar com Maria Eduarda e levá-la para a Itália, não se conformando em viver na situação de clandestinidade, que marca os amores obscuros. Quando vem a saber do passado de Maria Eduarda – tendo sido inclusive humilhado por Castro Gomes que lhe revela ser Maria Eduarda apenas “uma mulher a quem pagava”, embora sua primeira reação tenha sido abandoná-la, pagá-la, ofensivamente,

com um cheque, Carlos acaba por lhe ouvir a estória, perdendo-a e pedindo-a em casamento.

Maria Eduarda, por sua vez, é tratada com consideração e respeito e, quando se separam para sempre, ela parte como uma figura de tragédia, muda e negra, mas preservada em sua dignidade.

A tragédia surge como complemento natural de um amor que tem início na alcova descrita. Associa-se o amor ao pecado e à morte, enquanto o *vento da profecia* parece avisar do incesto, que ali irá se consumir:

(...); a peça superior era guardada aos quatro cantos pelos quatro evangelistas, João, Marcos, Lucas e Mateus, imagens rígidas, envolvidas nessas roupagens violentas que um vento de profecia parece agitar: ... (O.M., p. 301)

A prolepse da desintegração familiar, que advém do incesto, provocando a morte de Afonso e a separação definitiva de seus netos – indiciada pelo painel com a cabeça degolada – é abafada, como que escondida por Carlos, que, com seu gesto de encobri-la, encobre metafóricamente todos os objetos que prenunciam a tragédia. Silenciando todo o rumor dos objetos-personagens, a casa dos Olivais, numa evidente antropomorfização, “adormece”, “numa demorada sesta” e cumpre seu papel de objeto propiciatório do amor incestuoso.

– Aquela horrível cabeça – murmurou ela (Maria Eduarda).  
Carlos arrancou a coberta do leito, escondeu a tela sinistra e então, todo o rumor se extinguiu, a solitária casa ficou adormecida entre as árvores, numa demorada sesta, sob a calma de Julho... (O.M., p. 303)

O suceder das cenas, em ritmo quase diário na minissérie, sublinha e acrescenta cumulativamente as informações e indícios do incesto que se consumirá.

O destino é um fascínio que se configura como característica do estado atual do herói diante de seu passado e de seu futuro. O presente é a fonte da fatalidade e os objetos são testemunhas da tragédia e indiciam-na, como signos que balizam a narrativa, interpretando-a e sublinhando-a. Os protagonistas parecem submetidos a este destino, como consequência de um encadeamento de situações que os envolve cada vez mais. A prioridade do presente e a contingência temporal são respeitadas e nós vemos as ações, como já frisamos anteriormente, como se estivessem acontecendo diante de nós.



## CAPÍTULO 6

### OS TRÊS NÍVEIS DO TRÁGICO EM *OS MAIAS*

Como síntese dramática. *Os Maias* são uma tragédia em três planos descendentes: o clássico (Afonso da Maia), o romântico (Maria Eduarda), o realista (Carlos). No plano ínfimo, ao nível da sociedade portuguesa, são uma antitragédia, ou uma tragédia virada ao avesso. Da fusão da síntese dramática com a crônica de costumes provém a sua extraordinária riqueza e originalidade. (Rosa, 1973, p. 346)

(Maria Adelaide) (...)

– Sim, eu fiz alguma alteração de peso. No livro, Carlos Eduardo vai para a cama com Maria Eduarda diversas vezes, mesmo depois de descobrir que ela é sua irmã.

Não tem coragem de lhe revelar o terrível segredo, por isso pede ao amigo João da Ega que lhe conte tudo e a despache para a França. É um final cruel, ainda que consistente com o propósito de Eça, que era o de retratar uma sociedade tibia, corroída pelo ócio. Resolvi alterar esse final perturbador numa concessão à lógica da teledramaturgia. Com um Carlos Eduardo tão fraco, o espectador, que anda sedento de bons exemplos éticos, se sentiria traído, abandonado pelo herói por quem torceu. E torceu mesmo, porque Fábio Assunção representou o seu papel com um ar de dignidade e retidão de caráter que o personagem do livro não possui. Por isso, em minha versão, os dois irmãos só sucumbem à tentação uma vez. Depois disso, Carlos Eduardo é atingido em cheio pela repugnância de seu ato e torna as atitudes que um homem de fibra to-

maria. A cena final da série é uma das mais belas que já escrevi. (Veja, 21 mar.2001, p. 11 e -15)

O trágico é inerente à própria realidade humana, pertencendo, portanto, de modo precípuo, ao real. Assim sendo, faz-se presente na obra de arte, na recriação de um mundo ficcional, tanto no romance quanto na minissérie, organizado por meio do diálogo de diversas escrituras e do “cruzamento de superfícies textuais” (Kristeva, 1974, p. 62), que representam o *locus* da realidade do escritor, da personagem, do destinatário (leitor virtual, narratário) e ainda do contexto cultural de uma época histórica, real ou imaginária, atual ou passada.

É a partir da dimensão trágica da própria realidade humana que poderemos compreender a vivência trágica, que emana da obra de arte. Torna-se necessário refletir sobre o que possibilita a eclosão desta “vivência trágica”: a finitude, a limitação do *ser humano*, a contingência e a inexorabilidade do tempo, a separação ontológica – explicada por Sartre – o conflito íntimo do *ser* entre verdade e aparência, entre imanência e transcendência.

De qualquer ângulo que se encare o problema, dois pressupostos são indispensáveis para que se configure o trágico: de um lado o homem e, de outro lado, como pressuposto igualmente importante, a ordem ou sentido formado pelo seu horizonte existencial. A natureza desta ordem pode ser a mais variada: o cosmo, os deuses, a justiça, o amor, o bem ou outros valores morais, a paixão desmedida, que destrói a harmonia, a verdade e a aparência, estabelecendo-se polos opostos em conflito permanente.

A origem da tragédia, em *Os Maias*, não é fundada nos desígnios secretos dos deuses míticos, nem o *fatum* – que se estabelece na diegese ficcional, através da linguagem proléptica dos objetos e dos diálogos – é consequência de inevitáveis forças secretas. É a paixão, o “bruto agulhão



da carne”, de que fala o próprio Carlos em confiança a Ega, que irá desestruturar e marcar a família Maia com o estigma da culpa trágica.

Como já explicamos anteriormente, a essência do trágico apoia-se numa visão incisiva dos limites humanos, que está presente, sob ângulos diversos, tanto na tragédia clássica como na moderna. Em ambas, a tensão trágica instala-se pela ruptura da “medida” no sentido grego do termo, que faz com que o herói incida na *Hybris* ou “desmedida”; e, ironicamente, é o uso consciente da liberdade que leva o herói, através da “ação” ou da “inação”, à catástrofe.

Afonso da Maia é a figura trágica, por excelência, na galeria das personagens de *Os Maias*. Sintetiza as virtudes e os valores mais autênticos dos “varões nobres” de sua raça. Está acima do mundo em que vive. Seu alto caráter, sua vida reta, seus rígidos padrões morais são constatados por Ega e Carlos que o vêem íntegro, autêntico, e na verdade, forte como o granito:

(Carlos) O avô nunca compreenderia os motivos complicados, fatais, ineludíveis que tinham arrastado Maria. Se lhos contasse miudamente – o avô veria ali um romance confuso e frágil, antipático à sua natureza forte e cândida. (...) O velho Afonso era um bloco de granito: não se podiam esperar dele as subtis discriminações dum cauísta moderno.

(...)

(Ega) – Sim, o velho Afonso é granítico... (O.M., p. 358)

Os requisitos da tragédia fazem-se todos presentes na figura de Afonso: a *dignidade da queda* – Afonso, de um mundo ilusório de paz, cai num abismo de desgraça com o incesto entre os netos; *possibilidade de relação com nosso próprio mundo* – o destino que atingiu Afonso foi

injusto causando “horror e compaixão” por ser imerecido; a *prestação de contas* e a *contradição insolúvel* – que são saldadas com sua própria vida.

Afonso representa, portanto, o herói clássico da tragédia ática, que resume em si a harmonia, a medida que advém do equilíbrio moral e da coerência de sua vida. Ele é a personificação clássica das forças morais, e as circunstâncias externas, a mentira e a aparência, que dominam o mundo circundante, levam-no a viver em conflito com a sociedade permissiva e fútil de sua época.

Quando Pedro decide casar-se com a Monforte, Afonso da Maia (como os heróis clássicos) vê-se colocado diante de um conflito e é obrigado a agir em conformidade com os princípios morais que norteiam seu caráter – nega-se a aceitar o casamento. Assim se instaura um sofrimento, verdadeiramente trágico, pois se veicula à personagem, como consequência de seus próprios atos, tornando-o ao mesmo tempo inocente e culpado. Inocente, pois Afonso age conforme a totalidade de seu próprio *eu*; culpado, por causa de sua extrema rigidez, pois expulsa o filho de casa, não o aceitando nem posteriormente, quando vem a saber da vinda de um possível herdeiro de seu nome. Recebe-o de volta apenas quando Maria Monforte parte para sempre. Sua coerência interna leva-o à inflexibilidade própria das personagens fortes, de caráter bem constituído.

A desgraça que se abate sobre os Maias tem seu início nesse casamento desigual, onde um descendente fraco, um homem pusilânime, levado pela paixão, calca sob seus pés todos os indícios do trágico destino que a ligação com a “deusa”, em cujas veias corria sangue negreiro e assassino, traria à sua descendência.

Afonso, completamente inocente, vítima do *fatum* que se estrutura nas circunstâncias externas à sua vontade, tem no seu neto a única esperança de permanência, de continuidade de sua raça.

A “culpa trágica” de Afonso somente poderia ser vista na ânsia de lutar contra o mundo com suas próprias forças, num desafio aos desígnios do destino que pressente negativos. Enfrentando o mundo de aparências e falsos valores que o cerca, Afonso acha-se suficientemente forte para conduzir e, sozinho, educar Carlos, tentando afastá-lo das influências negativas da educação romântica/religiosa da sociedade portuguesa:

(Afonso) O primeiro dever do homem é viver. E para isso é necessário ser são e ser forte (...) Tal qual como se não tivesse alma. A alma vem depois... A alma é outro luxo. É um luxo de gente grande. (O.M., p. 48)

Sua postura é um desafio às crenças religiosas e à educação de sua época que, ao invés de preparar para uma vida sadia e verdadeira, acumulava preconceitos nas mentes infantis, abafando a individualidade e moldando seres amorfos e sem vontade própria.

Afonso não aceita esse mundo de aparências. Retira-se para Santa Olávia, tenta criar o neto na verdade, procura agir sempre correta e dignamente, mas não pode fugir ao seu destino e paga seu preço com a vida.

Apesar de sensatamente propor a ação como uma saída para os males de seu país, estimulando Carlos a exercer sua profissão a sério, Afonso, homem de caráter, herdeiro de passadas glórias e grandezas, leva, ironicamente, uma vida ociosa, vivendo das riquezas acumuladas pela família e acabando por aceitar a ociosidade do próprio neto. É esta ociosidade fatídica que levará Carlos ao entorpecimento da vontade e da força criadora, sendo dominado pelo diletantismo e entregando-se por inteiro à paixão que o arrastará ao incesto.

O caráter e o destino de Afonso são sublinhados pela presença dos objetos, como seus aposentos austeros no Ramalhete, sua comunhão com a natureza em Santa Olávia, o cedro do quintalejo do Ramalhete, os retratos dos antepassados, ressaltando o amor à família e à tradição dos tempos heróicos da formação de sua raça.

A duração psicológica da personagem, as desgraças que marcam a passagem do tempo, envelhecendo Afonso, atingindo-o na maturidade com o suicídio do filho, e, na velhice, com o incesto entre seus netos, insere-se em um tempo psicológico, que nos permite conhecer o caráter de Afonso, através do desenvolvimento da ação – “duro, resistente aos desgostos e anos – que passavam por ele, tão em vão, como passavam em vão, pelos robles de Santa Olávia, anos e vendavais” (O.M., p.11).

Quando Pedro, contrariando a vontade paterna, sai de casa para se unir a Maria Monforte pelo casamento, Afonso dá o primeiro sinal de envelhecimento, causado pelo desgosto:

Por fim Afonso ergueu-se; esteve olhando distraidamente a quinta, os pavões no terraço; depois ao sair da sala tomou o braço de Vilaça, apoiou-se nele com força, como se lhe tivesse chegado a primeira tremura da velhice, e no seu abandono sentisse ali uma amizade segura. (O.M., p. 24)

Do mesmo modo constatamos o efeito do suicídio do filho, acentuando ainda mais este envelhecer pelo sofrimento:

E Vilaça foi encontrar Afonso na livraria, com as janelas cerradas ao lindo sol de Inverno, caído para uma poltrona, a face

cavada sob os cabelos crescidos e brancos, as mãos magras e ociosas sobre os joelhos...

O procurador veio dizer para Lisboa que o velho não durava um ano. (O.M., p.40)

Finalmente, ao saber da tragédia que se abate sobre Carlos – o amor incestuoso entre seus descendentes – Afonso precisa do braço de Ega para poder caminhar e é nele que se apóia vencido pela fatalidade:

A voz sumia-se-lhe, toda trêmula. Estendeu a mão a Carlos que lha beijou, sufocado; e o velho, puxando o neto para si, pousou-lhe os lábios na testa. Depois deu dois passos para a porta, tão lentos e incertos que Ega correu para ele:

– Tome V.Exa. o meu braço...

Afonso apoiou-se nele, pesadamente, atravessaram a antecâmara silenciosa, onde a chuva contínua batia os vidros. Por trás caiu o grande reposteiro, com as armas dos Maias. (O.M., p. 447)

A “chuva contínua” sublinha o sofrimento, acompanha o estado de espírito de Afonso, abatido pela desgraça. E, como se observou atrás, é sugestivo o cair do “grande reposteiro, com as armas dos Maias” em que o verbo cair traz em si a conotação de fim de ato, fim de vida, o fechar das cortinas sobre Afonso – novamente o objeto dialogando com o receptor e marcando a iminente partida do patriarca dos Maias.

Realmente, deste momento em diante, a presença de Afonso passa a conotar a morte, única saída para seu trágico conflito. Sua última aparição a Carlos é expectral, parece já ser alguém que abandona a vida, e nos seus olhos injetados, vermelhos, o “horror” que se lhe estampa é próprio da tragédia clássica, onde o sofrimento imerecido do herói

sem culpa inspira-nos “horror e compaixão”. A aparição de Afonso, com uma vela na mão, propicia a Carlos e ao receptor a constatação que falta para culminar seu sofrimento. Carlos voltava do leito incestuoso, dos braços de Maria Eduarda, dos quais não se conseguia libertar, apesar de já sabê-la sua legítima irmã. Apenas a morte de Afonso porá fim ao conflito, com a purgação do incesto que conspurca sua descendência. O *vermelho* da morte e da culpa espalha-se, conotativamente, pelo cenário:

(...) a luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de *horror*, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até as profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o pátio, onde a luz sobre o veludo espalhava um *tom de sangue*: – e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida! (O.M., p. 461-462) (grifos nossos)

Afonso da Maia morre e seu fim tem a grandeza clássica do herói que travou uma luta sem esperanças contra a força do *fatum*. A força do destino, como requer a tragédia clássica, assenta num sistema de valores externos, nas forças morais que norteiam uma existência humana cuja razão e harmonia, uma vez destruídas, têm na morte a única solução.

Maria Eduarda, por sua vez, tem também características do herói trágico, mas não na concepção estritamente clássica. É a evolução romântica do conceito de tragédia. Enquanto o passado de Afonso é

irrepreensível, o passado de Maria Eduarda é atribuído às circunstâncias e exigências da vida.

Vítima de uma rede de fatalidades que a persegue desde o nascimento, quando não é reconhecida pelo avô, continuando afastada do pai, devido à fuga e às loucuras de sua mãe, Maria Eduarda representa a interioridade subjetiva do caráter, que embora íntegro, é subjugado pelas necessidades vitais de sobrevivência, que a conduzem a conflitos e situações, aparentemente sem saída.

A subjetivação do trágico consiste aqui, na mudança do sentido de culpa e suas conseqüências. Como a sociedade é falsa, baseia-se num mundo de aparências, a culpa do herói romântico é relativa e a existência humana encontra-se retesada entre dois pólos conflitantes: a verdade e a mentira (aparência).

A revelação sobre o passado de Maria Eduarda que vem à tona através da atuação de um objeto – a carta anônima de Dâmaso, que provoca a volta de Castro Gomes e seu conseqüente encontro com Carlos – parte de uma mentira, a sua falsa situação de esposa de Castro Gomes perante a sociedade lisboeta.

Numa montagem altamente dramática, já explicitada no capítulo anterior, Carlos conhece as vicissitudes do passado de Maria, mediante sua própria focalização. É ela mesma, numa narrativa secundária autodiegética, que nos coloca a par de sua vida amorosa, sua luta para sobreviver arrastada pelas loucuras da mãe. É preciso notar, no entanto, que só conhecemos de seu passado o fato de que ela mesma tem conhecimento.

O desenvolvimento da ação trágica assenta, portanto, numa progressiva descoberta da verdade. A aparência é descoberta e o problema passa a residir não no *ser*, mas no seu modo de agir, no seu modo de

ser. A medida do real para Maria Eduarda constitui-se no mundo de mentiras e falsidades que lhe proporcionara a própria mãe.

Maria Eduarda incide na *Hybris*, a desmedida, levada pelo próprio meio em que vive, perdendo de vista sua medida real, transcendente – “(...) dum caráter nobre apanhado dentro duma implacável rede de fatalidades...” (O.M., p.358) –, emaranhando-se num mundo feito de aparências e mentiras, confinando-se à sua própria imanência.

Decorre daí a transformação do sentido de culpa e suas consequências. Maria Eduarda, como heroína trágica e romântica é, ao mesmo tempo, culpada e inocente. Sua culpa, no entanto, é involuntária e atenuada pela desmedida e desarmonia do seu próprio mundo.

Carlos, compreendendo seus motivos e seus atos passados, perdoa Maria Eduarda, pede-a em casamento, embora sinta claramente que jamais conseguiria convencer Afonso:

– É verdade, o velho Afonso. Tu não tens idéia como lhe hás de fazer conhecer esse caso?...

Carlos não tinha idéia nenhuma. Sentia só que lhe faltava absolutamente a coragem de dizer ao avô: ‘esta mulher, com quem vou casar, teve na sua vida estes erros...’ E além disso, já reflectira, era inútil. O avô nunca compreenderia os motivos fatais, iniludíveis que tinham arrastado Maria (...) Para perceber este caso, dum caráter nobre, apanhado dentro duma implacável rede de fatalidade, seria necessário um espírito mais dúctil, mais mundano que o do avô... (O.M., p. 358)

O mundo harmonioso, a “felicidade quase perfeita” que experimentaram Carlos e Maria Eduarda, após a confissão de todos os erros do passado de Maria, tem seu fundamento no mito romântico do



amor purificador. Purgada de suas culpas pela dedicação total, pela grandeza de seus sentimentos, Maria encontra a paz e a harmonia de uma vida correta.

Não bastaria, no entanto que tivesse desvelado a sua verdade. Outra verdade maior, desconhecida dela mesma, será revelada, cumprindo-se o requisito trágico da “considerável altura da queda”.

Maria Eduarda passa de um estado de aparente felicidade para um “abismo de desgraça”. É o “reconhecimento” que se dá na peripécia – a mudança de uma situação no seu contrário – que transtornará todo seu futuro.

Maria Eduarda, que durante toda narrativa percebe os presságios trágicos e o conduto metafórico dos objetos que a rodeiam, sentindo sempre a tristeza misturada à alegria, vendo os momentos de felicidade como horas roubadas a um destino sombrio, tem agora a confirmação de seus pressentimentos trágicos.

No romance é através de Ega que ela vem a saber do incesto que, involuntariamente, cometera. Na verdade, Ega apenas faz a entrega de dois objetos – a caixa com os papéis de Maria Monforte e sua carta-testamento – retirando-se, rapidamente, para não presenciar a humilhação de Maria Eduarda, no momento da descoberta do incesto.

Na minissérie, Maria Adelaide optou por uma revelação diferente. Maria Monforte, mãe dos protagonistas, que estava num sanatório, condenada à morte pela tuberculose, volta para conhecer o futuro esposo da filha e despedir-se dos filhos. É ela que descobrirá o incesto e o revelará aos filhos. Encontra-se com Afonso, com os filhos e pede perdão a todos, antes de partir para sempre. Sua aparição, como já dissemos antes, realiza um intertexto com o filme “Amadeus” de Milos Forman. Está totalmente vestida de negro, com um chapéu também negro escondendo sua face. Levanta a cabeça subitamente e

Maria Eduarda reconhece sua mãe. Uma música fúnebre e premonitória acompanha seu aparecimento e marca a trilha de desgraça que a acompanha. Já na sala, Maria Eduarda apresenta Carlos Eduardo da Maia à sua mãe. Nesse momento o telespectador conhece, juntamente com a mãe – Maria Monforte – que os dois protagonistas são irmãos e amantes.

A revelação à Afonso e aos irmãos é feita pela própria mãe. Maria Adelaide optou por tornar mais contundente, visual e extremamente dramático o desvelamento trágico da verdade.

Essa mudança diegética realizada na minissérie também efetiva o resgate da personagem Maria Monforte. Seu castigo pela vida desregrada que levava, pelo abandono e morte do marido Pedro da Maia, pelo abandono do filho, é revelado não somente pela doença terminal que a consome mas, principalmente, por ser a causadora do incesto e sofrimento de seus próprios filhos, que pagam pelos erros dos pais. No seu caso não se configura culpa trágica, uma vez que é decorrente de suas próprias ações.

Não acompanhamos no romance, nem a emoção nem o desespero de Maria Eduarda ao conhecer sua verdadeira origem. Os objetos já transmitiram a Vilaça, Ega, Carlos, Afonso e Maria Eduarda sua revelação e, configurado o desenlace da tragédia, nada mais é relevante. A punição de Maria Eduarda pela sua culpa, ainda que involuntária, vai condená-la a se afastar de Carlos para sempre.

A paixão por Carlos que lhe parecera o valor supremo de sua vida, torna-se impossível, pois destrói a todos, causando a morte de Afonso e a separação definitiva dos dois amantes – figuras trágicas que se encontram numa “situação-limite em que se rompem todas as normas e anula-se a realidade humana” (Staiger, 1972, p. 148).

Maria Eduarda vê destruída toda a lógica de um mundo que girava em torno de seu amor e do futuro que juntos pretendiam construir. Como uma autêntica dama trágica, na dignidade de sua dor, na perplexidade de seu mundo destruído, parte para sempre, representada pela *cor negra* e pelo silêncio. Assim a vê Ega, pela “derradeira vez”:

Ela, de pé, moveu de leve o braço num lento adeus. E foi assim que ele, pela derradeira vez na vida, viu Maria Eduarda, grande, muda, toda negra na claridade, à portinhola daquele vagão que para sempre a levava. (O.M., p. 475)

Três figuras trágicas destacam-se dentro do mundo representado na narrativa de *Os Maias*: *Afonso* – alma nobre, com a grandeza moral dos heróis clássicos; *Maria Eduarda* – figura trágica, romântica, vítima inocente “enredada numa trama de fatalidades”; *Carlos* – representando uma visão realista da tragédia.

Espírito lógico, educado pelo avô, à inglesa, procurando na verdade o seu caminho, formado em disciplinas científicas que exercitam a lógica e afastam a imaginação e a inspiração, vivendo sob o primado da reflexão, Carlos tem todas as condições para agir sobre a sociedade lisboeta.

Sua culpa, no entanto, é deixar-se dominar pela ociosidade e pelo diletantismo que é parte de si mesmo. Dissemos de início, que a falha do herói trágico nunca pode ser de ordem moral e, realmente, em Carlos não o é. Ele é digno, correto, mas demasiadamente afeito ao luxo, à aparência, ao conforto. Sua riqueza e diletantismo afastam-no da verdade e o confinam em um mundo de aparências. Sua ligação com Maria Eduarda torna-se impossível depois da grande revelação que os separa para sempre: eram irmãos, ambos netos de Afonso da Maia.

No romance, Carlos desafia as leis morais voltando a estar com Maria Eduarda, algumas vezes, mesmo depois da revelação de seu parentesco. É o único a cometer o incesto conscientemente.

Na minissérie Carlos Eduardo revela-se mais ético e digno. Apenas uma vez volta a ficar com a irmã e logo depois separa-se para sempre. Na citação inicial deste capítulo, Maria Adelaide Amaral, em entrevista à revista *Veja*, explica suas razões para a mudança final, como uma concessão à lógica da teledramaturgia. Frisa que procurou evitar o final cruel do romance, retratando Carlos Eduardo com maior retidão de caráter e dignidade para não trair o telespectador.

Preso à revolta de um amor tornado impossível pelos desígnios do *fatum* – os filhos pagam pelos erros dos pais (Pedro e Maria Monforte) – Carlos incide na desmedida, recusa-se à transcendência, confinando-se, como Maria Eduarda, à imanência de uma paixão incestuosa, marcada pelo animalesco de uma relação entre irmãos.

Os faunos, que num *desafio bucólico* aparecem na cornija do armário da Liga Hanseática, personificando Carlos e Maria Eduarda estão quebrados e avariados no epílogo final, comprovando essa conotação, pois se configuram como objetos de sua própria sensualidade.

A punição de Carlos manifesta-se através de um encadeamento de diversas situações. Pela primeira vez o “corpo divino”, o “mármore ideal” que o encantava, provoca-lhe chama bestial. O mesmo adjetivo que qualificava o *deus Itchi* – animalesco, asqueroso, o ídolo tutelar dos Olivais – refere-se, diretamente à relação entre os irmãos.

Fora depois aquele corpo dela, adorado sempre como mármore ideal, que de repente lhe aparecera, como era na sua realidade, forte demais, musculoso, de grossos membros de amazonas bárbaras, com todas as belezas copiosas do animal de prazer

(...). quando os seus braços o enlaçavam, o esmagavam contra os seus rijos peitos túmidos de seiva, ainda decerto lhe punham nas veias uma chama que era toda bestial. (O.M., p.461)

A morte do avô, “sabendo de tudo, morrendo daquela dor”, fez com que Carlos abandonasse, definitivamente, Maria Eduarda, para nunca mais tornar a vê-la.

Sua primeira reação é morrer, mas, logo a seguir, compreende que o seu castigo é viver, é expiar a culpa, e assim o declara a Ega:

Não! É estranho, não me faço mais desgraçado! Aceito isto como um castigo... Quero que seja um castigo... E sinto-me só muito pequeno, muito humilde diante de quem assim me castiga. Esta manhã pensava em matar-me. E agora não! É o meu castigo viver, esmagado para sempre... O que me custa é que ele não me tivesse dito adeus!! (O.M., p. 464)

Carlos caiu apesar da educação, como afirma Jacinto do Prado Coelho, e não, como diz Alberto Machado da Rosa, *por causa* desta educação (1973, p. 231).

Antonio Coimbra Martins, por sua vez, nos *Ensaio Queirosianos*, compara Carlos a Édipo, concluindo que:

(...) Carlos, doente de narcisismo sucumbe enfim a ‘lusa inércia’. Este sim, este é que era, para além de incesto, o seu destino. Como Édipo, o herói de *Os Maias* torcera as voltas a Apolo, que o perseguia: mas arrancando-se ao incesto, não evitara a cilada. O dilema era: ou a paixão criminosa, ou crime de inação. Carlos vence a paixão, mas sarado dessa paixão

mórbida, não fará mais nada, não sentirá mais nada. *Vitória de Pirro!* O preço dela foi a castração. (O.M., p. 286)

Carlos parte para uma viagem ao redor do mundo. Viajar, esquecer... Volta dez anos depois e o epílogo final de *Os Maias* é o remate de toda diegese presentificada na obra.

A minissérie inicia exatamente pelo final do romance. Funciona, extraordinariamente para compor a atmosfera trágica que será um dos pólos condutores da trama diegética, aliada à comédia de costumes que sublinha a narrativa ficcional.

### **6.1 A dispersão de uma família: o arremate final**

Procuramos, no desenvolvimento deste estudo, mostrar que as descrições, as montagens das cenas, os objetos-personagens e os signos indiciais vão sublinhando o acontecer trágico com notícias do passado, projeções para o futuro ou mesmo substituindo um personagem ausente – como exemplificamos com o casaco branco de Maria Eduarda.

O remate final – epílogo retrospectivo – marcando a terceira unidade de *Os Maias* é sugestivamente baseado em objetos que “vivos” agiam na diegese e que agora se cobrem de “sudários”, tão mortos, esquecidos ou afastados como os próprios protagonistas da tragédia.

Carlos volta depois de dez anos e encontra-se com Ega.

E numa luminosa e macia manhã de janeiro de 1887, os dois amigos, enfim juntos, almoçam num salão do *Hotel Braganza*, com as duas janelas abertas para o rio. (O.M., p. 478)

Em Lisboa nada mudou. O tempo parece imutável. É a mesma cidade, com os jovens vadiando pelas praças, os ociosos e os diletantes indo ao Rossio, ao Chiado, aos chás, aos teatros.

O uso constante do pronome *mesmo* identifica o passado e o presente que “se fundem num tempo coletivo, num vazio onde o tempo deixa de ter significado e os anos perdem seu valor independente” (Mendillo, 1972):

Nada mudara. A mesma sentinela sonolenta rondava em torno à estátua triste de Camões. Os mesmos reposteiros vermelhos, com braços eclesiásticos, pendiam nas portas das duas igrejas. O *Hotel Alliance* conservava o mesmo ar mudo e deserto. (...) a uma esquina, vadios em farrapos fumavam; e na esquina defronte, na Havanesa, fumavam também outros vadios, de sobrecasaca, politicando. (O.M., p. 482-483)

A descrição minuciosa no romance e as cenas que se sucedem, cuidadosamente articuladas na minissérie focalizam objetos que povoam espaços coletivos num tempo que se caracteriza pela similitude. A triste estátua de Camões, os reposteiros vermelhos das igrejas, os homens ociosos, vadios de classes sociais distintas, as esquinas da cidade são objetos que vão marcando e identificando o tempo coletivo que, contrastando com o tempo da fábula, não tem princípio, meio e fim, mas antes se caracteriza pelo imobilismo.

Carlos inseria-se num processo dinâmico enquanto se desenvolvia a ação. No epílogo, porém, constatamos que ele se inseriu no tempo coletivo. Aceita a ociosidade, o diletantismo contentando-se em levar uma vida de homem rico. Sua nova filosofia de vida, baseada no fatalismo muçulmano é a pregação da inércia e do comodismo. É

ainda um objeto que nos dá bem esta medida, o *fâeton* de Carlos que se quebrara na estrada de Paris, fora a única coisa que lhe acontecera em dez anos.

O tempo configurado como destino encerra-se com a ação diegética. O epílogo tem um efeito de conclusão, de remate absoluto.

A visita ao Ramalhete é nostálgica. As descrições do interior e do quintal cobrem-se de pesada carga de significação, na sua imobilidade de testemunhas do passado e da tragédia. Os móveis estão cobertos de sudários brancos. A presença da morte insinua-se nestes espaços, outrora vivos e felizes:

Nos quadros devotos, dum tom mais negro, destacava aqui e além, sob a luz escassa um ombro de eremita, a mancha lívida duma caveira. Uma friagem regelava. (O.M., p. 489)

Na antecâmara despida (não aparece mais o reposteiro com as armas dos Maias), os passos soam como numa igreja ou claustro. O bricabraque dos Olivais encontra-se ali. Os objetos de Maria misturam-se aos objetos de Afonso, como se a morte deste e a partida daquela permitissem agora uma proximidade, outrora impossível entre avô e neta.

O armário da Liga Hanseática, “o móvel divino do Craft”, onde antigamente dois faunos tocavam sua flauta, num desafio amoroso, achava-se avariado. Um dos faunos quebrara o pé, o outro perdera a flauta. O próprio objeto traz em si as marcas do trágico. Carlos e Maria Eduarda, que com sua paixão arrebatadora desafiavam as leis humanas, encontram-se também mutilados: não conseguem mais amar.

Carlos transmite ao Ega a grande notícia: Maria Eduarda vai casar-se. Não por amor. Apenas por conveniência, para ostentar um



nome. Ela, uma descendente dos Maias, nunca pode usar-lhes o nome. Agora tudo se acaba definitivamente.

A fala do romance, incorporada com poucas modificações em um dos diálogos iniciais da minissérie, entre Carlos Educarado e Ega, é esclarecedora:

Já não é Maria Eduarda. É *madame* de Trelain, uma senhora francesa. Sob este nome, tudo o que houve fica sumido, enterrado a mil braças, findo para sempre, sem mesmo deixar memória... Foi o efeito que me fez. (O.M., p. 492)

O jardim do Ramalhete, na nudez do Inverno, tem o eco do prantozinho lento e esfiado da cascatazinha que se acaba com a família a que pertence. O cipreste e o cedro permanecem juntos, envelhecendo lado a lado. A estátua da Vênus Citeréia, escura, com seus “grossos membros”, marca o abandono do jardim e assemelha-se a Maria Eduarda, focalizada por Carlos após a revelação do incesto. O retrato da Condessa de Runa, numa tela de Constable (pintor inglês famoso, por retratar nobres europeus), é o objeto que nos transmite a idéia final de dispersão da raça:

E no chão, na tela de Constable, encostada à parede, a condessa de Runa, erguendo o seu vestido escarlate de caçadora inglesa, parecia ir dar um passo, sair do caixilho dourado, para partir também, consumir a dispersão de sua raça... (O.M., p. 489)

Através das descrições e dos objetos, o epílogo retrospectivo transmite-nos *como destino da família Maia* a dispersão final. Carlos, o último deles, nada fez para assegurar sua continuidade. A filosofia

de vida que o norteia leva-o a aceitar os acontecimentos, cuidando somente de não se aborrecer. Passa de um tempo dinâmico, a ação, para o tempo coletivo, o tempo parado que caracteriza o ambiente que o cerca, deixando-se passivamente envolver.

A pequena tela marinha que se avista entre os prédios, no quintalejo do Ramallete, é um objeto-personagem, presentificando o destino dos Maias que, como o pequeno pacote fechado, desaparece na pequena nesga do Tejo, “como já devorada pelo mar incerto” (O.M., p. 491).

É, portanto, através das descrições dos cenários e dos objetos que Eça faz progredir a diegese, configurando o trágico destino de três seres de eleição – Afonso, Carlos e Maria Eduarda – retesados entre dois extremos, a verdade e a mentira, entregues a um mundo de aparências, onde forças contrárias se levantam para lutar umas contra as outras, levando-os a se confinar na imanência, emaranhando-se na “desmedida” (*Hybris*) e tendo como conseqüente punição a dispersão e fim de sua família.

Carlos, o último dos Maias, passa do tempo da ação para o tempo da inação, fechando-se ao amor e à vida, preocupando-se apenas em não se aborrecer, não se contrariar:

(Carlos) – Resumo: não vale a pena viver...

– Depende inteiramente do estômago! – atalhou Ega. Riram ambos. Depois Carlos, outra vez sério, deu a sua teoria da vida, a teoria definitiva que ele deduzira da experiência e que, agora, o governava. Era o fatalismo muçulmano. Nada desejar e nada recear... Não se abandonar a uma esperança – nem a um desapontamento. Tudo aceitar, o que acolhem as naturais mudanças de dias agrestes e de dias suaves. E, nesta placidez,

deixar esse pedaço de matéria organizada, que se chama o Eu, ir-se deteriorando e decompondo até reentrar e se perder no infinito Universo... Sobretudo não ter apetites. E, mais que tudo, não ter contrariedades. (O.M., p. 494-495)

E como compensação irônica, quebrando o tom melancólico de que se veste a fala de Carlos, os dois amigos, que afirmavam convictamente não correr “nem para o amor, nem para glória, nem para o dinheiro, nem para o poder” (O.M., p. 495), correm “desesperadamente” para o “americano”, que os levaria ao Braganza para jantar com os amigos:

A lanterna vermelha do ‘americano’, ao longe, no escuro, parara. E foi em Carlos e em João da Ega uma esperança, outro esforço:

– Ainda o apanhamos!

– Ainda o apanhamos!

De novo a lanterna deslizou e fugiu. Então, para apanhar o ‘americano’, os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela Rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia. (O.M., p. 496)





## CONCLUSÃO

### OS OBJETOS COMO ESTRUTURADORES DO TRÁGICO EM *OS MAIAS*

Assim Eça de Queiroz foi o artista, artista da palavra, mas também no modo como visualizou a cena real e deu intensidade dramática à cena imaginária. Raro é o seu romance ou conto que não possuam um objeto como ponto de partida ou como função cardinal orientando o destino das personagens. (Mendonça, 1972, p. 36)

É tendo em conta este papel de inovação estética que, no contexto da ficção de Eça, *Os Maias* representam, que se justifica o recurso à problemática do trágico, como processo de sugestão de vectores ideológicos distanciados dos que eram próprios do Naturalismo. Com efeito, a dimensão trágica da intriga d' *Os Maias* insiste fundamentalmente em valores anti-positivistas: a incapacidade do homem controlar a sua existência, o carácter imprevisível dos fenómenos, a derrocada de uma situação de felicidade que aparentemente nada poderia pôr em causa. (Reis, 1978, p. 161)

Os objetos em *Os Maias* tanto no romance, quanto na montagem da minissérie, constituem elementos ativos da diegese, falando-nos à sensação e à percepção, sublinhando a ação trágica e participando da montagem dos conflitos.

Investidos do estatuto de verdadeiros personagens, os objetos atuam, tanto analéptica como prolepticamente, ressaltando indícios do passado e prenunciando acontecimentos futuros.

Assim como a sociedade lisboeta vê nos rubis de Maria Monforte o “sangue de assassinos” – referindo-se ao passado do Papá Monforte com seu brique negreiro Nova Linda – Afonso sente no *escarlate* de sua sombrinha, um vermelho de sangue a prenunciar desgraças.

São igualmente os objetos de Maria Eduarda, resquícius de um passado misterioso – a “jóia de cocote”, o “manual de interpretação dos sonhos”, provavelmente herdados de sua mãe – que inquietam Carlos pelo contraste que estabelecem diante da sobriedade e elegância de Maria Eduarda.

Suas “toilettes”, geralmente de cores neutras, branco ou negro, demonstram seu bom gosto, sublinhando não fúteis exterioridades de aparência, mas sim a essência do ser, que transparece no brilho intenso de seus olhos negros, no dourado escuro de seus cabelos, em total desacordo com os objetos que Carlos estranhara, justificando, portanto, a “dissonância audaz” que se presentifica.

Desempenhando as mais diversas funções – elementos reveladores de provas, participantes da ação real ou imaginária, signos que balizam a narrativa pela sua presença reiterada e marcante –, os objetos em *Os Maias* apresentam-se, fundamentalmente, como estruturadores do trágico, pois é através deles que se desencadeiam as diversas situações, que formalizando a intriga dramática, fazem progredir a narrativa em direção ao clímax.

Deste modo, o bilhete de Maria Eduarda convidando Carlos para atender a uma pessoa doente – Miss Sarah – vai propiciar o primeiro e sucessivos encontros entre ambos. Uma carta anônima de Dâmaso Salcede desencadeará várias situações: volta do suposto marido traído,

Castro Gomes; encontro com Carlos; revelação sobre o passado de Maria Eduarda; e, no romance é igualmente um objeto, a carta-testamento de Maria Monforte que se encarregará da revelação do incesto, clímax da ação trágica, revelação essa que na minissérie é feita pela volta de Maria Monforte, sendo a própria mãe a descobrir e revelar o incesto.

As personagens definem-se pela ação, mas são os objetos que se encarregam de indiciar, explicar e preparar as situações, estabelecendo um conjunto de conflitos, mutuamente ligados pelo nexo de causa e efeito, configurando-se a “ação completa”, indispensável à tragédia.

A “dimensão trágica da intriga de *Os Maias*”, a partir da crise de valores naturalistas apontada por Carlos Reis, propicia igualmente um minucioso trabalho de montagem da cena e cenário, espaços míticos marcados pelos objetos que, pela sua própria presença, estabelecem uma mensagem, tanto no texto literário como no televisivo, pondo em jogo vários níveis de realidade: o nível de significantes denotados, o nível de significados conotados e o nível de expectativas psicológicas e seminológicas que advêm de seu estatuto de signos e objetos-personagens.

A preparação do “devir trágico” enfatiza o papel dos objetos-personagens que organizam o espaço mítico do Ramalhete, palco da ação, cuja clara atuação proléptica comprova seu estatuto de personagem, fundamental na constatação do *fatum* e sofrendo, igualmente, o processo de destruição que o coloca em pé de igualdade com as personagens humanas do romance.

Na abertura da minissérie, o Ramalhete configura-se com um verdadeiro personagem, visto através da focalização da câmera, que vai destacando objetos e voltando a fatos passados por meio de cenas rápidas ou do narrador em *off* que lhes explica o sentido e a existência.

Constituindo-se como elementos ativos da diegese, torna-se indispensável a análise da funcionalidade das descrições dos objetos e do

espaço fílmico na caracterização do trágico e na montagem dramática da cena e do cenário.

Os objetos de Maria Eduarda – o casaco branco de veludo de Gênova, a cadelinha escocesa, a jóia exagerada de “cocotte”, a brochura de “interpretação dos sonhos”, as “toilettes”, o interminável bordado – exercem os mais variados papéis, falando do passado, atualizando e explicando comportamentos, indiciando acontecimentos futuros e até mesmo substituindo e falando por Maria Eduarda na sua ausência.

A casa dos Olivais, batizada de *Toca* por Carlos e Maria Eduarda, participa decisivamente, com seu brica-braque, da revelação dos aspectos trágicos que prenunciam o clímax da intriga. O armário da Liga Hanseática simbolizando, de sua base à cornija, as diversas gerações dos Maias, desde os profetas “que um vento de profecia parece agitar” até os faunos, que num “desafio bucólico” vivem à sombra de sua própria ociosidade e sexualidade, corporificam a própria genealogia dos Maias.

Estabelece-se a inevitável conotação, respectivamente, com Afonso – símbolo da retidão e rigidez moral – e com seus netos Carlos e Maria Eduarda, que no vazio de suas vidas fazem do amor um valor supremo, levados pela paixão desmedida.

A ação trágica presentifica-se por meio do encadeamento de situações interligadas, onde as descrições e os objetos fazem emergir, a par da linguagem dramática dos diálogos e monólogos interiores, outras linguagens cênicas como vestuário, iluminação, ruídos, penteados, além da “marcação” que surge nas constantes indicações de gestos e movimentos que o próprio Eça aponta em seu texto narrativo e que a leitura de Maria Adelaide Amaral e sua equipe concretizam, artisticamente, na mídia televisiva.



Completando a estruturação da intriga dramática em *Os Maias*, verificamos os três níveis do trágico que aparecem representados nas figuras de Afonso, Maria Eduarda e Carlos.

Afonso, herói clássico, perseguido pelo *fatum*, vendo seus descendentes arrastados “pelo bruto agulhão da carne”, é a figura trágica por excelência, vítima inocente da poderosa vingança da moral violada, pagando com a morte a culpa trágica de seus descendentes. Simultaneamente culpado e inocente, Afonso é responsável pela educação de Carlos e pelo desafio às normas vigentes:

(...) a alma é um luxo...  
luxo de gente grande...

Estabelece-se o conflito entre a verdade e a aparência, entre o homem e seu horizonte existencial. Afonso, atingido na maturidade e na velhice pelo suicídio do filho e pelo incesto entre os netos, sucumbe ao peso de “sua desgraça”.

Maria Eduarda, “caráter nobre”, apanhado numa teia de fatalidades, representa a subjetivação do trágico que emana das tragédias românticas. Marcada pelo seu passado contraditório, encontrando-se num emaranhado de circunstâncias e situações fortuitas que condicionam sua ação e seu comportamento, Maria Eduarda, ainda assim, permanece fiel a si mesma, na verdade de sua paixão. O trágico reside no modo como sua verdade é revelada, fazendo-a passar de um mundo harmônico para uma profunda desgraça, que destrói a coerência de seu mundo e de seu futuro. Após a revelação do incesto, Maria Eduarda, como uma grande dama trágica, toda vestida de negro, parte para sempre e não mais voltará a amar, nem a usar o nome Maia, seu por direito. É agora Madame Trelain, uma senhora francesa.

Carlos Eduardo, o último dos Maias, afastado pelo avô da influência nefasta da educação romântica, é médico, formado em Coimbra, admirado pela sua beleza, pela sua riqueza, pelas carruagens que personificam seu luxo e bom gosto:

Era decerto um formoso e magnífico moço, alto, bem feito, de uma testa de mármore sob os anéis dos cabelos pretos...  
(O.M., p. 223)

Coexistem em seu íntimo o espírito dionísíaco e o espírito apolíneo<sup>32</sup>. De um lado os sentimentos instintivos do homem tornando-o, como o fauno que o simboliza, um objeto de sua própria sexualidade. Por outro lado, Carlos – “príncipe da Renascença”, “herói jovial em seu carro de guerra” – tendo tudo para se identificar com o espírito apolíneo, sucumbe ao espírito dionísíaco, tentando exaurir a vida para além da “medida”.

Dominado pela *Hybris*, pela “desmedida”, seu castigo manifesta-se num encadeamento de diversas situações. A primeira consiste na “saciedade e repugnância que Carlos passa a sentir por esta relação antes “divina” agora marcada pelo animalesco. É através da focalização do próprio Carlos e de Ega, seu alter-ego, no romance e na minissérie, que se presentifica este aspecto:

(Carlos) Era, surgindo do fundo do seu ser, ainda tênue mas já perceptível, uma saciedade, uma repugnância por ela, desde

---

32 Nietzsche vê na tensão trágica o conflito entre dois espíritos: a) o espírito dionísíaco relacionado com os titãs da mitologia grega era dominado pelos instintos; b) o espírito apolíneo, representando o ideal da medida helênica, o deus Apolo, fundindo harmoniosamente aparência/espírito/razão (Cf. *A origem da tragédia*, 1978, p. 60-67).

que a sabia do seu sangue!... (...) Nos seus cabelos dum lustre tão macio, sentia agora inesperadamente uma rudeza de juba. Os seus movimentos na cama, ainda nessa noite, o tinham assustado, como se fossem de uma fera, lenta e ciosa, que se esticava para o devorar... (O.M., p. 461)

(Ega) Toda beleza de Maria, todo o requinte de Carlos, desapareciam. Ficavam só dois animais, nascidos do mesmo ventre, juntando-se a um canto como cães, sob o impulso bruto do cio!” (O.M., p. 431)

É um objeto, o leito vazio de Carlos, que nos transmite a certeza – através da focalização de Ega – de seu encontro com Maria Eduarda, mesmo sabendo-a sua irmã, que vem apressar a morte de Afonso, oprimido pelo sofrimento de um trágico destino:

E foi para este horror que Deus me deixou viver até agora!  
(O.M., p. 458)

Encarando a vida como purgação de sua culpa, Carlos parte para uma viagem pelo mundo, fixando-se em Paris. Passa de um tempo dinâmico, marcado pela ação, par um tempo estagnado, parado que caracteriza a aristocracia ociosa de sua época. Deixa de participar da vida para aceitar o fatalismo muçulmano: “– nada desejar e nada receber” não ter “apetites”, “nem contrariedades”. Seu coração está árido, nunca mais voltará a amar. Deixa de viver para simplesmente vegetar.

No epílogo retrospectivo, a última visão do Ramalhete é a síntese final de uma tragédia que condena toda uma família à extinção. A casa, como já afirmamos anteriormente, é um objeto-personagem, sofrendo com as personagens humanas o processo de destruição que os atinge.

Todos os objetos demonstram sinais do trágico: os faunos, os móveis, os objetos antigos, os retratos e até o quintal do Ramalhete, onde a *Vênus Citeréia* enegrece, coberta pela ferrugem do tempo.

Procuramos demonstrar, portanto, que os objetos, – no romance e na minissérie – desde a abertura até o remate final da narrativa, estruturam e organizam o trágico, revestidos de atributos essenciais inerentes às personagens humanas, justificando, instaurando e sublinhando a ação dramática, configurada na saga trágica de uma família condenada à dispersão.

Podemos constatar, por meio das análises dos signos que balizam a narrativa verbal, que houve um esforço louvável, por parte das equipes realizadoras da minissérie, para realizar um trabalho, artisticamente elaborado, que pudesse aproximar-se da genialidade do texto queiroziano, com roteiro e supervisão geral de Maria Adelaide Amaral, profunda conhecedora da obra de Eça de Queirós.

Foram encontradas algumas soluções criativas para se atingir o receptor, com a mesma eficiência do texto original. No entanto, é preciso reconhecer que o romance *Os Maias*, nas palavras do próprio Antônio Cândido, “obra prima do romance realista ocidental”, não pode ser contido nos moldes, necessariamente, redutores do texto televisivo. A interatividade do discurso de Eça e a conseqüente cumplicidade com o leitor encontram seu espaço próprio na relação individual, autor/leitor, perdendo muito de seu efeito estético na reprodução fílmica de seu universo ficcional. A leitura do texto literário permite-nos a construção de um mundo imaginário, que cada um de nós recria, à seu modo, nas múltiplas leituras que o romance nos permite e que a recepção, necessariamente dirigida, do texto televisivo não tem como permitir.

É preciso frisar, no entanto, que a mídia televisiva tem seus próprios códigos, com suas pluralidades, técnicas e linguagens. A minissé-

rie, sem dúvida, é uma produção de qualidade, uma realização artística que comprova que é possível construir uma obra de arte a partir de outra obra de arte.



1. FONTES:

1.1. CORPUS BÁSICO

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. In: *Obras completas de Eça de Queiroz*. Porto: Lello e Irmão Editores, s.d. v.2

\_\_\_\_\_. *Obras completas*. Edição do Centenário. Porto: Lello, 1945-1952. 3v.

ROMANCES E CONTOS:

*O Mistério da estrada de Sintra* (em col. com Ramalho Ortigão). Lisboa, 1871;

*O crime do Padre Amaro*. Porto, 1976;

*O primo Basílio*. Porto, 1878;

*O mandarim*. Porto, 1879;

*A ilustre casa de Ramires*. Porto, 1900;

*A relíquia*. Porto, 1887;

*Os Maias*. Porto, 1888;

*A correspondência de Fradique Mendes*. Porto, 1900;

*A cidade e as serras*. Porto, 1901;

*A capital*. Porto, 1925;

*O conde d'Abranos*. Porto, 1925;

*Alves de Cia*. Porto, 1925; Porto, 1902.

CORRESPONDÊNCIA.

*Correspondência*. Porto, 1925;

*Cartas de Eça de Queirós*. Lisboa, 1945;

*Eça de Queirós entre os seus - Cartas íntimas*. Porto, 1948.

JORNALISMO E HAGIOGRAFIA:

*Uma campanha alegre*. Lisboa, 1890-1891;

*Cartas de Inglaterra*. Porto, 1903;  
*Prosas bárbaras*. Porto, 1905;  
*Ecos de Paris*. Porto, 1905;  
*Cartas familiares e bilhetes de Paris*. Porto, 1907;  
*Notas contemporâneas*. Porto, 1909;  
*Cartas de Lisboa*. Porto, 1944;  
*Crônicas de Londres*. Porto, 1945;  
*O Egito*. Porto, 1926;  
*Últimas páginas*. Porto, 1912.

1.2 **Minissérie *Os Maias*** – adaptação e roteiro de Maria Adelaide Amara, exibida pela Rede Globo, de janeiro a março de 2001. Direção de Luiz Fernando de Carvalho.

### 1.3. Livros e periódicos

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *A estrutura do romance*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1974

\_\_\_\_\_. *Teoria da literatura*. 6ª. ed. Coimbra: Almedina, 1984.

\_\_\_\_\_. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

ALLEN, ROBERT. *Speaking of soap operas*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *To be continued...* Soap Operas Around the world. London/New York, Routledge, 1995.

AMARAL, Maria Adelaide. Frustrada e feliz. In: Revista *Vêja*, Entrevista a Carlos Graieb. São Paulo: Editora Abril, p. 11e 15, 21/03/2001.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ed. Tecno-print, s.d.

BAL, Mieke. Narration et focalization. Pour une théorie des instances du récit. *Poétique*, n. 61, p. 101-9, 1985.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções, disjunções e transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume/ECA/USP, 1996.

BAKHTINE, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética*. (Teoria do romance) Trad. Aurora F. Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade.. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.



- BARAHONA, Maria Alzira. *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. Lisboa: Publicações do Centro de Estudos Filológicos, 1968.
- BARTHES, Roland. A escritura do romance. In: *Novos ensaios críticos, o grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Paisagens*. Willi Bole (org.) Trad. Irene Arou e Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. 3a. ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.69-92.
- BOURNEUF, Roland; QUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRANDÃO, Cristina. Incluo *Os Maias* na nossa quality television. In: *Televisão e Cultura – ficção, crítica, história e teatro na TV*. Disponível em: <http://oclick.com.br/colunas/brandao4.html>. Acesso em: 30 jun.06)
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru/SP: EDUSC, 2004.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CAMPOS MATOS. *Imagens do Portugal queiroziano*. Lisboa: Terra Livre, nov. 1976.
- CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. Entre campo e cidade. In: *Ficção e confissão*. São Paulo: Nacional, 1978, p. 54.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.) *Urdidura de sigilos*. Ensaio sobre o cinema de Almodóvar. 2. ed. rev. São Paulo: Annablume/ECA-USP, 1996.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (org.) *O olhar à deriva*. Mídia, significação e cultura. São Paulo: Annablume, 2004.
- CATAGNINO, Raul H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1969.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand Editora, 1976.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- DA CAL. Ernesto Guerra. *Língua e estilo de Eça de Queiroz*. Rio de Janeiro: EDUSP, 1969.

- DAWSON, S.W. *O drama e o dramático*. Trad. Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia Editores e Livreiros, 1970.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Coleção Debates).
- \_\_\_\_\_. *A estrutura ausente*. Introdução à pesquisa semiológica. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Leitura do texto literário (Lector in fábula)*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação e superinterpretação*. 1ª. ed. brasil. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- EIKHENBAUM, Ch. et al. *Teoria da literatura (Formalistas russos)*. Porto Alegre: Globo, 1973, p.157-245.
- ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- FADUL, Anamaria (org.) *Ficção seriada na TV: as telenovelas latino-americanas*. São Paulo: ECA/USP, 1993.
- FADUL, Anamaria; GOBBI, Maria Cristina. *Mídia e região na era digital*. São Paulo, Arte & Ciência, 2006.
- FLORY, Suely F.V. O amor é filme; a ficção do real em Lisbela e o prisioneiro. Da peça ao filme. In: *Comunicação & sociedade*. Transcodificação midiática. Ano 26, n. 42. São Bernardo: UMESP, 2. sem. 2004.
- FYELD, S. *Os exercícios do roteirista*. Trad. Álvaro Ramos. 7. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. Discours du récit. In: *Figures III*. Paris: Seuil, 1969.
- GREIMAS, Julien. Um problema de semiótica narrativa: os objetos de valor (1ª parte) Trad. Wilson C. Guarany. *Letras de hoje*. Porto Alegre: PUC-RS/Conselho Federal de Cultura, n.16, p. 7-18, jun/1974.
- GUIMARÃES, Hélio. O romance do séc. XIX na televisão. Observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRIM, Tânia et al. *Literatura e televisão*. São Paulo: SENAC/ Instituto Cultural Itaú, 2003, p. 91-141,
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- HEGEL. *Estética (Poesia)*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1974.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. Revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.

- ISER, W. *O ato da leitura*. São Paulo: Edições 34, 1996.
- ISER, W. A interação do texto com o leitor. In: ISER, W et al. *A literatura e o leitor*. Sel. Trad. Intr. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974, p.52-72.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.61-89.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975, p. 205-242.
- LESKY, Albin. *Tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- LESSING, G.E. *De teatro e literatura*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964. (Col. Pensamento Estético)
- LINS, Álvaro. *História literária de Eça de Queiroz*. 2.ed.rev. Porto Alegre: Globo, 1945.
- LOBO, Narciso. *Ficção e política*. O Brasil nas minisséries. Manaus: Ed. Valer, 2000.
- LOPES, Maria I.V. (org.) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004 (Coleção Contemporânea 4)
- LOPES, Maria Immacolata V.; BORELLI, Silvia H. S ; RESENDE, Vera R. *Vivendo a telenovela: mediações, recepção e teleficcionalidade*. São Paulo: Sumus, 2002.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1988
- \_\_\_\_\_. *A televisão levada a sério*. 2.ed. São paulo: SENAC, 2000.
- MACHADO DA SILVA, Juremir. Por uma nova literatura figurativa ou A ficção do novo século. In: *Para navegar no século XXI – Diversos autores*. 2. ed. Porto Alegre: Edipucs, 2000.
- MADREDEUS. *Antologia*. Compilação Emi-Valentim de Carvalho. Múica Ltda, 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UJRF, 1977.
- MARTINS, Antonio Coimbra. *Ensaio queirosianos*. Lisboa: Europa-América, 1967. p.267-287.
- MENDES, Margarida V. Pontos de vista internos num romance de Eça de Queiroz: *Os Maias*. *Colóquio/Letras*, n.21, set. 1974.

- MENDILOW, A.A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENDONÇA, Aniceta de. *O primo Basílio*, romance exemplar do realismo queirociano. *Revista de Letras*. Assis, n.14, p. 73-85, 1972.
- \_\_\_\_\_. Da descrição aos objetos-personagens nos romances de Eça de Queiroz. *Revista de Letras*. Assis, n.19, p. 9-37, 1977.
- MENDONÇA, Fernando. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo: HUCITEC/FFCL de Assis, 1973.
- \_\_\_\_\_. No centenário das conferências do Casino. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 mai. 1971, Suplemento Literário.
- MOISÉS, Massaud. *Presença da literatura portuguesa*. São Paulo: Difel, 1970. v.3.
- MOLES, Abraham A. et al. *Semiologia dos objetos*. Novas perspectivas em comunicação. Petrópolis: Vozes, 1972.
- MÓNICA, Maria Filomena. *Eça*. Vida e obra de José Maria de Eça de Queirós. Rio/ São Paulo: Record, 2001.
- MOOG, Viana. *Eça de Queirós e o século XIX*. Porto Alegre. 2000.
- MOREIRA, L. C. de M. Narrativas literárias e narrativas audiovisuais. In: FLORY, Suely F. V. (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.
- NIETZCHE, Frederico. *A origem da tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. 3.ed. Lisboa: Guimarães, 1978.
- OLINTO, Eidrun Krieger; SCHÖLLAMMER, Karl Erik. *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC/Rio-Loyola, 2002.
- PALLOTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.
- PEACOCK, Ronald. *Formas de literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, s.d.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
- PRADO COELHO, Jacinto do. *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand, 1976.
- PUCELLE, Jean. *Le temps*. Paris: PUF, s.d.
- PUPPI, Ubaldo. *O trágico: experiência e conceito*. [Boletim] Separata. UNESP - Câmpus de Marília.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. *Os Maias*. Porto alegre: L&PM, 2001.

- REIMÃO, Sandra. *Livros e televisão. Correlações*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.
- REIS, Carlos. *Estatuto e perspectiva do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à leitura d'Os Maias*. Coimbra: Almedina, 1978.
- REVUE DE THÉORIE ET D'ANALYSE LITTÉRAIRES. Paris: Seuil, n.29, 1973, p.108-129.
- RIGHINI, Rafael Roso. *A trilha sonora da telenovela brasileira: da criação à finalização*. São Paulo: Paulinas, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Leituras d'Os Maias*. Coimbra: Editora Minerva, 1990.
- ROSA, Alberto Machado da. *Eça, discípulo de Machado?* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1973.
- SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora visual*. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição semiótica, mídiã*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.
- SCHLEGEL, A.W. *Cours de littérature dramatique*. Trad. Mme. Necker de Saussure. Genève: Slaktine, 1971. v.1.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.
- SPITZER, Leo. *Linguística e história literária*. 2.ed. Madrid: Gredos, 1961.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.
- SIMÕES, João Gaspar. *História do romance português*. Lisboa: Estudo-Cor, 1969. v.2. p.90-197.
- \_\_\_\_\_. *Vida e obra de Eça de Queirós*. Lisboa: Bertrand, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Eça de Queirós, o homem e o artista*. Rio de Janeiro/Lisboa: Dois Mundos, 1945.
- TODOROV, Tzvetan et al. *Semiologia e lingüística*. Novas perspectivas em comunicação. Petrópolis: Vozes, 1971.







Papel Reciclado: a Universidade de Marília preservando o meio ambiente.