

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

BIANCA DO ROCIO VOGLER

AFONSO DA MAIA, DA LITERATURA À TELEVISÃO:
O processo de transposição do patriarca Maia do romance eciano para a minissérie
global

PONTA GROSSA
2014

BIANCA DO ROCIO VOGLER

AFONSO DA MAIA, DA LITERATURA À TELEVISÃO:
O processo de transposição do patriarca Maia do romance eciano para a minissérie
global

Dissertação apresentada para a obtenção do
título de Mestre pelo Programa de Mestrado
em Linguagem, Identidade e Subjetividade da
Universidade Estadual de Ponta Grossa
(UEPG).

Linha de pesquisa: Subjetividade, texto e
ensino.

Orientador: Prof. Dr. Antonio João Teixeira

PONTA GROSSA
2014

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Vogler, Bianca do Rocio

V883 Afonso da Maia, da literatura à
televisão: o processo de transposição do
patriarca Maia do romance eciano para a
minissérie global/ Bianca do Rocio Vogler.
Ponta Grossa, 2014.
127f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem,
Identidade e Subjetividade - Área de
Concentração: Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de
Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Antonio João
Teixeira.

1.Afonso da Maia. 2.Os Maias.
3.Adaptação televisiva. 4.Construção de
personagens. I.Teixeira, Antonio João.
II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade. III. T.

CDD: 410

BIANCA DO ROCIO VOGLER

AFONSO DA MAIA, DA LITERATURA À TELEVISÃO:
O processo de transposição do patriarca Maia do romance eciano para a minissérie
global

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de
Ponta Grossa (UEPG). Linha de pesquisa: Subjetividade, texto e ensino.

Ponta Grossa, 26 de Setembro de 2014

Prof. Dr. Antonio João Teixeira - Orientador
Doutor em Letras (Inglês e Literatura Correspondente)
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch
Doutora em Estudos Literários
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dr.^a Ramayana Lira de Sousa
Doutora em Letras
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico este trabalho aos meus pais, Joelma do Rocio Vogler e Alicito Vogler, e ao meu irmão, Willian Vogler, personagens principais da narrativa de minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao fim desse processo, gostaria de expor a minha gratidão a algumas das pessoas que sempre estiveram ao meu lado nos momentos mais complicados desse processo, me apoiando e suportando todas as fases por que passei durante todo esse período.

Portanto, em primeiro lugar, agradeço imensamente aos meus pais, Joelma do Rocio Vogler e Alicia Vogler, que estiveram sempre na linha de frente das minhas batalhas, instruindo-me e apoiando-me para os conflitos que se apresentavam no caminho que tracei.

Também sou muito grata ao meu irmão, Willian Vogler, por, nesse período em que enfrentou os seus próprios momentos de superação e vitória, ter estado junto a mim, contribuindo para que eu tivesse sempre a visão de família tão importante para a minha formação como ser humano.

Ao Prof. Dr. Antonio João Teixeira, meu orientador e minha grande inspiração, por ter aceito estar ao meu lado neste projeto e por ter sempre me incentivado a buscar conhecimento e prosseguir na trilha que havia buscado para a minha vida.

Agradeço, também, à Prof.^a Dr.^a Rosana Apolonia Harmuch e à Prof.^a Dr.^a Ramayana Lira de Sousa por terem aceitado participar da banca examinadora deste trabalho, trazendo as suas essenciais contribuições para a avaliação do mesmo.

A todos os professores com que convivi e aprendi ao longo de toda a minha vida escolar e acadêmica, tenham a certeza de que reconheço o valor de cada um para que o atual momento da minha história esteja acontecendo.

O meu agradecimento especial aos familiares que ao longo desse processo me incentivaram e tiveram grande preocupação em me apoiar nos objetivos por mim traçados.

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

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos de Mestrado.

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

O melhor espetáculo para o homem – será sempre
o próprio homem.

(Eça de Queiroz)

RESUMO

Nesta dissertação, procuro analisar a forma como é construída a personagem Afonso da Maia no romance *Os Maias*, de Eça de Queiroz, e na minissérie homônima, exibida originalmente no Brasil pela Rede Globo de Televisão no ano de 2001, tendo como roteirista a dramaturga Maria Adelaide Amaral, como diretor Luiz Fernando Carvalho e como intérprete dessa personagem, o ator Walmor Chagas. Desse modo, inicialmente, a observação de algumas das características da escrita de Eça nos possibilita a compreensão da maneira como o escritor português as emprega no processo de criação do patriarca Maia para compor tanto a constituição física quanto psicológica dessa que considero ser a personagem fundamental da obra. E por ter como foco uma análise pautada na relação de uma adaptação televisiva com o texto literário em que se baseia, vejo que os conceitos teóricos a serem abordados devem contribuir para o entendimento do dialogismo que se apresenta como aspecto primordial de todo movimento de criação. Assim, a abordagem de determinados conceitos das teorias de Walter Benjamin e de Mikhail Bakhtin tem por intuito estabelecer a compreensão de como as pesquisas dos dois filósofos, cada um na sua área e desenvolvendo as suas visões a respeito de temáticas distintas, podem contribuir para o estudo dessa relação entre literatura e cinema/televisão, principalmente em se tratando das adaptações audiovisuais de textos literários. E, partindo de tais ponderações com relação ao modo como é construída a personagem Afonso da Maia por meio de algumas das especificidades da escrita de Eça de Queiroz e a respeito desses pontos apreensíveis na relação entre a literatura e os meios audiovisuais, busco realizar a análise da forma como os autores do texto televisivo realizam a adaptação de tal personagem para um meio com recursos de significação distintos, conseguindo, mesmo assim, se apropriar de determinados elementos utilizados pelo escritor português, assim como empreendendo algumas adições e modificações, no intuito de construir os sentidos que apreendem na figura do patriarca.

Palavras-chave: Afonso da Maia. *Os Maias*. Adaptação televisiva. Construção de personagens.

ABSTRACT

In this dissertation, I analyze how the character Afonso da Maia is built in the novel *The Maias*, by Eça de Queiroz, and in the eponymous miniseries, originally broadcast in Brazil by Globo TV in 2001, having the playwright Maria Adelaide Amaral as a screenwriter, Luiz Fernando Carvalho as a director and the actor Walmor Chagas as a performer of this character. Thus, initially, the observation of some characteristics of Eça's writing enables us to understand the way the Portuguese writer uses them in the process of creating the character of the patriarch Maia in order to compose both the physical and psychological makeup of what I consider to be the fundamental character in the novel. And as the analysis is guided by the relationship between the television adaptation and the literary text on which it is based, I see that the theoretical concepts to be covered must contribute to the understanding of the dialogism that presents itself as basic to every creative movement. Thus, by taking into account certain concepts of the theories of Walter Benjamin and Mikhail Bakhtin, I mean to provide an understanding of how the approaches of the two philosophers, each in his own area and developing his views about different issues, may contribute to the study of the relationship between literature and film/television, especially regarding the audiovisual adaptations of literary texts. And, from such considerations with respect to how the character Afonso da Maia is built through some of the specifics of Eça de Queiroz's writing and also the issues detected in the relationship between the literary and the audiovisual media, I seek to investigate how the authors of the television text perform the adaptation of such character to a medium with distinct features of significance, but nonetheless manage to appropriate certain elements used by the Portuguese writer, as well as undertake some additions and modifications, in order to build the senses that pertain to the figure of the patriarch.

Keywords: Afonso da Maia. *The Maias*. Television adaptation. Construction of characters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – AFONSO DA MAIA, PERSONAGEM DE EÇA.....	14
1.1 A ESCRITA ECIANA.....	15
1.2 O AFONSO DE EÇA.....	26
CAPÍTULO 2 – ALGUNS ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE LITERATURA, CINEMA E TELEVISÃO.....	46
2.1 AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA/TELEVISÃO À LUZ DAS TESES DE WALTER BENJAMIN E MIKHAIL BAKHTIN.....	47
2.1.1 As narrativas seriais e a questão dos gêneros.....	56
2.2 ALGUMAS ESPECIFICIDADES DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS.....	64
CAPÍTULO 3 – QUANDO AFONSO DA MAIA É LEVADO À TELEVISÃO.....	80
3.1 OS AUTORES DA ADAPTAÇÃO E SUAS FORMAÇÕES ARTÍSTICAS.....	81
3.2 O AFONSO TELEVISIVO.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	124

INTRODUÇÃO

Pouco mais de um século depois de sua publicação, o romance eciano *Os Maias* teve as suas personagens, suas histórias e seus espaços transpostos para o veículo televisivo por meio do gênero minissérie. Nesse trabalho de adaptação, exibido originalmente no Brasil entre os meses de janeiro e maio do ano de 2001, pela Rede Globo de Televisão, pudemos observar as ideias colocadas no papel por Eça de Queiroz tomando formas físicas e interagindo entre si, com a câmera, e também com nós, espectadores.

Ao falar a respeito do prestígio que tal transposição para o meio televisivo levou ao romance do escritor realista português naquele ano de 2001, Cláudio Mello e Souza, no artigo intitulado “Os Maias, de Eça de Queiroz: uma tragédia moderna”, faz uma afirmação que a mim, como uma grande admiradora desse romance eciano, se mostra como uma verdade indiscutível:

Invejo quem agora, instigado pela minissérie, vai ler esse livro pela primeira vez. Terá prazer único e irreproduzível. As releituras que hão de vir, mais tarde, servirão de consolo, mas não de substituto. Esse prazer estará certamente na elegância barroca da forma e no desenvolvimento astucioso do entrecho. Mas estará também, ou principalmente, nos admiráveis retratos que Eça faz de seus tipos principais, com a elegância e a minúcia de um genial pintor romântico, mas com "o seu olho à Balzac".¹

Nessa que compreendo como a obra-prima de Eça de Queiroz, nos é narrada a história da família Maia e da tragédia que sobre ela se abate; nela somos apresentados a três das suas gerações, as quais são representadas pelo patriarca Afonso da Maia, pelo seu filho Pedro da Maia e pelo neto Carlo Eduardo da Maia, este último sendo a personagem que detém a maior atenção do narrador.

O patriarca é a figura a que primeiro somos apresentados, quando o vemos já na velhice, no seu isolamento. Posteriormente a essa primeira visão, passa-se, então, a uma explanação da sua juventude de revolucionário ligado ao movimento liberal e, após isso, à sua existência enquanto marido e pai, na sua preocupação com o filho e com o relacionamento deste com a jovem Maria Monforte, relacionamento que culmina no suicídio de Pedro e na tomada de posição do patriarca com relação à criação e à educação de seu neto Carlos. E é depois de termos todas essas passagens da vida de D. Afonso que chegamos ao período em

¹ SOUZA, Cláudio Mello e. *Os Maias, de Eça de Queiroz: uma tragédia moderna*. Disponível em: <http://www.releituras.com/cmellosouza_maias.asp>. Acesso em: 12 dez. 2013.

que se fixa a narrativa, no período em que ele volta a morar em Lisboa juntamente com o neto, voltando ao Ramalhete, casa em que anos antes Pedro havia cometido suicídio e que, por isso, era visto como um lugar sinistro para os Maias. A partir daí, tem-se o enfoque maior na figura de Carlos Eduardo, na forma como conhece Maria Eduarda, se apaixona, planeja toda uma vida de ventura e é atingido pela revelação de que a amante é, na verdade, a irmã da qual havia sido separado na infância e que pensava estar morta.

Mas, mesmo nessa grande parte da narrativa na qual o neto é a personagem a que mais se tem acesso, vejo ser Afonso a figura em que melhor se desenvolvem as questões históricas, ideológicas e, principalmente, trágicas da obra. Assim, vemos Afonso da Maia ser atingido, primeiramente, pelo suicídio do filho e, posteriormente, pelo incesto cometido pelos netos, sendo a sua configuração de grandiosidade, de herói trágico, evidenciada.

E é nesse sentido que se dá a escolha de tal personagem como material de análise deste trabalho, a busca por compreender a importância que possui em tal texto, o destaque do seu caráter com relação à enorme gama de personagens que se observa na obra e, conseqüentemente, o aspecto conflituoso e trágico que carrega ao longo de toda a narrativa.

Dessa forma, a compreensão a respeito do modo como a estrutura dessa personagem é transposta para um texto televisivo se apresenta com grande relevância, pois, pela mudança de meios e de formas de se significar os caracteres, possibilita um olhar sobre essa importância da personagem do patriarca para a obra, para a instauração daquelas questões fundamentais do texto.

Essa minissérie, uma coprodução entre a Rede Globo e a emissora de televisão portuguesa SIC (Sociedade de Informação e Comunicação), transpôs para aquele meio audiovisual não apenas *Os Maias*, mas também algumas das histórias de dois outros romances de Eça: *A relíquia* e *A capital*. Contudo, a inserção dessas outras histórias ocorre de uma forma que se vê bastante independente com relação à narrativa principal do romance que dá nome a tal adaptação, tanto é que a compilação da obra para os 4 DVDs contém apenas as passagens referentes ao texto que narra a história da família de D. Afonso.

Então, a escolha de tal adaptação televisiva desse romance de Eça de Queiroz se dá pela forma como são apreendidas, na obra audiovisual, as questões

desenvolvidas pelo escritor português, em especial em relação à personagem Afonso da Maia, por meio da própria recorrência a elementos empregados pelo escritor, com a ponderação das especificidades do meio audiovisual, e da modificação e adição de aspectos no sentido de captar aquilo que os autores da minissérie veem como imprescindível no romance e que, por isso, buscam desenvolver na obra de televisão.

Nesse sentido, vejo que o texto de televisão evidencia claramente a inspiração que provem do texto eciano, pois não apenas leva para o audiovisual a trama do romance como também leva em consideração alguns dos recursos utilizados pelo escritor na obra literária.

No primeiro capítulo desta dissertação, portanto, dedico-me à observação, inicialmente, de determinadas características da escrita de Eça de Queiroz, abordando especialmente o modo como constrói os seus narradores e através deles as suas personagens, para, então, passar a uma análise acerca da configuração da personagem Afonso da Maia no romance, observando a forma como é composta a partir de algumas daquelas características ponderadas a respeito da escrita eciana.

Dessa maneira, em tal capítulo, o olhar sobre como a personagem é constituída na obra literária busca identificar algumas das particularidades presentes na estruturação da sua figura, do seu caráter e dos conflitos com que se debate.

E já que o objetivo colocado para este estudo é o de analisar os aspectos apreensíveis no movimento de construção de Afonso no texto literário e na minissérie global, o segundo capítulo centra-se na tentativa de compreensão de determinados aspectos da relação entre literatura e cinema/televisão.

Com essa perspectiva, a priorização dos conceitos teóricos desenvolvidos por Walter Benjamin, na sua teoria a respeito dos meios de reprodução técnica da arte, e por Mikhail Bakhtin, o qual, em sua teoria, aponta para o caráter dialógico presente em todo processo criativo, se deve ao objetivo de estabelecer uma confluência entre as visões dos dois filósofos e, assim, compreender esse dialogismo existente no processo de adaptação de um texto de um meio a outro, o qual vejo ser fundamentador da relação entre o romance de Eça e a minissérie de Maria Adelaide e Luiz Fernando.

Nesse capítulo, então, mostra-se necessário, ainda, realizar uma explanação das questões implicadas na configuração das narrativas seriais, empreendendo uma

pequena genealogia de tais formatos predominantes no meio televisivo e que vêm se desenvolvendo a partir mesmo de alguns gêneros da literatura, passando também pelo cinema e pelo rádio.

E como a análise está focada na observação das características da personagem Afonso da Maia, também a questão da construção de personagens se faz presente, no que busco abordar principalmente os aspectos implicados no processo de composição desses seres de ficção nos meios audiovisuais. Considerando, portanto, que essa composição de personagens em cinema e televisão se faz por meio do ator, assim como o que ocorre em teatro, recorro, ainda, a dadas abordagens acerca da configuração das personagens teatrais.

A partir, então, de tais considerações realizadas nos dois primeiros capítulos, no terceiro e último capítulo deste estudo procuro analisar a forma como D. Afonso é construído na minissérie *Os Maias*. Para isso, primeiro busco realizar uma explanação acerca de alguns dos fatores da formação artística daqueles três autores da adaptação que vejo como os principais para a minha observação, sendo eles: a roteirista Maria Adelaide Amaral, o diretor Luiz Fernando Carvalho e o intérprete de Afonso da Maia, o ator Walmor Chagas.

Após isso, passo à investigação dos recursos utilizados por tais autores para construir a personagem em um meio distinto daquele em que se insere originalmente. Para tanto, compreendo que eles se voltam tanto para elementos utilizados por Eça, no seu processo de caracterização das questões com que a personagem se confronta, quanto para algumas modificações e acréscimos com relação ao romance, com o objetivo de construir aqueles aspectos que identificam como essenciais para a composição das especificidades com que Afonso se estrutura e com que influi, ainda, na construção dos sentidos de toda a narrativa.

Portanto, busco observar o modo como o texto televisivo dá ênfase à figura do patriarca, apresentando a personagem com maior constância e evidenciando a sua imagem e as características da sua constituição, principalmente, psicológica. Dessa forma, procuro apontar para o fato de D. Afonso, pela sua essencialidade e centralidade na narrativa, ser destacado na minissérie por meio de recursos cinematográficos e televisivos que, muitas vezes, se voltam para algumas das técnicas utilizadas por Eça de Queiroz no romance. No entanto, também ressalto o fato de esse processo de construção se dar por meio de determinadas

transformações com relação ao texto do escritor português, pois, ao buscarem a maior proximidade com o romance eciano, precisam ponderar as distinções observáveis entre o meio literário e os audiovisuais.

Assim, ao se terem colocado em uma posição de estabelecer um determinado grau de “fidelidade” da minissérie com relação à obra do escritor português, os autores da adaptação se utilizaram não só das técnicas próprias aos meios audiovisuais para fazer a transposição dos sentidos do texto literário para o televisivo, como também buscaram inspiração nos métodos de caracterização empregados por Eça no texto literário. Dessa forma, procuro discutir aqui a ideia de que os adaptadores conseguiram criar uma obra que, ao mesmo tempo que estabelece uma conversação com o texto de Eça, se constitui a partir da sua distinção de meios, de visões e de influências.

CAPÍTULO 1

AFONSO DA MAIA, PERSONAGEM DE EÇA

Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa – lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um D. Duarte de Meneses ou um Afonso de Albuquerque. E isto fazia sorrir o velho, recordar ao neto, gracejando, quanto as aparências iludem!
(*Os Maias*, Eça de Queiroz)

Como ficou evidenciado com os objetivos expostos na “Introdução” deste estudo, o nosso intuito é o de realizar uma reflexão a respeito dos aspectos constituintes da personagem Afonso da Maia, da sua composição no romance do escritor português Eça de Queiroz e do modo como é feita a sua transposição para a minissérie roteirizada por Maria Adelaide Amaral, dirigida por Luiz Fernando Carvalho e com o ator Walmor Chagas no papel do patriarca Maia.

Entendo, portanto, que, para a realização da análise que pretendo desenvolver nesta dissertação, há a necessidade de, por meio deste primeiro capítulo, expor os aspectos que se apresentam na escrita de Eça, o modo como estabelece-se como uma figura revolucionária tanto com relação aos temas que aborda quanto à forma como os explana, para, então, passar a uma observação mais detalhada acerca das características presentes na constituição de D. Afonso, uma das personagens centrais do romance.

Dessa forma, primeiro apresento um olhar introdutório acerca da obra do escritor português, abordando algumas das principais características que constituem a sua escrita, em especial questões referentes ao processo de composição dos seus narradores e, conseqüentemente, das suas personagens, bem como dados aspectos ideológicos que exprime por meio dos seus textos.

E, posteriormente a isso, realizo a investigação a respeito da constituição da personagem Afonso da Maia no texto literário, procurando compreender os recursos empregados pelo autor para a construção das especificidades dessa que vejo como a figura primordial dessa obra.

Tendo em vista, então, todas essas considerações, volto-me, a partir de agora, à ponderação de tais aspectos.

1.1 A ESCRITA ECIANA

Eça de Queiroz apresenta-se como um dos principais escritores da língua portuguesa, além de figurar entre os maiores nomes da literatura mundial. Sua obra caminha por uma diversidade de características e traz uma mescla de questões estéticas, por meio das quais o escritor evidencia as suas críticas com relação à sociedade portuguesa de sua época, ao comportamento dos indivíduos dessa sociedade e aos valores repercutidos em tal meio social principalmente pelo Romantismo e pela religião.

Além disso, o escritor português expõe, nos seus textos, um dado sentimento de “desencanto”, estabelecendo um olhar de certa forma melancólico com relação à História de Portugal.

E essa produção repleta de tantos matizes é geralmente observada por diversos críticos e estudiosos a partir de uma divisão em três fases, a respeito das quais disserta Massaud Moisés, em *A Literatura Portuguesa*:

A primeira fase da carreira queirosiana começa com artigos e crônicas publicados entre 1866 e 1867 na *Gazeta de Portugal* e postumamente coligidos no volume *Prosas Bárbaras*, e termina em 1875 com a publicação d'*O Crime do Padre Amaro*. Fase de indecisão, preparação e procura, dum escritor ainda jovem e romântico, à mercê de uma heterogênea influência [...]. Com a publicação da versão definitiva d'*O Crime do Padre Amaro* (1875), que Eça vinha escrevendo desde 1871, inicia-se a segunda fase de sua carreira, que se estende mais ou menos até 1888, com a publicação d'*Os Maias*. [...] Eça coloca-se sob a bandeira da República e da Revolução, e passa a escrever, em coerência com as ideias aceitas, obras de combate às instituições vigentes (Monarquia, Igreja, Burguesia) e de ação e reforma social. [...] A terceira e última fase da carreira de Eça de Queirós corresponde aos anos seguintes à publicação d'*Os Maias* (1888) até a morte do escritor (1900). Alcançando a maturidade, o escritor resolve erguer uma obra de sentido construtivo, fruto da consciência de ter investido inutilmente contra o burguês e a família. [...] *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901) contém a viragem operada em sua carreira, dirigida agora no sentido da superação da ironia, pelo menos da ironia zombeteira, e da sátira dissolvente.²

Percebo, no entanto, que tal divisão apresentada por Moisés é colocada de uma forma bastante arbitrária e redutora quanto às características observáveis na obra de Eça de Queiroz, já que a escrita deste vai passando pelas suas transformações no decorrer da feitura dos textos e mesmo de uma forma em que não se podem estabelecer limitações, pois é possível observar que o escritor se

² MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1986. p. 240-241;243.

utiliza de elementos distintos em momentos também distintos, sem se fixar em questões e estilos tão “recortados”, no que acaba por imprimir algumas formas inovadoras ao uso da língua portuguesa escrita.

Em tal sentido, no trabalho *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, o filólogo galego Ernesto Guerra da Cal, um dos principais estudiosos da escrita eciana, faz uma abordagem a respeito do modo como o escritor português se volta para os aspectos da linguagem falada nos seus textos:

Todos os níveis sociais da língua falada estão representados. E não somente no diálogo, usados como elementos de caracterização, mas também na linguagem narrativa, onde Eça não se furta ao emprego frequente de palavras e expressões tomadas do calão, com carácter de sinónimos expressivos e afectivos de palavras familiares. E ainda mais: dá entrada na literatura a termos que até então haviam sido repelidos como vulgares e inconvenientes à expressão educada e culta.³

Tendo em vista essa ponderação de Guerra Da Cal, vê-se que Eça institui-se como um revolucionário não apenas na abordagem dos temas, na crítica áspera que realiza com relação à sua sociedade, mas também no trato da língua escrita, na incorporação do cotidiano por meio do seu aspecto, digamos, mais caracterizador.

Com essa compreensão, observo que naquela que é vista por Moisés e por muitos outros críticos como a sua primeira fase, quando inicia sua empreitada como literato e jornalista, o escritor português traz em seus textos, além do lirismo, da sombriez, do satanismo e do fantástico, características que têm implicado em uma rotulação desse período como romântico, também a força da sua constituição ideológica, o olhar crítico, opinativo e irônico que caracteriza a sua escrita.

Em tais textos, o autor já demonstra um caráter de contestação tanto com relação às questões estéticas em vigência naquele dado momento quanto aos princípios que a sociedade a que pertencia se baseava.

Sobre esses primeiros escritos ecianos, o professor português Carlos Reis, um dos principais especialistas na obra de Eça de Queiroz, contextualiza, na sua *Introdução à leitura d’Os Maias*, as problemáticas abordadas pelo escritor português nos folhetins que publica na *Gazeta de Portugal*:

Quando, em 1866, começaram a surgir, na *Gazeta de Portugal*, audaciosos folhetins da autoria de um jovem de aspecto simultaneamente exótico e sombrio, estava-se perante um tipo de escrita que chocava fortemente a

³ GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. (Tradução de Estella Glatt). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 107.

sonolenta opinião pública lisboeta. Em grande parte, o escândalo suscitado pelas *Prosas Bárbaras* advinha das inovações estilísticas que os seus folhetins constituíam: linguagem exuberante, algo desordenada sintacticamente, carregada de adjectivação por vezes incoerente, ela rompia frontalmente com as preocupações formais que caracterizavam a segunda geração romântica.

[...] as *Prosas Bárbaras* não deixam de revelar igualmente os primeiros afloramentos de uma aproximação crítica da realidade.⁴

Tal constituição de criticidade e inovação com que choca a tradicional sociedade portuguesa da sua época, aspectos que se entreveem nesse momento inicial da escrita de Eça, será posteriormente intensificada, dando relevo aos textos nos quais o escritor apresenta uma maior influência das questões estéticas desenvolvidas pelo Realismo-Naturalismo.

Contudo, mesmo que tenha sido influenciado por tais questões e desenvolvido alguns textos a partir dessas características, a perspectiva da escrita eciana não se fixa em um aspecto que pode ser identificado como programático, não se enquadrando ou congelando em uma forma limitada, pois, no intuito de posicionar-se diante dos problemas que via instalarem-se naquela sociedade da qual fazia parte, o escritor empreende diversos aperfeiçoamentos com relação tanto ao uso da linguagem escrita quanto ao modo de construção dos textos narrativos e de caracterização de personagens, meios e, de forma bastante destacada, narradores.

Nesse sentido, Fidelino de Figueiredo, em *História literária de Portugal: séculos XII-XX*, identifica Eça como

[...] um reformador da língua literária, que com ele perde em casticismo, mas ganha em flexibilidade, em expressão, graça e ironia. Naturalmente, o conjunto da sua carreira literária não é uma estática demonstração de determinadas características, é uma diferenciação constante, animada do mais vivo desejo de bem aproveitar os seus processos artísticos e reveladora da contínua ascensão do seu espírito, para se libertar cada vez mais dos apertados cânones da escola e para encontrar a expressão plena da sua pessoal estilização da vida.⁵

Assim, considerando o que evidencia Figueiredo acerca da obra de Eça de Queiroz, é possível ponderar que mesmo no período no qual escreve dois dos seus romances mais conhecidos pela influência realista e, mais especificamente, naturalista – *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* –, o escritor português se

⁴ REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1984. p. 14-15.

⁵ FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal: séculos XII-XX*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. p. 404.

apresenta não apenas por meio de uma forte criticidade sobre diversos aspectos da sociedade portuguesa, mas também estabelecendo vários pontos significativos no sentido de transformar alguns aspectos da escrita, já que naquele momento a literatura passava a voltar-se para a consideração dos fatos relativos à vida de indivíduos de classes mais baixas.

Com esses dois romances, Eça estabelece uma análise acerca da decadência vivida por Portugal, decadência que atribui principalmente à hierarquia clerical e à influência dos romances românticos na formação dos indivíduos. Dessa forma, expõe, a partir do olhar acerbamente crítico de um narrador onisciente e opinativo, as problemáticas do adultério, do romantismo dominante, da devoção beata e da perversão do sacerdócio.

E é através desse narrador onisciente que realiza as construções dos aspectos mais diferenciados desses textos, pois cria uma figura que, enquanto nos relata os acontecimentos e caracteriza as personagens, apresenta seus comentários e julgamentos acerca desses seus relatos e dos caracteres que neles agem.

Nessa perspectiva, considerando essa questão dos narradores oniscientes criados por Eça e também a maneira como o escritor português emprega determinados recursos que o Naturalismo apresenta no sentido de caracterizar as personagens através dos aspectos que compõem o meio em que se desenvolvem as suas histórias, Carlos Reis afirma, no seu estudo *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, que,

[...] munido dos poderes que lhe são conferidos pelo estatuto da onisciência, o narrador, tanto no *Primo Bazílio* como no *Crime do Padre Amaro*, privilegia deliberadamente os elementos do universo diegético que de modo mais directo propiciam a demonstração de determinadas teses sociais. São esses elementos, por um lado, o conhecimento das personagens naqueles aspectos que melhor se adequam às directrizes da escola naturalista e, por outro lado e complementarmente, a observação e descrição dos ambientes que, condicionando as personagens, determinam o sentido de evolução da intriga.⁶

Assim, enquanto observa os fatores que configuram o ambiente, o narrador eciano nos coloca defronte das questões que se impõem como condicionadoras do caráter de cada personagem, utilizando desses aspectos formadores dos ambientes para realizar tais caracterizações dos seres de ficção que agem nesses seus textos.

⁶ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 68.

Tendo em vista tal compreensão dos elementos de exterioridade que implicam na configuração das personagens, mas também considerando que esse narrador eciano incursiona, ainda, pelas questões interiores dessas personagens no intuito de caracterizá-las, vemos que, segundo o que afirma Beatriz Berrini, no texto “Eça de Queirós: palavra e imagem”, “[...] o olhar de Eça de Queirós é a ferramenta mais importante e útil do seu fazer literário, olhar que cria um mundo integral e completo, pois, se por um lado espelha a realidade exterior, por outro sugere a vida interior que lateja sob as aparências.”.⁷

Assim, Reis aponta para o fato de que é já nesses dois romances que se observará o uso do recurso à “focalização interna” que nas obras posteriores se mostrará cada vez mais forte:

Em ambos os romances a focalização interna, marcando uma situação de alternância relativamente à onisciência do narrador, é utilizada com o intuito de veicular o brotar da corrente de consciência das personagens; deste modo, o narrador parece ter tido a noção de que a penetração psicológica que lhe interessava realizar atingiria um grau de autenticidade mais elevado, desde que o recurso à perspectiva individual completasse os dados facultados pelo seu ilimitado conhecimento.⁸

Dessa forma, o narrador onisciente de Eça, além de estabelecer-se por meio de um caráter bastante opinativo, relatando-nos os fatos através das suas insistentes conjecturas, também vai ao interior de algumas das suas personagens e nos dá a ver determinadas reflexões que elas fazem, quando, então, possibilita a elas momentos de autoanálise a que o leitor tem acesso, o que resulta no processo de caracterização de tais seres ficcionais.

Com a perspectiva desses recursos utilizados por Eça de Queiroz na composição das suas narrativas, Carlos Reis explica, então, no trabalho “Eça de Queirós e o discurso da história”, que o estilo do escritor português constrói-se a partir de uma oscilação entre diversas tendências, pois ao mesmo tempo que

[...] mantém ativa a necessidade de elaborar descrições do real e dos seus tipos – com interferência mais ou menos visível das doutrinas realista e naturalista –, [...] a ironia e o sentido crítico queirosiano levam com

⁷ BERRINI, Beatriz. Eça de Queirós: palavra e imagem. In: *Voz Lusíada*: Eça de Queirós. n. 16. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2001. p. 33.

⁸ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 73-74.

freqüência a representações que denunciam as contradições desse real que não raro é objeto de caricatura.⁹

Portanto, o que observo no fragmento citado de Reis é que na obra de Eça a objetividade realista acaba sendo permeada tanto pelo recurso ao narrador onisciente intruso e pela observação do interior das personagens quanto pelos aspectos irônico e crítico com que o escritor português compõe os seus textos. Através de tais elementos, os narradores ecianos impõem suas compreensões críticas acerca dos meios sociais que nos relatam, dando-nos a visão de personagens envoltas em suas máscaras e vivendo por meio de uma hipocrisia generalizada.

Nesse sentido, Eduardo Lourenço, em *O Labirinto da Saudade*, fala a respeito da estética empreendida por Eça na sua obra, especialmente nesses trabalhos de maior ligação com alguns dos aspectos do Realismo/Naturalismo:

Apesar de todas as críticas que se lhe podem fazer, é um Portugal realmente presente que ele interroga e que o interpela. É a sua província, a sua capital, os seus pasmosos habitantes, os costumes, os sonhos medíocres hipertrofiados, a inenarrável pretensão de tudo quanto é ou parece ser “gente”, num país sem termos de comparação que possam equilibrar essa doce paranóia de grandezas engendradas a meias pelo tédio e pela falta de imaginação, que Eça pinta, caricaturalmente, sem dúvida, mas para melhor reduzir a massa confusa do detalhe proliferante à sua verdade palpável.¹⁰

E tais características serão, de alguma forma, “aperfeiçoadas” pelo escritor português nos seus textos posteriores, sendo adaptadas aos objetivos não apenas estéticos mas também ideológicos que apresenta em cada obra.

Desse modo, é perceptível que n’*Os Maias*, o recurso à focalização interna se mostra mais latente em contraposição ao que ocorria nos dois romances referidos anteriormente. Tal fato se dá por o narrador onisciente eciano começar a voltar-se mais correntemente para os aspectos da subjetividade das personagens, dando a elas uma voz menos sujeita à sua.

Carlos Reis, ao apontar para a diferenciação empreendida pelo escritor português nesse romance com relação às duas obras de maior inspiração realista/naturalista, diz que

⁹ Id. Eça de Queirós e o discurso da história. In: *Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*. n. 7/8. Tormes: Fundação Eça de Queirós, dez. 94/jul. 95. p. 108.

¹⁰ LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2004. p. 95.

[...] nos *Maias* a situação de dependência do enunciado narrativo em relação à perspectiva individual é muito mais efectiva e duradoura do que a que se regista no *Crime do Padre Amaro* e no *Primo Bazílio*. Não são tão frequentes, portanto, essas arbitrárias intromissões do narrador que, porque concretizadas em segmentos em que predomina uma perspectiva inserida na diegese, se revelam mais ousadas do que aquelas que, realizando-se sob os auspícios da onisciência do narrador, apenas punham em causa uma utópica objectividade de narração.¹¹

Com efeito, nessa obra, o que se observa é essa independência maior das personagens em relação ao narrador, tanto no aspecto da configuração das suas interioridades, no caso das personagens centrais, quanto na configuração do olhar crítico acerca das suas identidades e ações.

As intromissões feitas por tal narrador no sentido de evidenciar as suas críticas sobre os problemas da sociedade portuguesa são, então, expostas em menor grau, sendo em grande medida delegadas às próprias personagens. Em um texto em que se desenvolvem alguns seres de uma visão crítica bastante forte, são eles próprios que apontam os equívocos em que se encontram a sua sociedade e eles próprios.

Assim, nessa que é por muitos considerada como a sua obra-prima, o escritor português nos conta a história da família Maia também em um movimento metafórico com relação à História de Portugal. Dessa forma, ao tempo que os membros da família são atingidos por conflitos que causam a sua degradação, Eça revela, por meio de tais conflitos, a decadência histórica do seu país, que se afasta cada vez mais das conquistas e dos valores do seu grandioso passado.

E é Afonso da Maia, contendo em si toda a grandeza que Portugal há muito havia perdido, que se estabelece como o maior representante dessa metáfora. Nesse sentido, a morte do patriarca se instaura como a perda definitiva desse passado glorioso que tem a sua aniquilação por aquilo que o presente lhe traz.

Com esse viés, podemos observar a ideia expressa por Carlos Reis, em *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*, a respeito desse movimento realizado por Eça no sentido de compreender a História de Portugal nos seus textos. Reis afirma, então, que a

[...] lembrança do passado épico é claramente desencadeada pelo presente atrofiante. [...] encarado como um tempo perdido, esse passado surge como

¹¹ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 152.

imagem em contraste com um presente que se advinha de corrupção e decadência, anunciando um futuro também sombrio.¹²

É o próprio Afonso que apresenta, n'Os *Maias*, a maior preocupação sobre o que o presente representa para o futuro, sobre a predominância de visões frágeis e instaladas em valores distorcidos que renegam qualquer expressão de individualidade.

Nesse sentido, Eduardo Lourenço, em *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*, aponta para o caráter melancólico presente nos textos de Eça, e que vejo instaurar-se com maior força nessas obras que se voltam para a História de Portugal:

Melancolia, aquilo que nos fica entre os dedos quando o esplendor das coisas reais e visíveis se esconde ou confunde com o diáfano Tempo, sócia do Nada. Foi sempre sobre esse pano de fundo, desse intenso sentimento de fugacidade de todas as coisas e de tudo, suspenso unicamente da irreal magia de salvar, escrevendo esse esplendor do mundo corroído pela Morte, que Eça se viveu e foi vivido.¹³

E assim como n'Os *Maias*, no romance *A ilustre casa de Ramires*, ainda é possível observar tal referência a esse processo de decadência histórica portuguesa, o qual acontece também em relação ao destino de uma família: a dos Ramires.

No texto *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Reis traz uma consideração acerca desse olhar voltado para os aspectos históricos que o escritor português apresenta em diversos dos seus textos e de forma bastante evidente em alguns deles:

A obra ficcional de Eça de Queirós constitui um prolongamento qualitativo da tendência historicizante de toda a narrativa. Em diálogo com vozes qualificadas de sua geração e refletindo reiteradamente, em textos de propensão doutrinária, sobre o passado, sobre a historiografia que o representa e sobre os valores que ele envolve, Eça de Queirós projetou, nalgum dos seus romances mais importantes, a consciência nítida de que todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História.¹⁴

Sendo assim, em *A ilustre casa de Ramires*, Eça de Queiroz acaba por assumir uma visão do passado embutida de uma espécie de mensagem de

¹² Id. (Org). *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*. vol. 5. Lisboa: Alfa, 2001. p. 405.

¹³ LOURENÇO, Eduardo. *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2006. p. 44.

¹⁴ REIS, Carlos. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença, 1999. p. 104.

renovação, no que nos são relatadas duas histórias paralelamente. Em primeiro plano, somos confrontados com a personagem Gonçalo Mendes Ramires na sua busca por destacar-se na sociedade, tornando-se um político. E em segundo plano, temos o relato de um episódio histórico do passado medieval português, relato realizado através do próprio Gonçalo, que se empenha na escrita de um romance sobre o seu antepassado Tructesindo Ramires.

Nesse sentido, temos o acesso à história de Tructesindo através do processo de focalização interna realizado pelo narrador eciano com relação a Gonçalo. Assim, esse narrador onisciente de Eça estabelece esse movimento de busca da interioridade da personagem enquanto esta passa a constituir-se como narrador de uma outra história, a qual acaba por confundir-se, em diversos momentos, com a sua própria. E é dessa forma que a caracterização da subjetividade de Gonçalo por meio de tal recurso à focalização interna se mostra predominante n'*A ilustre casa de Ramires*.

Então, quanto à essa predominância do aspecto da focalização interna nessa narrativa de Eça, Carlos Reis explica que

[...] na *Ilustre Casa de Ramires* é a perspectiva de Gonçalo Mendes Ramires que comanda a representação narrativa ao longo da quase totalidade do discurso, salvo nos limitados segmentos em que predomina a onisciência do narrador e num único momento em que se instaura a focalização interna de outra personagem [...].¹⁵

Portanto, é possível compreender que Eça acaba por configurar uma espécie de “evolução” quanto ao processo de construção de personagens a partir do foco na sua interioridade, o que ocorre enquanto o narrador onisciente passa a ter menor prioridade e a impor as suas opiniões cada vez menos.

Porém, não é só desses recursos à onisciência do narrador e à focalização da interioridade das personagens que se caracteriza a obra de Eça de Queiroz. Assim, a obra do escritor português, na sua grande quantidade e variedade, também se constitui a partir de características como o discurso pessoal, a autodiegese, que se observa nos textos *O Mandarim* e *A relíquia*, em que são as próprias personagens centrais da história que realizam a narração de dados acontecimentos com que se defrontam.

¹⁵ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 253.

Com essa perspectiva, Carlos Reis pondera, no entanto, o seguinte fato a respeito dos dois narradores-personagens de tais textos:

[...] se é certo que em ambas as obras se institui uma modalidade de discurso de características globais semelhantes, não é menos certo que a concretização dessas modalidades de discurso e a problemática particular inerente a cada uma das narrativas levam a deduzir profundas divergências no processo de comportamento do narrador relativamente à diegese e à sua própria condição de sujeito produtor de um enunciado.¹⁶

O que Reis destaca, portanto, sobre as diferenças presentes na construção dessas duas obras, diz respeito à priorização, n' *O Mandarim*, do caráter de narrador de Teodoro em detrimento do de personagem, enquanto em *A Relíquia* é privilegiada a imagem de Teodorico como personagem em contraposição à sua posição como narrador.

Desse modo, o professor Carlos Reis faz uma abordagem com relação às questões que se instituem no movimento de criação de um narrador autodiegético, ao desdobramento da personagem-narrador:

[...] a situação narrativa determinada pela instauração de um narrador auto-diegético susceptível de reunir sob o *eu* do enunciado a dupla condição de sujeito da enunciação e de herói da diegese, pode conduzir a uma oscilação que permita impor alternadamente ao narratário a imagem do narrador empenhado na produção do discurso, ou a da personagem marcada por toda uma série de pormenores caracterizadores, que as distâncias que separam a vivência da história do presente da narração se terão encarregado de disfarçar, desvanecer ou transformar de modo radical.¹⁷

E em contrapartida a tal aspecto da narrativa autodiegética, em que o narrador é a própria personagem central da história, Reis aponta para a característica apresentada nas obras *O Conde d'Abranhos*, *A cidade e as serras* e *A correspondência de Fradique Mendes*, nas quais, apesar de o narrador ser uma personagem instaurada no interior da diegese, não sendo a personagem central, ele assume uma posição homodiegética, focando seu olhar na história de um outro indivíduo com o qual possui determinado vínculo.

Nesse sentido, o estudioso observa também as distinções apreensíveis no processo de configuração desses três narradores homodiegéticos:

¹⁶ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 181.

¹⁷ Ibid., p. 181-182.

A diferença fundamental que entre as três obras se estabelece, da qual decorrem outras também importantes, baseia-se no particular carácter das relações que com o herói da diegese mantêm aqueles que assumem a responsabilidade de se instituírem como sujeitos da enunciação. [...] as três narrativas estudadas permitem estabelecer, em certos aspectos, uma gradação muito curiosa que assume como pontos extremos *O Conde d'Abranhos* e *A cidade e as serras* e, como ponto de transição, *A correspondência de Fradique Mendes*. Seguindo tal gradação, à atitude servil de Z. Zagalo perante o herói da diegese opõe-se a saudável posição crítica interpretada por Zé Fernandes, situando-se num ponto intermédio a discreta independência do amigo de Fradique Mendes.¹⁸

Assim, o ponto em que se insere cada uma dessas personagens, que acabam por se estabelecerem como narradores, implica no modo fundamental como elas realizam os seus relatos.

Vê-se, então, a partir da compreensão dessas diversas formas por meio das quais Eça constrói os seus narradores e, por meio deles, as suas personagens, os pontos primordiais da estruturação dos textos do escritor português.

Além das inovações com relação à utilização de aspectos referentes à linguagem falada na sua escrita e da maneira extremamente crítica como se posiciona relativamente aos problemas da sua sociedade, Eça de Queiroz apresenta essa grande diversificação das formas de caracterização dos seus narradores e personagens.

Claro é, então, a partir da consideração desses elementos constituintes da sua escrita, que o gênio de Eça impõe-se acima daquelas convenções e divisões em que acabam sendo colocados os seus textos.

E para realizar a construção de tais textos, o autor d'*Os Maias* utiliza-se de todas as suas influências artísticas, compondo, então, uma espécie de mosaico em que une as diversas experiências estilísticas com que teve contato por meio das suas leituras e vivências. Nesse processo, ao imprimir o seu tom a tais influências, o escritor acaba criando uma obra repleta de especificidades e extraíndo da escrita as diversas possibilidades que ela lhe apresenta.¹⁹

Nessa perspectiva, observa-se que Eça consegue aproveitar-se do fato de que a linguagem é um organismo vivo e que está sempre sendo enriquecido das mais variadas transformações sociais a que é exposta.

¹⁸ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 243-244.

¹⁹ GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. (Tradução de Estella Glatt). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

E compreendendo esse movimento de mutação a que esse material com que trabalha está exposto, o escritor português volta-se para tal característica constantemente ao longo de toda a sua obra, não perdendo, no entanto, o traço pessoal tão característico nos mais diversos aspectos da sua composição, no que empreende a constituição de um estilo harmônico em meio à grande diversidade de influências que sofre.

A esse respeito, Ernesto Guerra da Cal analisa os aspectos presentes na escrita eciana, considerando que o escritor

[...] trata a palavra, a matéria-prima, como uma substância por si mesma suscetível de beleza. A finalidade daquele que escreve a prosa artística não é apenas a expressão eficaz, necessária e suficiente da idéia; é mais do que isto, ele procura às vezes mesmo primordialmente extrair de sua matéria verbal tudo quanto esta lhe possa oferecer de plasticidade, ritmo, harmonia e efeito evocativo emocional, explorando toda uma série de possibilidades cromáticas e musicais que, embora alheias ao significado, enriquecem-no por caminhos alheios ao intelecto. [...] A prosa de Eça de Queirós faz parte por inteiro dessa segunda classe, que põe a seu serviço os recursos da poesia, da música, da pintura, para atingir seu efeito.²⁰

Guerra Da Cal observa, então, que, ao colocar-se em uma busca por empregar, por meio dos recursos que lhe são possibilitados pela linguagem escrita, diversos aspectos e sentidos de outros meios artísticos, Eça consegue realizar a expressão da sua posição ideológica, não abdicando, contudo, do caráter de arte em que se funda a literatura.

Ou seja, considerando todas as ponderações apresentadas ao longo deste capítulo e ressaltando a ideia exposta pelo filósofo galego, vê-se que Eça de Queiroz faz uso das variadas alternativas e recursos que a arte lhe dá para exprimir as suas questões ideológicas e criticar as situações em que os cidadãos e a sociedade portugueses se colocam naquele dado momento da sua História, no que institui-se como uma figura fundamental tanto social quanto literariamente.

1.2 O AFONSO DE EÇA

No começo dos anos de 1880, Eça de Queiroz se deparava com o início de um empreendimento para o qual passaria a dedicar muito da sua energia, tempo e

²⁰ GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. (Tradução de Estella Glatt). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 65.

talento, um projeto bastante trabalhoso e desgastante que só seria acabado em 1888. Tal projeto era a elaboração do romance *Os Maias*, aquele que viria a ser considerado por muitos a sua obra-prima e, como afirma o escritor em uma carta remetida de Bristol, Inglaterra, ao amigo Ramalho Ortigão, em 20 de fevereiro de 1881, “[...] um romance em que eu pusesse tudo o que tenho no saco.”.²¹

E um dos aspectos de maior relevância em se tratando desse processo longo e complicado é o de que o autor se encontra, no período em que se dedica à escrita de tal romance, em um momento de transformação das suas características literárias e também das suas visões ideológicas.

Em tal sentido, na sua *Introdução à leitura d’Os Maias*, Carlos Reis evidencia as questões que se desenrolavam naquele período em que Eça se dedicava à escrita desse romance, aludindo a um movimento de dissolução em que o Naturalismo se via no final do século XIX como um aspecto importante para a ocorrência dessas transformações na escrita eciana, especialmente no que se refere à construção de tal obra:

O processo de desagregação do Naturalismo queiroziano tem que ver, igualmente, com um projecto literário falhado: o das “Cenas da Vida Real”. Concebidas como conjunto de doze novelas (a revelação é do próprio Eça ao seu editor, numa carta de 1878), as “Cenas” destinavam-se a ser, ao longo da década de 80, um fresco dos costumes e dos vícios da sociedade portuguesa da Regeneração [...]. O certo, porém, é que tal projecto (à exceção, ao que parece, da *Capital*) ficou por concretizar. As razões deste malogro devem encontrar-se, provavelmente, em duas motivações fundamentais: por um lado, na ausência da pátria, forçada pelas funções diplomáticas exercidas por Eça, ausência essa que retirava ao romancista possibilidades de observação directa do contexto social sobre que se debruçaria; por outro lado (e mais uma vez) na desagregação do Naturalismo, a qual inviabilizava uma empresa que, pelo menos em projecto, tinha alguma coisa que ver com as suas coordenadas fundamentais.²²

Assim, enquanto está no processo de elaboração d’*Os Maias*, o escritor português se vê em meio a uma diversidade de conflitos que se mostram importantes para que ele estabeleça a empresa de algumas modificações de dados aspectos da sua escrita. A decadência dos valores da escola realista/naturalista e a ascensão e a predominância de uma nova compreensão da escrita literária se apresentam com uma relevância para que Eça realize, nesse romance caracterizado por um longo processo de criação, essa combinação de características.

²¹ QUEIROZ, Eça de. *Cartas*. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 65.

²² REIS, Carlos. *Introdução à leitura d’Os Maias*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1984. p. 20.

Mas também há a existência de outros aspectos consideráveis para esse movimento de transformação empreendido pelo escritor. Nesse sentido, um dos fatores evidenciados por Reis é o afastamento físico de Portugal em que Eça vivia em tal período, o que pode ser observado como um elemento que impõe uma barreira para que se realize a observação que se mostrava essencial às composições de personagens a partir de uma influência maior das especificidades do Realismo/Naturalismo, assim como com relação à caracterização do meio social português que Eça buscava realizar nos seus textos.

De alguma forma, pode-se dizer que o escritor se apresenta de um modo mais livre ao desprender-se cada vez mais de muitas das questões que tal escola estabelece. Nesse viés, a marcação da sua imagem enquanto um escritor realista acaba por ser bastante redutora, já que o que se vê na sua extensa produção é uma compreensão de várias características sendo trabalhadas por meio de formas distintas, como abordado no tópico anterior.

E essa estrutura repleta de variados aspectos é refletida na composição desse mosaico que é o romance *Os Maias*, no qual se apreende uma diversidade de características da escrita eciana, fator perceptível, inclusive, na construção das personagens. Como já explicitiei no tópico anterior, a utilização dos recursos à onisciência do narrador e à focalização interna feita por Eça assume uma configuração diversa nessa obra com relação aos textos *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*, nos quais se observa a recorrência a esses dois aspectos para o movimento de composição de personagens.

Assim, enquanto naqueles dois romances a prioridade dada ao narrador onisciente e às suas opiniões, mesmo nos momentos em que se dá o movimento de focalização da interioridade das personagens, é o aspecto que mais se destaca na construção da narrativa, n' *Os Maias* há uma espécie de abdicação da voz desse narrador onisciente em favor da valorização maior da voz e dos pensamentos das próprias personagens.

Tal narrador ainda exerce o poder da sua onisciência no sentido de posicionar-se criticamente com relação a determinadas situações e ações das personagens, mas dá mais espaço para que elas próprias assumam as suas posições críticas acerca das “deficiências” da sua sociedade, assim como deixa que

a subjetividade daquelas personagens das quais focaliza a interioridade seja realizada de forma, digamos, mais livre.

Desse modo, nesse romance, somos confrontados com essas personagens que possuem uma independência maior com relação ao narrador. E tal constatação é realizada por Carlos Reis, no trabalho *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, quando ressalta que:

[...] nos *Maías*, a personagem manifesta, relativamente ao narrador, uma independência que no *Primo Bazílio* e no *Crime do Padre Amaro* se verificara apenas esporadicamente. [...] O que se verifica nos *Maías* é que se atenua consideravelmente a dependência da personagem relativamente a certos aspectos da sua existência tais como o ambiente social e cultural e a educação, os quais são, nos romances da fase naturalista, aproveitados quase exaustivamente.²³

O estudioso compreende, portanto, como é possível observar nesse fragmento citado, uma diferença essencial na forma como o narrador d'*Os Maías* é construído, e, conseqüentemente, no modo como caracteriza as personagens do texto, com relação àqueles dois romances em que se vê uma influência maior dos elementos da escola realista/naturalista.

E nesse sentido, Reis aponta, nesse seu trabalho, para a figura de Carlos Eduardo, dizendo que “[...] a subjectividade de Carlos da Maia domina, de maneira quase avassaladora, grande número dos segmentos narrativos que compõem *Os Maías*.”²⁴

Partindo dessa consideração, o que se vê é Carlos Eduardo da Maia apresentando-se enquanto figura central, com a qual o leitor segue a narrativa e a partir da qual somos confrontados com a gama de personagens que o romance possui.

Sem dúvida, a atenção do narrador é muito maior com relação a essa personagem, sendo ele a figura perseguida constantemente pelo olhar desse narrador, tanto a partir do caráter onisciente quanto do recurso à focalização interna, que é o fator que melhor define a figura do neto de D. Afonso ao longo de toda a história.

Compreendendo a existência dessa centralidade de Carlos Eduardo na narrativa, considero, no entanto, ser Afonso da Maia aquela personagem que mais

²³ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 125-126.

²⁴ *Ibid.*, p. 127.

se destaca em contraposição não apenas às demais personagens desse romance, mas com relação, inclusive, à enorme diversidade de personagens criadas por Eça na sua extensa obra.

D. Afonso instaura-se, portanto, como um ser distinto, por meio do qual temos contato com um caráter elevado e heroico que reflete uma imagem do Portugal de outras épocas.

No trabalho *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 apontam para o fato de que “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.”.²⁵

Isto é, o patriarca é a personagem que traz em si a representação da força da família e, além disso, de um período em que o país era marcado por uma luta por ideais. Com essa visão, observo que Afonso da Maia configura-se, portanto, como a figura que carrega toda uma grandiosidade, a qual o enreda de forma ainda mais impactante a um fim trágico e que possui grande ligação com a metáfora da História de Portugal, que pode ser observada nesse texto.

Nesse sentido, Cleonice Berardinelli, no trabalho “Que desgraça nascer em Portugal”, afirma que:

Em nenhum outro personagem pôs Eça de Queirós tantas virtudes: filho, esposo, pai e avô dedicado, compreensivo, paciente, devotado; amigo afetuoso e solícito; patrão justo e generoso; cidadão exemplar, quando jovem é idealista e revolucionário; quando homem maduro, é ponderado e firme; a velhice o torna um companheiro disputado de todas as idades. Os anos passam, as dores o atingem e ele reage, sem azedume, sem revolta. O velho avô é a presença do passado [...]. A grande figura de Afonso da Maia permanece a figura mais positiva da galeria eciana e simboliza o velho Portugal.²⁶

Assim, de acordo com o que a estudiosa pondera no trecho citado, o patriarca se instaura como uma imagem, de certa forma, regeneradora, um indivíduo que se estabelece acima dos outros, no qual observamos uma independência com relação à toda aquela sociedade que se caracterizava pelas aparências.

²⁵ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias*: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 48.

²⁶ BERARDINELLI, Cleonice. “Que desgraça nascer em Portugal!”. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_02.html>. Acesso em: 23 jul. 2014.

E nessa perspectiva, D. Afonso pode ser visto, ainda, de acordo com o que já afirmei anteriormente, como uma figura representativa do passado português, um passado repleto de figuras que se destacavam pela excepcionalidade de caráter e pelos feitos heroicos.

E isso é também perceptível na caracterização física do patriarca Maia, quando, no início da narrativa, nos é exposta uma relação feita por Carlos Eduardo entre a figura do avô e a de alguns dos heróis históricos portugueses:

Afonso era um pouco baixo, maciço, de ombros quadrados e fortes: e com a sua face larga de nariz aquilino, a pele corada, quase vermelha, o cabelo branco todo cortado à escovinha, e a barba de neve aguda e longa – lembrava, como dizia Carlos, um varão esforçado das idades heróicas, um d. Duarte de Menezes ou um Afonso de Albuquerque.²⁷

E, partindo da perspectiva de tal personagem como um símbolo dessas épocas de glória, aponto, também, para a percepção de que tais características com que esse passado português se construía, ao serem confrontadas com as de um presente em que se observa a extrema desvalorização das individualidades, acabam por se verem impelidas a um deslocamento.

Nesse sentido, Carlos Reis faz a seguinte consideração acerca da constituição de tal personagem:

Se Afonso da Maia surge inicialmente integrado no seio de uma ruidosa mocidade esperançada nas promessas do Liberalismo, a verdade é que, quase logo de seguida, é bem visível, da parte do narrador, a intenção de fazer notar que Afonso se define sobretudo como um indivíduo salutarmente desinserido do meio em que vive, mesmo quando esse meio parecia adequar-se às suas convicções ideológicas. [...] o narrador lança as bases para a definição de uma personagem cuja existência, na velhice vivida em Lisboa, será sempre marcada pelo isolamento que, atenuado apenas pela companhia de alguns amigos fiéis, leva o velho Afonso a preparar um ambiente suficientemente confortável [...] para dispensar contactos com o exterior.²⁸

D. Afonso traz, então, essa simbologia de um passado que vê as suas glórias e conquistas cada vez mais distantes e esquecidas. Desse modo, as questões que tal presente impõe a esse passado são fundamentais no sentido de ser estabelecido o isolamento a que Reis faz referência.

²⁷ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 9.

²⁸ REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 116.

Assim, em meio a uma sociedade permeada por indivíduos idênticos, que vivem de aparências e se configuram numa massa amorfa na qual a individualidade é rejeitada e a hipocrisia está impregnada nos comportamentos, o patriarca não encontra um lugar, buscando, portanto, o exílio e fazendo isso inclusive com relação à própria família, a qual carrega muitos dos aspectos por ele criticados.

Com essa perspectiva, observo que, quando da morte de D. Afonso, o poeta Tomás de Alencar, ao fazer um discurso sobre a grande perda que essa morte representava para o país, acaba por estabelecer essa relação entre tal acontecimento e o momento de decadência vivido por Portugal naquele período:

– Vejam vocês, filhos, se se encontra ainda uma gente como estes Maías, almas de leões, generosos, valentes!... Tudo parece ir morrendo neste desgraçado país!... Foi-se a faísca, foi-se a paixão... Afonso da Maia! Parece que o estou a ver, à janela do palácio em Benfica, com a sua grande gravata de cetim, aquela cara nobre de português de outrora... E lá vai! E o meu pobre Pedro também... Caramba, até se me faz a alma negra!²⁹

É nessa fala do poeta romântico que temos com mais força a visão dessa estrutura do caráter de Afonso, da sua grande importância como símbolo de um tempo em que Portugal se destacava pelas suas figuras heroicas e conquistas.

E assim como é possível observar nesse trecho do romance, muitos dos momentos de caracterização do patriarca são realizados por meio das outras personagens do texto e do próprio narrador, que se referem a esse caráter de Afonso em diversas passagens da narrativa. A sua imagem está, então, presente ao longo de toda a obra, mesmo que se perceba a sua ausência em muitos momentos.

Nesse sentido, no “Capítulo XIV” o patriarca ausenta-se de Lisboa, mas vemos que a sua presença é sentida através da imagem do próprio Ramalhete. Assim, quando Carlos leva Maria Eduarda a ver a casa, mesmo sem conhecer Afonso, ela percebe ali a sua figura, a força com que se estrutura o seu caráter:

Foram então percorrer todo o Ramalhete, até ao terraço. Ela gostou sobretudo do escritório de Afonso, com os seus damascos de câmara de prelado, a sua feição severa de paz estudiosa.

– Não sei por quê – murmurou dando um olhar lento às estantes pesadas e ao Cristo na cruz – não sei por quê, mas teu avô faz-me medo!

Carlos riu. Que tonteria! O avô se a conhecesse fazia-lhe logo a corte rasgada... O avô era um santo! E um lindo velho!

– Teve paixões?

– Não sei, talvez... Mas creio que o avô foi sempre um puritano.³⁰

²⁹ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maías*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 457-458.

³⁰ Ibid., p. 317.

Como se pode observar nesse fragmento, o próprio Ramalheite acaba por se configurar como um espaço impregnado pela imagem de Afonso, possuindo muitas marcas que apontam para a individualidade e para a rigidez, tão importantes na composição do patriarca.

E, nessa perspectiva, observo que mesmo no processo de focalização interna de Carlos Eduardo é perceptível a existência da voz do avô permeando as suas dúvidas.

Sim, o avô! Ele partia com Maria, ele entrava na ventura absoluta; mas ia destruir de uma vez e para sempre a alegria de Afonso, e a nobre paz que lhe tornava tão bela a velhice. Homem de outras eras, austero e puro, como uma dessas fortes almas que nunca desfaleceram – o avô, nesta franca, viril, rasgada solução dum amor indominável, só veria libertinagem! Para ele nada significava o esponsal natural das almas, acima e fora das ficções civis; e nunca compreenderia essa sutil ideologia sentimental, com que eles, como todos os transviados, procuravam azular o seu erro.³¹

Como se vê nesse trecho, as opiniões de Afonso se impõem em alguns dos momentos de reflexão de Carlos, quando nos deparamos com os ecos das ideologias do avô nas suas considerações. As convicções racionais do patriarca revelam-se, então, até certo ponto, importantes para o neto, mesmo que ao final a configuração deste enquanto um ser comandado pelos sentimentos prevaleça.

Assim, a caracterização de Afonso é realizada, além de por meio da onisciência do narrador, que descreve tanto a sua figura física quanto a sua personalidade e o focaliza interiormente, a partir também da fala de outras personagens, que se referem ao patriarca em diversos momentos da narrativa, nos dando, assim, a visão do seu caráter e da sua ideologia, sendo possível ver essa influência da figura do patriarca principalmente na voz e nas reflexões de Carlos, que é a personagem detentora da maior atenção do narrador.

E a isso, então, se juntam aquelas ocasiões em que nos defrontamos com o próprio patriarca falando, o que coloca em relevo os aspectos que compõem o seu caráter, além dos momentos em que há o movimento de focalização interna da personagem por parte do narrador, o que nos possibilita a apreensão de determinados pontos da subjetividade de D. Afonso da Maia.

³¹ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 306.

Assim, na passagem da narrativa em que Afonso vê o neto ser apossado por uma paralisia que caracterizava aquela juventude intelectual portuguesa, temos um desses momentos de focalização da sua interioridade e de determinação da sua visão ideológica:

Carlos, muito sério, apoiava o Ega.

– A única coisa a fazer em Portugal – dizia ele – é plantar legumes enquanto não há uma revolução que faça subir à superfície alguns dos elementos originais, fortes, vivos, que isto ainda encerre lá no fundo. E se se vir então que não encerre nada, demitamo-nos logo voluntariamente da nossa posição de *país* para que não temos elementos, passemos a ser uma fértil e estúpida província espanhola, e plantemos mais legumes!

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!*³²

O avô preocupa-se, portanto, com a inércia com que Carlos se posiciona com relação aos problemas da sociedade portuguesa, pois vê nisso o início de uma dissolução da sua busca por dar ao neto uma constituição ideológica e, conseqüentemente, um destino distintos dos do filho Pedro.

Dessa forma, a esperança que o patriarca demonstra na figura do neto aparece como uma espécie de tentativa de espelhamento, já que o avô identifica em Carlos uma possibilidade de que a nova geração represente um novo alento à História de Portugal. No entanto, apesar de todos os esforços de Afonso no sentido de fazer com que o neto possa estabelecer-se como um futuro restaurador da família, a constituição trágica da história dos Maias se impõe.

Com essa perspectiva, localizamos os aspectos evidenciados por Beatriz Berrini a esse respeito no seu depoimento constante dos extras “A Obra – Uma tragédia clássica”, do disco 2 da minissérie *Os Maias*. Ao falar sobre as feições de uma tragédia grega que tal obra de Eça possui, a estudiosa compreende o seguinte:

[...] existem ponderáveis elementos que nos levam a concluir que se trata, também, de uma autêntica tragédia clássica. Estão presentes as três unidades: a ação é única, a problemática é a paixão de Carlos, desenvolvendo-se em reduzido espaço físico, a saber o centro de Lisboa, concentrando-se, sobretudo, no Ramalhete e na Rua de São Francisco. O tempo também é escasso, os fatos trágicos marcantes da obra concentram-se na chamada “semana terrível”. Desde o início do romance, como se viu, e estamos em face de outro elemento da tragédia clássica, sinistros agouros acenavam para possibilidades futuras funestas, embora estivessem sutilmente espalhados pelas páginas do romance. As personagens mais

³² QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 261-262, grifo nosso.

diretamente envolvidas, outro traço da tragédia, todas de alta estirpe, são somente três: Afonso, Carlos e Maria Eduarda.³³

Nessa perspectiva, vejo, então, que Afonso da Maia se estabelece como o verdadeiro herói trágico da narrativa. Em tal sentido, após o suicídio de Pedro, pelo fato de o patriarca isolar-se na quinta de Santa Olávia com o neto e mostrar-se abalado e debilitado, acaba por instaurar-se uma crença entre a sociedade lisboeta de que ele viveria pouco tempo mais: “O procurador veio dizer para Lisboa que o velho não durava um ano.”.³⁴

No entanto, assim como os heróis das tragédias clássicas, Afonso mostra toda a sua força e grandiosidade nos momentos fatídicos, pois resiste à tragédia da perda do filho e passa a focar-se na figura do neto: “Mas esse ano passou, outros anos passaram.”.³⁵ Quanto a esse fato, Flory e Moreira identificam, então, que: “Contrariando as afirmações do Vilaça e confirmando a configuração de herói trágico – sempre um pouco melhor do que nós mesmos – Afonso resiste.”.³⁶

E essa configuração de herói trágico apreensível na figura de Afonso da Maia é, mais uma vez, evidenciada pelas estudiosas, ao dizerem o seguinte:

[...] 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 involuntário 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”. [...] o homem não conhece a solução, que se encontra num plano superior ao seu entendimento.³⁷

O patriarca Maia estabelece-se, portanto, como a personagem trágica por excelência da obra de Eça. E nesse viés, ele apresenta uma estrutura premonitória, com a qual se debate, ao longo de toda a narrativa, pois, mesmo que seja “bombardeado” por esses presságios, hesita em ceder a tais sentimentos por possuir uma constituição extremamente racional.

³³ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 2, extras “A Obra – Uma tragédia clássica”.

³⁴ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 36.

³⁵ Ibid., p. 37.

³⁶ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 67.

³⁷ Ibid., p. 107-108.

Assim, n'Os *Maías*, Afonso visualiza, em determinados momentos, a chegada de infortúnios na existência dos seus descendentes, infortúnios esses que, por ele saber serem capazes de degradar toda a sua família, instauram um conflito interior na personagem. Nessa perspectiva, ao se deparar com alguns símbolos, o patriarca premune os acontecimentos terríveis que se abaterão sobre a sua casa ao mesmo tempo que os relaciona com alguns acontecimentos passados, o que o leva a configurar-se por meio desse embate entre o que sente e aquilo em que acredita.

A respeito dessa questão, Carlos Reis faz uma abordagem, no seu livro *Introdução à leitura d'Os Maías*, enfatizando a relevância que as visões de Afonso possuem no desfecho da história, quando essas suas premonições se tornam concretas e levam os observadores da obra ao objetivado efeito catártico:

Se as referências mais ou menos explícitas à força do destino são significativas por configurarem a atmosfera trágica que envolve a intriga, não o são menos os *presságios*. Constituídos por todo o tipo de afirmação ou acontecimento susceptíveis de fazer prever uma fatalidade inevitável, os presságios correspondem afinal àquilo a que, em análise estrutural da narrativa, se chama *indício*: unidades narrativas que, manifestando-se num nível distinto do das funções cardinais e das catálises, nele acabam por se projetar quando os factos prenunciados se concretizam.³⁸

Nesse sentido, um dos momentos mais característicos desse aspecto premonitório apresentado por D. Afonso é a cena em que o patriarca vê Maria Monforte pela primeira vez. Em tal passagem, ele relaciona a sombrinha escarlate usada pela moça com uma mancha de sangue, sendo que o objeto encobre o filho Pedro da Maia, o que faz com que o patriarca faça uma associação entre a visão que tem da sombrinha naquele dado momento e uma espécie de previsão do futuro de Pedro:

Daí a dias, Afonso da Maia viu enfim Maria Monforte. [...] Maria, abrigada sob uma *sombrinha escarlate*, trazia um vestido cor-de-rosa cuja roda, toda em folhos, quase cobria os joelhos de Pedro sentado ao seu lado: as fitas do seu chapéu, apertadas num grande laço que lhe enchia o peito, eram também cor-de-rosa: e a sua face, grave e pura como um mármore grego, aparecia realmente adorável, iluminada pelos olhos dum azul sombrio, entre aqueles tons rosados. [...] Iam calados, não viram o mirante; e, no caminho verde e fresco, a caleche passou com balanços lentos, sob os ramos que roçavam a *sombrinha de Maria*. [...] Afonso [...] *olhava cabisbaixo aquela sombrinha escarlate que, agora, se inclinava sobre Pedro, quase o escondia, parecia envolvê-lo todo — como uma larga mancha de sangue alastrando a caleche sob o verde triste das ramas.*³⁹

³⁸ REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maías*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1984. p. 93.

³⁹ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maías*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 20-21, grifos nossos.

Seu conhecimento a respeito do passado de Maria – o fato de o seu pai, Manuel Monforte, ter sido um assassino, feitor e traficante de escravos – compõe, também, um fator de enorme preponderância na constituição dessa visão fatídica acerca dos acontecimentos futuros que a moça traria à vida do filho e, em uma instância mais distante daquele momento, dos netos e da família Maia de uma forma geral.

Assim, os presságios que Afonso tem se constroem na junção daquilo que ele sabe acerca do passado e daqueles fatos que pressente a respeito do que esse passado pode representar para o futuro da sua família:

Mas ignorava o nome, a existência sequer dos Monfortes; e as particularidades que os amigos lhe revelaram, aquela facada nos Açores, o chicote de feitor na Virgínia, o brigue *Nova Linda*, toda a sinistra legenda do velho contrariou muito Afonso da Maia.⁴⁰

Tal contrariedade e as visões tidas pelo patriarca acabarão, ao final da história, por apresentarem-se muito mais funestas, pois além de representarem a morte que a Monforte traz a Pedro, também trazem a representação da desintegração de toda a família Maia a partir do momento em que a esposa do filho separa as duas crianças que viriam a cometer o incesto deflagrador do fim trágico dos Maías.

Então, ao mostrar-se apreensivo com relação àquilo que visualiza, o patriarca Maia procura formas de evitar o confronto com tais ideias. E é nesse movimento que D. Afonso acaba por iludir-se com a crença de que a Monforte havia desaparecido completamente da vida da sua família, de que a neta que a nora havia levado consigo estava morta e de que o neto, ao ser criado de acordo com os seus preceitos, tornara-se imune às fraquezas que levaram o filho à morte.

Desse modo, Afonso tem a pretensão de escapar aos agouros que pairam sobre si e sobre os seus descendentes. E, assim, é possível observar, ao longo do texto, o patriarca buscando maneiras de impedir que esses seus sentimentos premonitórios possam se concretizar de alguma forma. Nesse movimento, ao pressentir o destino que se aproxima de si e da sua família, ele busca se desvencilhar de tal predestinação, apegando-se à racionalidade do seu caráter.

⁴⁰ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maías*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 19.

Assim, quando se volta para um método de educação do neto distinto daquele que havia sido utilizado com o filho, Afonso coloca-se em uma oposição ao modo como a sociedade portuguesa da sua época se posicionava com relação à formação dos seus indivíduos. Acreditando, então, que o problema principal da decadência do país está nesses aspectos educativos, os quais crê serem formadores de seres frágeis e indistinguíveis, D. Afonso procura fazer com que Carlos, ao ser educado por meio de um sistema que prioriza a constituição da força tanto física quanto de caráter, distinga-se e estabeleça-se como uma nova perspectiva para aquela sociedade.

Nesse viés, quando debate com o abade Custódio a respeito dessas diferenças observadas na educação dada a Carlos com relação aos métodos educativos tradicionalmente utilizados por tal sociedade imbuída de valores religiosos e românticos, o patriarca Maia faz um discurso veemente em defesa da sua posição:

– Qual clássicos! O primeiro dever do homem é viver. E para isso é necessário ser são, e ser forte. Toda a educação sensata consiste nisto: criar a saúde, a força e os seus hábitos, desenvolver exclusivamente o animal, armá-lo duma grande superioridade física. Tal qual como se não tivesse alma. A alma vem depois... A alma é outro luxo. É um luxo de gente grande...

[...]

– A instrução para uma criança não é recitar *Tityre, tu patulae recubans*... É saber fatos, noções, coisas úteis, coisas práticas...⁴¹

No entanto, esses caminhos que toma, ao invés de o afastarem da desdita que sente se aproximar, apenas o levam a esse destino de uma forma inesperada, que o surpreende e causa um terror ainda maior pela imaginação de que havia sido evitada.

Com relação a isso, recorro, então, ao conceito de duplo desenvolvido pelo filósofo francês Clément Rosset no trabalho *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão, por meio do qual observo que a atitude de Afonso em querer enganar o destino a que a família Maia estava fadada se relaciona com o aspecto da ilusão em que o herói é envolto na sua tentativa de desligamento das consequências do seu fado:

Se o real me incomoda e se desejo livrar-me dele, me desembaraçarei de uma maneira geralmente mais flexível, graças a um modo de recepção do

⁴¹ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 44.

olhar que se situa a meio-caminho entre a admissão e a expulsão pura e simples: que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não. Sim à coisa percebida, não às consequências que normalmente deveriam resultar dela.⁴²

Portanto, no momento em que percebe a chegada do fato trágico, a personagem procura desvencilhar-se, sem compreender que é nesse movimento que acabará por ser envolvido ainda mais por ele, caminhando para a tragédia sem ter a percepção disso, pois crê ter se afastado da sua desdita.

E esse movimento de Afonso da Maia, procurando enganar a sorte, torna-se deflagrador da compaixão e do terror diante dos acontecimentos trágicos, pois faz com que haja o surpreendente no momento da descoberta da consumação de tais fatos.

Rosset aponta, ainda, para o modo como o destino age para erigir essa característica do surpreendente com o qual a instauração do efeito catártico se faz mais eficaz. O filósofo francês explica, então, que, para tanto, esse destino utiliza-se do próprio herói na sua busca desesperada por fugir aos acontecimentos terríveis que lhe foram predestinados:

Se acontece de estarmos prevenidos de antemão desta necessidade inerente a todo acontecimento, e logo teoricamente capazes de impedi-lo, o destino responderá com um estratagema que frustrará a tentativa de esquiva e, às vezes, até se divertirá – eis a sua *ironia* – em transformar a esquiva no próprio meio de sua realização, de modo que, em tais casos, aquele que procura impedir o acontecimento temido se torna o agente de sua própria desgraça, e o destino, por elegância ou por preguiça, delega aqui às vítimas a responsabilidade de fazer todo o trabalho no seu lugar.⁴³

Afonso da Maia tenta driblar o destino que pressente aproximar-se da sua família, voltando, para isso, a sua preocupação para Carlos Eduardo e procurando evitar uma espécie de repetição da história do filho Pedro. Por isso, cria o neto para ser um homem forte e “imune” às fraquezas de um coração romântico, o que seria, na sua opinião, influenciado pelos valores pregados por uma sociedade portuguesa cheia de seus “vícios” e escondendo-se por trás de uma máscara de religião, além de pelas próprias instituições religiosas e pelo sentimentalismo da escola literária romântica que dominava as atenções do Portugal da época.

⁴² ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. (Tradução de José Thomaz Brum). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p. 13.

⁴³ Ibid., p. 29.

Desse modo, quando questionado pelo abade Custódio sobre a educação de Carlos, o patriarca deixa clara a sua intenção de dar ao neto uma educação totalmente diferente da que o filho recebeu: “Eu quero que o rapaz seja virtuoso por amor da virtude e honrado por amor da honra; mas não por medo às caldeiras de Pero Botelho, nem com o engodo de ir para o reino do céu...”.⁴⁴

Devido à ilusão de que, ao ter tido uma educação distinta da de Pedro, Carlos se tornaria um homem forte e teria um futuro glorioso, diferentemente do que havia ocorrido com o pai, o destino faz com que Afonso, o herói trágico, caminhe inconscientemente em direção à desdita que tanto temia e da qual tanto tentou evadir-se.

Então, com relação a essa face ilusória provida pelo destino, Carlos Reis expõe o seguinte comentário sobre o momento de reconhecimento de Afonso da Maia acerca da tragédia que se abatera sobre a sua família:

[...] o destino é, afinal, essa força motora (isto é, a categoria actancial de destinador) que comanda os eventos conducentes à catástrofe final. Um destino subtilmente representado em ocorrências por vezes aparentemente inócuas, mas afinal carregadas de força trágica. [...] é sobretudo numa referência a Afonso da Maia, ao Afonso da Maia atingido pelas revelações de Carlos, quando o desenlace está já muito próximo, que se percebe com clareza a profundidade temporal e as consequências trágicas da acção do destino [...].⁴⁵

Ou seja, ao ter conhecimento do incesto dos netos, o patriarca compreende a inutilidade das suas ações no sentido de procurar um caminho diferente, já que todos os caminhos que tomasse o levariam, inevitavelmente, ao seu destino trágico.

Assim, Afonso, ao caminhar cegamente em direção ao destino, é vítima do surpreendente, o qual se manifesta como o fator de acontecimento terrificante e compassível com o qual a tragédia se constitui, pois, como atestado por Aristóteles, “É preferível que a personagem atue em estado de ignorância e que seja elucidada só depois de praticado o ato: este perde o caráter repugnante e o reconhecimento produz um efeito de surpresa.”.⁴⁶

Esse reconhecimento faz com que D. Afonso, ao perceber a inevitabilidade do destino, caminhe para a morte, pois vê nesses fatos terríveis a degradação final da sua família. E nesse “caminho para a morte”, nos deparamos com uma das

⁴⁴ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 47.

⁴⁵ REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1984. p. 92-93.

⁴⁶ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. (Tradução de Pietro Nasseti). São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 56.

características mais marcantes da personagem ao longo de todo o romance: a angústia.

Assim o é quando, ao voltar do encontro com Maria, Carlos se depara com o avô e percebe que este tem conhecimento do incesto cometido conscientemente pelo neto:

No patamar tateava, procurava a vela – quando, através do reposteiro entreaberto, avistou uma claridade que se movia no fundo do quarto. Nervoso, recuou, parou no recanto. O clarão chegava, crescendo: passos lentos, pesados, pisavam surdamente o tapete: a luz surgiu – e com ela o avô em mangas de camisa, lívido, mudo, grande, espectral. Carlos não se moveu, sufocado; e os dois olhos do velho, vermelhos, esgazeados, cheios de horror, caíram sobre ele, ficaram sobre ele, varando-o até as profundidades da alma, lendo lá o seu segredo. Depois, sem uma palavra, com a cabeça branca a tremer, Afonso atravessou o patamar, onde a luz sobre o veludo espalhava um tom de sangue: – e os seus passos perderam-se no interior da casa, lentos, abafados, cada vez mais sumidos, como se fossem os derradeiros que devesse dar na vida!⁴⁷

E o fato de, n'*Os Maias*, Eça passar, como já observado anteriormente neste trabalho, a utilizar-se do recurso à focalização interna com mais frequência, com o narrador onisciente dando uma liberdade maior às personagens quando realiza tais incursões nas suas subjetividades, influencia na construção de tal caráter agônico de Afonso da Maia, pois deixa evidente essas questões que se desenrolam no interior da personagem e que mesmo em alguns dos conflitos expressos por Carlos Eduardo podem ser observadas.

Com essa perspectiva, vemos que, ao abordar as questões relacionadas aos pontos de vista utilizados nas narrativas ficcionais, Carlos Reis, em sua *Introdução à leitura d'Os Maias*, identifica o seguinte a respeito da utilização desse elemento da focalização interna:

Privilegiando a *focalização interna*, o narrador conta a história de acordo com a capacidade de conhecimento de uma personagem integrada na diegese: é, portanto, *com* e *como* a personagem que o narrador vê, sente e julga os eventos integrados no universo da ficção; o que, por outras palavras, significa que as leis da subjetividade da personagem, assim como as suas limitações e disponibilidades de acesso aos elementos fundamentais da diegese condicionam a imagem que desta última é constituída.⁴⁸

⁴⁷ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 452

⁴⁸ REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1984. p. 103.

Dessa maneira, ao explorar tal recurso, o escritor português cria um D. Afonso da Maia que desde o início da história é caracterizado na sua perturbação a respeito das visões com as quais se defronta. Nos trechos da narrativa em que o narrador onisciente focaliza interiormente o patriarca para contar os fatos a partir da sua perspectiva, temos contato com esse seu caráter agônico, sua apreensão constante com relação ao futuro e à expectativa de que a qualquer instante os seus presságios tornem-se concretos de alguma forma.

E é assim quando, surpreendido pela chegada de Pedro com o neto nos braços, ao ficar sabendo que a Monforte os havia abandonado e fugido com o italiano, levado consigo a filha, Afonso começa a sentir essa opressão sobre as atitudes que o filho poderia tomar, sentimento que viria a se concretizar com o suicídio de Pedro:

Já inquieto subiu ao quarto do filho; estava tudo escuro, tão úmido e frio, como se a chuva caísse dentro. 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 na varanda, voltado para a noite brava, para o sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, toda a invernia agreste.⁴⁹

No seu quarto, ao lado da livraria, Afonso não pôde sossegar, numa opressão, uma inquietação que a cada momento o faziam erguer sobre o travesseiro, escutar, agora, no silêncio da casa e do vento que calmaria, ressoavam por cima, lentos e contínuos, os passos de Pedro.⁵⁰

Vemos aí o desenrolar dessa angústia da personagem, a inquietação que sente quanto ao que os seus presságios acerca do futuro do filho podem significar naquele momento.

O conflito interno de D. Afonso se dá, então, por essa estrutura premonitória com que o patriarca se vê confrontado se chocar com aquela estrutura racional pela qual ele se orienta e se apoia na educação do neto.

E, como já considerado anteriormente, até mesmo nos incursos feitos pelo narrador aos pensamentos de Carlos em determinados trechos da narrativa, podemos observar uma espécie de extensão das apreensões de Afonso nas do neto, um espelhamento do caráter do avô no dele:

Depois as esperanças que Afonso fundara nele – considerá-las-ia tombadas, mortas no lodo! Ele passava a ser para sempre, na imaginação

⁴⁹ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 34.

⁵⁰ Ibid., p. 36.

angustiada do avô, um foragido, um inutilizado, tendo partido todas as raízes que o prendiam ao seu solo, tendo abdicado toda a acção que o elevaria no seu país, vivendo por hotéis de refúgio, falando línguas estranhas, entre uma família equívoca crescida em torno dele, como as plantas de uma ruína... Sombrio tormento, implacável e sempre presente, que consumiria os derradeiros anos do pobre avô!...⁵¹

As expectativas do patriarca com relação ao neto são, portanto, o principal ponto gerador desse aspecto aflitivo que caracteriza Afonso e que, ao ser exteriorizado pela personagem, se estendem ao desenvolvimento interior de Carlos Eduardo.

A partir da tragédia que vê ocorrer com o filho, D. Afonso da Maia prende-se à crença de que aqueles fatos poderiam ter sido evitados se Pedro fosse educado de forma diferente, afastado daqueles sentimentalismos e religiosidade aos quais havia sido sempre exposto.

Assim, o patriarca evidencia, em dados momentos da narrativa, essa “aversão” tanto à religião quanto ao romantismo que acredita serem os aspectos responsáveis pela configuração da decadência daquela sociedade portuguesa da sua época. Nesse viés, Afonso, em um debate com Carlos acerca das características do estilo de escrita predominante no país naquele dado período, faz a seguinte afirmação:

É o que eu dizia noutro dia ao Craft, e ele concordava... O português nunca pode ser homem de idéias, por causa da paixão da forma. A sua mania é fazer belas frases, ver-lhes o brilho, sentir-lhes a música. Se for necessário falsear a idéia, deixá-la incompleta, exagerá-la, para a frase ganhar em beleza, o desgraçado não hesita... Vá-se pela água abaixo o pensamento, mas salve-se a bela frase.

– Questão de temperamento – disse Carlos. – Há seres inferiores, para quem a sonoridade de um adjetivo é mais importante que a exatidão de um sistema... Eu sou desses monstros.

– Diabo! então és um retórico...⁵²

Como se observa nesse trecho do romance, em determinados momentos, o patriarca é mostrado por meio desses conflitos internos com que se debate, contestando as ideologias que o cercam e considerando uma superioridade daqueles ideais nos quais se baseia.

Dessa forma, partindo da ponderação dessas questões a respeito da configuração da personagem Afonso da Maia, é possível ter a percepção do modo

⁵¹ QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 306.

⁵² Ibid., p. 174-175.

como Eça de Queiroz cria as suas personagens por meio da consideração tanto dos seus aspectos físicos quanto dos seus mundos psicológicos, fazendo uma coadunação entre tais elementos no sentido de melhor caracterizar esses seres ficcionais que se desenvolvem nas suas narrativas.

Em Afonso da Maia, portanto, as características de firmeza, generosidade, rigidez e racionalidade com que é estruturado o destacam das demais personagens ecianas, pois se instauram com o intuito de construir uma figura que se distinga e, assim, evidencie a problemática da decadência vivida por Portugal, que naquele momento é constituído, sobretudo, por indivíduos de caráter sentimental, devoto e hipócrita, vivendo de aparências.

Nessa perspectiva, a grandiosidade de D. Afonso, ao fazer referência ao passado português e às glórias e conquistas dos heróis daquelas épocas, aproxima essa personagem das especificidades dos heróis trágicos. Assim, se *Os Maias* possui, como se evidencia em diversas análises do romance, características de tragédia clássica, Afonso da Maia é o verdadeiro herói trágico dessa obra.

Nele, observamos com bastante clareza a angústia que se apossa do herói que pressente a chegada dos fatos trágicos, tenta esquivar-se deles, mas acaba por caminhar cegamente em direção à tragédia.

Considerando-se essa perspectiva, vemos que no primeiro episódio do programa *Grandes Livros*, exibido pela emissora de televisão portuguesa RTP2 e dedicado à análise e à exposição das singularidades da composição d'*Os Maias*, Carlos Reis fala a respeito da forma como Eça expõe essa força maior que se abate sobre as personagens do romance, relacionando tal elemento às características das tragédias clássicas e também aos excessos do romantismo e dos comportamentos em que prevalece o sentimentalismo, questões tão criticadas pelo escritor ao longo de toda a sua obra:

É, no fundo, uma reflexão acerca da pequenez do homem, da impotência do homem, da sua incapacidade para controlar o seu destino e dessa espécie de vertigem de destruição, que tem muito que ver com a estética do trágico, mas também tem muito que ver com determinadas atitudes românticas e com a radicalização de comportamentos para alguém ou para além de quaisquer normas de caráter moral.⁵³

⁵³ LUSO LIVROS. Série “Grandes Livros” – Os Maias de Eça de Queirós. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fc-L2htDKAY>>. Acesso em: 12 mar. 2014.

Portanto, a partir da compreensão dessas observações, vejo Afonso como a figura primordial tanto desse romance quanto de toda a obra de Eça, pois impõe-se como uma imagem ideal, um indivíduo dotado das virtudes almejadas para a restauração de uma identidade heroica do país, mas que, ao ser confrontada com os valores distorcidos daquela sociedade, tem as suas verdades suplantadas e, com isso, vê o desmantelamento da sua família, o que nos aparece como uma espécie de símbolo do desmantelamento do próprio Portugal.

CAPÍTULO 2

ALGUNS ASPECTOS DA RELAÇÃO ENTRE LITERATURA, CINEMA E TELEVISÃO

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente.

(Walter Benjamin)

Levando em consideração os objetivos apresentados na “Introdução” deste trabalho e tendo realizado a análise acerca de dados aspectos característicos da escrita de Eça de Queiroz e da composição do patriarca D. Afonso da Maia no seu romance *Os Maias*, antes de passar à investigação dos aspectos que constituem o processo de transposição dessa obra, e mais especificamente dessa personagem, para a minissérie global, volto-me à observação de algumas das questões que se configuram nos estudos sobre literatura, cinema e televisão.

Portanto, na investigação a ser realizada neste capítulo, tenho por intuito fazer a conexão entre as características componentes das artes literárias e das audiovisuais, considerando as distinções e aproximações que se estabelecem entre tais meios. Para isso, recorro a alguns dos conceitos desenvolvidos pelos filósofos Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin, conceitos por meio dos quais esses dois filósofos, cada um no seu campo de conhecimento e abordando temas distintos, apresentam visões em que há a possibilidade de observar a desconstrução ou a consideração da decadência das ideias de originalidade e de autenticidade.

Através, então, da realização dessa analogia entre as teses de Bakhtin e de Benjamin, procuro fazer um apanhado da forma como literatura e cinema/televisão relacionam-se, além de apresentar um olhar acerca dos gêneros narrativos seriais, observando que o seu desenvolvimento instaura-se desde a literatura até os meios audiovisuais, firmando-se como o formato principal utilizado pelo meio televisivo.

E neste capítulo, empreendo, ainda, uma consideração a respeito dos aspectos apreensíveis no processo de construção de personagens nos meios audiovisuais, já que a análise a ser realizada se foca nas especificidades da composição da personagem Afonso da Maia no movimento da sua transposição do espaço literário para a adaptação televisiva. Assim, para a observação de tal

processo de construção de personagens nos meios audiovisuais, procuro embasamento em algumas das questões relacionadas a esse movimento no espaço teatral, pois em ambas as formas se configura a problemática da personagem encarnada em uma pessoa real, o ator, ou seja, havendo o foco na questão imagética.

Sendo assim, passo à realização de tal exame.

2.1 AS RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA/TELEVISÃO À LUZ DAS TESES DE WALTER BENJAMIN E MIKHAIL BAKHTIN

As relações entre a literatura e as artes audiovisuais, principalmente em se tratando das adaptações cinematográficas e televisivas de textos literários, sempre estiveram rodeadas por discussões através das quais se ponderam diversos dos seus aspectos e se caracterizam variadas visões acerca da maneira como seria possível estabelecer uma compreensão sobre os encadeamentos em que tais meios artísticos têm as suas constituições.

Mas o fato é que o desenvolvimento cada vez maior que as tecnologias têm possibilitado às mais diversas áreas do conhecimento humano traz também para as artes inúmeras mudanças com relação ao modo como são observadas e como se configuram as suas novas posições e funções frente à sociedade.

É nesse sentido que o filósofo alemão Walter Benjamin, no seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, apresenta a tese de que a possibilidade de a arte ser reproduzida tecnicamente implica no desvanecimento de um aspecto de “aura” com que as obras artísticas se configuravam quando criadas em um estado que identifica como sendo de “autenticidade e unicidade”.

Sendo assim, Benjamin compreende, ainda no início do século XX, momento em que o cinema começava a se desenvolver e conquistar o seu espaço, que tais autenticidade e unicidade nas quais as artes haviam se pautado predominantemente ao longo de toda a história eram agora superadas por formatos em que tornava-se possível apreender um caráter serial advindo do modo como se construía essas obras por meio do processo de reprodução técnica.

De acordo com Walter Benjamin, portanto,

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte

tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.⁵⁴

Nesse fragmento citado, o filósofo alemão fala, então, sobre uma espécie de completude e independência a que a reprodutibilidade técnica da arte teria chegado a partir do momento em que os elementos de reprodução das mais variadas formas artísticas foram alcançados, possibilitando, assim, além da simples reprodução, uma intermediação de tais elementos em um sentido criativo.

E embora fale a partir de um tempo histórico razoavelmente distante do nosso, principalmente ao se levar em consideração a evolução dos mais variados processos tecnológicos, Walter Benjamin destaca, na sua tese, um ponto que considero fundamental para que se compreenda a influência que esses formatos artísticos realizados por meio da reprodução técnica podem estabelecer no movimento de apreensão da arte por parte dos indivíduos: a aproximação. Segundo ele, então,

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade.⁵⁵

Assim, na visão do filósofo, a obra de arte original, a partir da aproximação a que a reprodução técnica leva aquilo que reproduz, também acaba por conquistar uma maior proximidade com os indivíduos, destacando-se daquele viés unitário que a tradição a impõe.

Dessa forma, Benjamin deixa clara uma visão sobre esses novos meios de se fazer arte como espaços que podem assumir um aspecto bastante político, fazendo com que as obras artísticas se desliguem do caráter ritualístico do qual eram imbuídas nessa tradição.

Em tal sentido, ao expor a sua visão a respeito dessa originalidade que a arte tradicionalmente carrega, o filósofo alemão aponta para uma certa “impotência”

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 167.

⁵⁵ Ibid., p. 168-169.

do original no mundo moderno e nas novas estruturas e configurações que tal mundo apresenta e demanda, pois “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.”.⁵⁶

Nessa perspectiva, vejo a possibilidade de fazer uma associação entre a visão expressa por Benjamin e alguns dos conceitos teóricos desenvolvidos pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, conceitos que são analisados por Robert Stam, em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. No seu texto, Stam disserta sobre a forma como as questões teorizadas por Bakhtin podem servir de base para o desenvolvimento de uma espécie de defesa da arte cinematográfica em relação às acusações de falta de “fidelidade” à literatura:

Como o que Bakhtin chama de “construção híbrida”, a expressão artística sempre mistura as palavras do próprio artista com as palavras de outrem. A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos [...]. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infel”, é muito menos grave.⁵⁷

Ao analisar tal abordagem do estudioso do cinema com relação aos conceitos bakhtinianos, compreende-se a visão do filósofo russo de que nada é original e puro, mas sim uma “construção híbrida”, isto é, uma conversação entre elementos anteriores a partir da qual é criado um novo elemento.

Desse modo, Bakhtin expressa as suas conceitualizações a respeito da problemática da intertextualidade referindo-se à questão do enunciado, de como um discurso está sempre ligado a discursos anteriores e também posteriores a ele. Nesse sentido, ele determina o modo como os discursos se engendram por meio desse diálogo que empreendem, pois a influência que sofrem desses discursos outros assume um papel essencial nas suas formações. Partindo de tal compreensão, no texto “Os gêneros do discurso”, o pensador russo explica, então, que,

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado, e este locutor não é o primeiro

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: Ensaio sobre literatura e história da cultura. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 180.

⁵⁷ STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro* (UFSC), 2006, v. 51, p. 283-299. p. 23.

a falar dele. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências. Um locutor não é o Adão bíblico, perante objetos virgens, ainda não designados, os quais é o primeiro a nomear. A idéia simplificada que se faz da comunicação, e que é usada como fundamento lógico-psicológico da oração, leva a evocar a imagem desse Adão mítico. [...] Na realidade, como já dissemos, todo enunciado, além do objeto de seu teor, sempre responde (no sentido lato da palavra), de uma forma ou de outra, a enunciados do outro anteriores.⁵⁸

Há sempre, na construção de uma ideia, de acordo com a visão de Bakhtin, a presença de ideias anteriores, a partir das quais o locutor desenvolve uma conversação para que possa elaborar o seu próprio discurso. E nesse momento de escolha dos discursos em que se sustentará para desenvolver as suas ideias, o locutor já apresenta algumas das suas características formadoras, ideologias e objetivos.

Como é possível observar a partir dessas questões abordadas da teoria de Mikhail Bakhtin, enquanto o filósofo russo considera que o original é algo impossível e inexistente, ou seja, toda criação seria uma espécie de reprodução, Walter Benjamin vê esses aspectos da originalidade e da autenticidade como características a serem superadas pelos processos de reprodução técnica das obras de arte, o que possibilitaria também um movimento de apreensão da arte por parte das massas. Para o filósofo alemão, então,

A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação –, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto.⁵⁹

⁵⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; Revisão da tradução Marina Appenzeller). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 319.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 167-168.

Ou seja, por meio da reprodutibilidade técnica, os procedimentos artísticos tanto podem alcançar perspectivas impossíveis de serem alcançadas sem ela quanto podem ser levados à aproximação de um incalculável número de indivíduos, fator a que já me referi anteriormente e que é possível observar também no ensaio “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, no qual o crítico e teórico do cinema André Bazin faz a seguinte contextualização acerca do movimento de apreensão de um texto literário pelas artes audiovisuais:

[...] por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura.⁶⁰

Esse trecho do texto de Bazin nos ajuda a compreender aquilo que Benjamin reflete sobre a aproximação com a massa em que as reproduções técnicas implicam no seu processo de apreensão das obras de arte. Vejo, assim, o estabelecimento de uma questão relevante: o cinema, bem como a televisão, por meio das suas adaptações, colocam em relevo os textos literários que tomam por base, dando a eles uma maior visibilidade e possibilitando a um público maior o seu conhecimento.

Nesse viés, abordo, ainda, a maneira como Benjamin aponta para o aspecto expositivo que os meios de reprodução técnica levaram às artes. Tal exposição faz com que as obras de arte, ao terem a possibilidade de alcançar um número maior de indivíduos, obtenham uma funcionalidade que vai além da artística:

À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. [...] A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.⁶¹

⁶⁰ BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: _____. *O cinema: ensaios*. (Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104. p. 93.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 173.

O filósofo enfatiza, então, um caráter político dos processos de reprodutibilidade técnica e ressalta a politização a que as artes ficam sujeitas ao serem expostas a tais processos.

Com essa perspectiva, volto-me para a compreensão que Mikhail Bakhtin exprime, no seu *Problemas da poética de Dostoievski*, quando explica a concepção sobre o método dialógico em que se baseia para elaborar a sua teoria a respeito do dialogismo e da intertextualidade, quando explica que

O gênero se baseia na concepção socrática da natureza dialógica da verdade e do pensamento humano sobre ela. O método dialógico de busca da verdade se opõe ao monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada, opondo-se igualmente à ingênua pretensão daqueles que pensam saber alguma coisa. A verdade não nasce, nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica.⁶²

A sua abordagem parte, portanto, da visão do filósofo grego Sócrates com relação ao desenvolvimento do conceito de verdade enquanto efeito de um movimento em que se tem como primazia o diálogo. Isto é, encontrar a verdade é um processo que deve se dar por meio da discussão a respeito dos pontos de vista tidos por cada um dos indivíduos envolvidos nesse debate.

Buscando relacionar tal concepção que Bakhtin explicita com aquela em que Benjamin considera a importância que a exposição a que a reprodução técnica da arte possui no sentido de dar às obras artísticas um caráter mais, digamos, “funcional”, em contraposição ao de culto a que estiveram constantemente ligadas, compreendo que os dois filósofos acabam por apontar para uma conquista de espaço do indivíduo quando se prioriza o aspecto dialógico da existência e a possibilidade de que se apreenda um objeto ou ideia que anteriormente se estaria impossibilitado de apreender.

Nessa perspectiva, Robert Stam ressalta a importância da teoria bakhtiniana para os estudos relacionados à questão das adaptações audiovisuais de textos literários:

A atitude de Bakhtin em relação ao autor literário como alguém que habita “território inter-individual” sugeriu a desvalorização da “originalidade” artística. Já que as palavras, incluindo as palavras literárias, sempre vêm “da boca de outrem”, a criação artística nunca é *ex nihilo*, mas sim baseada em textos antecedentes. Apesar da comparação perene do artista com

⁶² BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. (Tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. p. 94.

Deus, demiurgo, criador, progenitor, ou legislador não reconhecido da humanidade, o verdadeiro papel do artista, para Bakhtin, está envolvido em interações mais modestas, humanas e sublunares.⁶³

Portanto, como vemos no texto de Stam, os conceitos elaborados por Bakhtin possibilitam a observação da problemática das adaptações sob uma ótica diversa daquela instaurada por muitos estudiosos e críticos da área, priorizando um olhar em que se ponderem as características constituintes de cada forma artística e a inexistência de algo original, algo que não possua vínculos ou inspiração em nenhuma outra ideia.

E nessa perspectiva, também se mostra necessário que haja a compreensão da inevitabilidade da vinculação de uma adaptação com o texto literário no qual se baseia. Fundando-se em tal olhar, Randal Johnson, em *Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*, afirma o seguinte:

Podemos dizer [...] que a segunda obra, a tradução, ganha significância autônoma precisamente através das suas inevitáveis e necessárias divergências da obra original. A autonomia total é com certeza impossível; o texto literário funciona inevitavelmente como uma forma-prisão.⁶⁴

Assim, enquanto processos criativos que se apoiam nesses outros processos que possuem uma maior, digamos, experiência, os meios audiovisuais, conseqüentemente, se estruturam por meio desse “espelhamento”. Quando um texto cinematográfico ou televisivo se volta para um projeto de adaptação de um texto literário, é inevitável, então, que a construção da obra audiovisual esteja “presa”, de alguma forma, em determinados aspectos da estrutura da obra em que se baseia.

Nesse mesmo sentido, é possível voltar-se para a visão expressa por André Bazin, quando considera que:

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas.⁶⁵

⁶³ STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro* (UFSC), 2006, v. 51, p. 283-299. p. 23.

⁶⁴ JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. (Tradução de Aparecida de Godoy Johnson). São Paulo: T. A. Queiroz, 1982. p. 2.

⁶⁵ BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: _____. *O cinema: ensaios*. (Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104. p. 84.

Ou seja, as composições cinematográficas e televisivas apoiam-se nos meios de criação artística mais antigos. Mesmo que os materiais e métodos utilizados para a composição dos textos sejam bastante distintos, assim como as técnicas de significação que se identificam em um e no outro meio, é preciso levar em consideração que as características narrativas, o recurso aos gêneros, entre outros pontos, estabelecem essa convergência entre tais meios de criação artística.

E, como explica Bazin, também o movimento contrário de influência pode ser visto em alguma medida, com a literatura inspirando-se em alguns dos métodos do cinema e da televisão para criar novas questões estéticas: “[...] os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o primeiro plano, ou estruturas de relato, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.”.⁶⁶

Considerando essa observação feita pelo teórico francês, torno ao exame das ideias articuladas por Walter Benjamin, que, no texto “O autor como produtor”, aponta para o fato de que os novos movimentos artísticos trazem uma possibilidade de renovação da forma como a arte se configura:

[...] a fotografia, a música e outros elementos, que não conhecemos ainda, mergulham naquela massa líquida incandescente com a qual serão fundidas as novas formas. Somente a literalização de todas as relações vitais permite dar uma idéia exata do alcance desse processo de fusão [...].⁶⁷

No contexto de tais observações, o filósofo alemão contextualiza também, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, os aspectos que tais processos de reprodução técnica da arte apresentam para o fazer artístico, considerando que em dados estágios, as formas artísticas tradicionais buscam modos de produzir alguns efeitos que só posteriormente poderão ser alcançados com as novas formas de arte, além de que as estruturas de recepção da arte que são modificadas por determinadas transformações sofridas pela sociedade acabam por servir como base para tais formas artísticas novas.⁶⁸

⁶⁶ BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: _____. *O cinema: ensaios*. (Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104. p. 88-89.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 130.

⁶⁸ Ibid.

Em tal sentido, referindo-se ao exemplo, por assim dizer, “extremo” das obras dadaístas, o filósofo alemão aponta para essa espécie de busca da arte pela antecipação estética:

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. [...]

Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos.⁶⁹

Tendo por base essa visão expressa por Benjamin, atento também para a questão que Bakhtin desenvolve a respeito do movimento dialógico de toda criação. Em tal movimento, os indivíduos não só estabelecem uma conversação com discursos anteriores como com as respostas que prevê serem erigidas a partir da observação das ideias que apresenta.

Assim, de acordo com a teoria bakhtiniana, não é apenas do que já foi dito que um locutor será influenciado, pois é necessário considerar, ainda, no momento em que se elabora uma ideia, os discursos que se originarão dela, qual a sua repercussão, quais as respostas que obterá. E essa etapa do processo dialógico se mostra, em determinados momentos, ainda mais marcante na elaboração de uma ideia, já que é na expectativa de respostas que a construção discursiva se dá e é em vista dessas respostas que terá sentido o desenvolvimento de uma ideia.

O filósofo russo explica esse ponto da conjuntura dialógica da criação, dizendo o seguinte:

Entretanto, o enunciado está ligado não só aos elos que o precedem mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. No momento em que o enunciado está sendo elaborado, os elos, claro, ainda não existem. Mas o enunciado, desde o início, elabora-se em função da eventual reação-resposta, a qual é o objetivo preciso de sua elaboração. O papel dos *outros*, para os quais o enunciado se elabora, como já vimos, é muito importante. Os outros, para os quais meu pensamento se torna, pela primeira vez, um pensamento real (e, com isso, real para mim), não são ouvintes passivos, mas participantes ativos da comunicação verbal. Logo de início, o locutor espera deles uma resposta, uma compreensão responsiva ativa. Todo enunciado se elabora como que para ir ao encontro dessa resposta.⁷⁰

⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 190-191.

⁷⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; Revisão da tradução Marina Appenzeller). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 320.

E esse movimento revela, portanto, um dos pontos primordiais da criação discursiva: o eterno diálogo entre ideias. Partindo de um discurso, o qual já vem marcado pela influência de discursos anteriores a ele, o locutor busca ser uma resposta aos discursos que se originarão desse seu, assim se estabelecendo essa corrente infinita.

Observando, então, essa ideia exposta por Bakhtin em consonância com a questão desenvolvida por Benjamin acerca do “ultrapassamento dos próprios objetivos”, vejo que enquanto o pensador russo identifica uma “reação-resposta” em que os discursos buscam antecipar questões que possam ser geradas a partir deles, o filósofo alemão compreende que em muitos momentos as composições artísticas acabam por antecipar questões que só mais tarde poderão ser apresentadas com maior propriedade pelas novas formas de criação da arte.

Nesse sentido, a partir da consideração das ideias expressas por esses dois filósofos, é possível compreender que a literatura e as criações artísticas nos meios audiovisuais mantêm uma relação de mútua influência. Enquanto os textos literários, além de conquistarem um aspecto expositivo maior ao serem apreendidos por esses movimentos de reprodução técnica, acabam por voltarem-se para uma procura por inovações estéticas influenciadas pelo seu contato com as questões estilísticas desenvolvidas pelas artes cinematográficas e televisivas, estas constituem-se em um processo contínuo de assimilação e reflexão dos elementos que a literatura lhes apresenta.

2.1.1 As narrativas seriais e a questão dos gêneros

E tendo em vista tais observações com relação à mútua influência que esses meios artísticos estabelecem, volto-me para o exame dos aspectos caracterizadores das narrativas nos seus formatos seriais, procurando relacionar uma pequena genealogia do desenvolvimento de tais formatos que na atualidade permeiam o meio televisivo, ao mesmo tempo que faço uma abordagem acerca de algumas questões de gênero discutidas por Mikhail Bakhtin e que vejo como essenciais para o entendimento desse processo dialógico contido na configuração das diferentes formas narrativas.

Dessa maneira, é nas produções televisivas que vemos, com uma enorme predominância, serem utilizados esses modelos pautados na serialidade. E as razões para que a televisão faça uso desses gêneros de narrativa serial com tanta amplitude são constantemente discutidas por críticos e estudiosos de tal área, no que vemos serem apontadas questões relacionadas tanto ao fato de que há uma veiculação ininterrupta de material nesse meio quanto a um modelo industrial derivado mesmo desse caráter ininterrupto.

Nesse sentido, o filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno estabelece o conceito de “indústria cultural”, com o qual faz, no texto *Indústria cultural e sociedade*, uma crítica enfática contra os meios de comunicação de massa, dizendo que: “[...] a técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social.”.⁷¹

Sua visão se opõe, portanto, ao fato de os novos modos de produção de arte, como o cinema e, especialmente, a televisão, se estabelecerem de uma forma muito mais próxima à forma como o sistema social passara a se configurar já há algum tempo, com a industrialização e os processos de produção em massa.

Assim, compreendo que as ideias de Walter Benjamin a respeito da aproximação a que a reprodutibilidade técnica poderia levar às obras de arte se estruturam como um contraponto à tal abordagem de Adorno. De acordo com Benjamin, portanto, essas estruturas seriais produzidas em tal âmbito da reprodução técnica das obras de arte teriam o poder de aproximar as massas dessas questões artísticas e, nesse contexto, erigir um modo de fruição que desse à arte um caráter mais “funcional” (político, como ele ressalta ao longo de toda a sua explanação).

Na tese benjaminiana vemos ser abordada, então, uma contraposição entre a maneira como a apreensão da arte se dá para o conhecedor, de um lado, e para a massa, de outro, no que o filósofo, em oposição ao que geralmente se observa, defende essa forma de fruição por meio da “distração” realizada pela massa:

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve [...]. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. [...] A *recepção através da distração, que se observa*

⁷¹ ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. (Tradução de Juba Elisabeth Levy). 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. p. 6.

*crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.*⁷²

Ou seja, enquanto Adorno aponta para um aspecto redutor desses novos meios de realização da arte, Benjamin vê neles a possibilidade de a massa se apropriar das composições artísticas a que antes dificilmente teria acesso e dar a elas uma perspectiva nova. Assim, apesar da ligação profunda que unia os dois filósofos, ambos relacionados à Escola de Frankfurt, as visões que imprimem em suas teses a respeito do impacto desses novos meios de produção da arte nas constituições políticas da sociedade se mostram em dois extremos: de um lado, a total decadência dos indivíduos hipnotizados por meios industrializados de cultura; por outro lado, a possibilidade de a massa estabelecer, através do acesso a esses novos meios, uma forma de escape dos processos de dominação empreendidos pelo fascismo.

Considerando a relevância de ambas as visões, mas acedendo àquela apresentada por Walter Benjamin para realizar a minha abordagem sobre os gêneros de narrativa serial, considero importante ressaltar que essa característica de serialidade não foi criada por esses processos de reprodução técnica da arte, ou mais especificamente pela televisão, que é o meio que se utiliza de tal formato em larga escala.

A existência dessas narrativas constituídas de modo serial data já da literatura, com as formas epistolares, em que se observava uma fragmentação dos textos no intuito de serem apresentados ao povo em determinadas ocasiões. E após isso, tem a sua consagração na arte literária com os folhetins publicados nos jornais durante o século XIX, sendo essa a estrutura que dará contorno ao romance moderno e, ainda, que influirá enormemente nas narrativas seriadas criadas posteriormente nos meios audiovisuais. Nesse sentido, o surgimento das radionovelas e a criação dos seriados de cinema no início do século XX foram os primeiros passos desse formato em tais meios audiovisuais, concorrendo para a constituição do que hoje é amplamente utilizado pela televisão.⁷³

⁷² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 194.

⁷³ MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

Em tal perspectiva, tenho a compreensão de que Arlindo Machado, em seu texto *A Televisão levada a sério*, ao apontar para um dos motivos para que o meio televisivo se valha das características de serialização, acaba por fortalecer a ideia expressa por Benjamin acerca da “recepção por meio da distração” com que se dá a fruição das artes nos seus formatos de reprodução técnica:

A recepção de televisão em geral se dá em espaços domésticos iluminados, em que o ambiente circundante concorre diretamente com o lugar simbólico da tela pequena, desviando a atenção do espectador e solicitando-o com muita frequência. Isso quer dizer que a atitude do espectador em relação ao enunciado televisual costuma ser dispersiva e distraída em grande parte das vezes. Diante dessas contingências, a produção televisual se vê permanentemente constrangida a levar em consideração as condições de recepção e essa pressão acaba finalmente por se cristalizar em forma expressiva. [...] A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando idéias e sensações a cada novo plano, ou então quando ela assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos [...].⁷⁴

Desse modo, as construções televisivas se voltam para a compreensão da necessidade de se ponderar esse aspecto dispersivo por meio do qual tendem a ser veiculadas, já que, como forma artística que se vê “embutida” na vida cotidiana dos indivíduos, a televisão, tanto quanto e ainda mais que o cinema, se instaura nesse modo de fruição disperso.

E é nesse contexto que se constituem os diversos gêneros com que a televisão é formada, entre os quais os das narrativas seriadas são predominantes. Em tal viés, Arlindo Machado apresenta tais narrativas em uma divisão em três tipos principais: o primeiro seria constituído ou por uma única narrativa ou por várias narrativas que se entrelacem e ocorram paralelamente, por meio de uma linearidade no decorrer dos capítulos, sendo esse o caso das telenovelas e minisséries; já o segundo tipo comportaria histórias emitidas de forma completa e autônoma, com os episódios seguintes repetindo apenas as mesmas personagens principais e uma situação narrativa similar, sendo os seriados as obras características desse tipo; enquanto isso, o terceiro tipo se configuraria através de episódios em que se preserva somente o espírito geral ou a temática das histórias, mas cada episódio contendo histórias, personagens, atores, cenários e, muitas vezes, até mesmo roteiristas e diretores diferentes.⁷⁵

⁷⁴ MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. p. 87.

⁷⁵ Ibid.

Mas essas divisões acabam por ser desfeitas em muitos momentos, quando são realizadas empreitadas no sentido de unir características de um e de outro gênero narrativo, compondo alguns formatos diferenciados que fogem à regra.

Nesse sentido, ponderando essa constante interação realizada por tais diferentes formatos, é possível voltar-se para a teoria sobre gêneros desenvolvida por Mikhail Bakhtin, a qual é abordada por Arlindo Machado quando fala a respeito da importância do trabalho do filósofo russo para os estudos de cinema e televisão, mesmo que o filósofo russo nunca tenha se voltado para as questões que esses meios artísticos desenvolvem.

Para o pensador russo, *gênero* é uma força aglutinadora e estabilizadora dentro de uma determinada linguagem, um certo modo de organizar idéias, meios e recursos expressivos, suficientemente estratificado numa cultura, de modo a garantir a comunicabilidade dos produtos e a continuidade dessa forma junto às comunidades futuras. Num certo sentido, é o gênero que orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio, acumuladas ao longo de várias gerações de enunciadores. Mas não se deve extrair daí a conclusão de que o gênero é necessariamente conservador. Por estarem inseridas na dinâmica de uma cultura, as tendências que preferencialmente se manifestam num gênero não se conservam *ad infinitum*, mas estão em contínua transformação no mesmo instante em que buscam garantir uma certa estabilização.⁷⁶

Ao identificar, então, o conceito de gêneros que Bakhtin elabora em sua obra, Machado evidencia o caráter de mutação que eles possuem, já que, ao transformarem-se, os gêneros mantêm alguns aspectos antigos e os fundem aos novos, criando toda essa relação infinda de intertextualidade e dialogismo. E esse processo ocorre tanto dentro de uma mesma esfera quanto entre as diversas esferas existentes.

Com tal perspectiva, ao considerar as semelhanças perceptíveis entre as características do gênero de narrativa serial do primeiro tipo identificado por Arlindo Machado, entre as quais destaco as telenovelas e minisséries, e as do gênero literário folhetim, é possível compreender a ligação estreita que esses meios de reprodução técnica das obras de arte possuem com as formas artísticas que se instauram na tradição. Nesse viés, Marlyse Meyer, no texto *Folhetim: uma história*, reflete sobre o folhetim como:

⁷⁶ MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. p. 68-69.

Um gênero desprezado, que irá se multiplicar na diversidade dos veículos para além do tradicional ir e vir entre as páginas do jornal e do livro, e do livro ao palco do melodrama, espalhando-se pelos fascículos e, reproduzindo-se no cinema, nos cine-romances, nas fotonovelas, nas novelas de rádio, até alcançar seu mais assumido e brasonado descendente: a telenovela.⁷⁷

O que Meyer destaca nesse fragmento é, então, a influência que tal formato narrativo, mesmo sendo depreciado e frequentemente colocado em uma posição inferior com relação aos outros formatos literários, estabelece para a constituição das obras radiofônicas, cinematográficas e, principalmente, televisivas.

Com relação a esse gênero das narrativas literárias, também Iara Sydenstricker, no texto “Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista”, aponta para as especificidades por ele instauradas e para a relação que estabelece com o leitor, fatores que posteriormente se apresentariam como fundamentais na constituição das narrativas nos meios audiovisuais:

Sem deixar de lembrar que a serialidade sempre esteve presente, de alguma maneira, nas narrativas populares e até mesmo na tragédia grega, Buonanno ressalta que o folhetim - a despeito da crítica e das análises que o relegam como gênero “menor”, ligado a temáticas de mobilidade social, perversão, intrigas, dentre outras desdenhadas por críticos - traz uma forma rica em conteúdo. Com estratégias próprias para criar a narrativa segmentada, modelou uma interrupção sistemática e institucional do processo de leitura e das histórias, inaugurando uma relação entre texto e leitor baseada na promessa e na expectativa da interrupção, vista não apenas como um mero intervalo de tempo na leitura (ou na exibição) da narrativa, mas como espaço de trabalho da imaginação [...].⁷⁸

A partir dessa visão, considero que se ressalta a compreensão da teoria de Walter Benjamin que especifiquei anteriormente acerca da espécie de antecipação que as criações artísticas empreendem em muitos momentos e que acaba por se estabelecer como elemento característico apenas das formas posteriores, em que os métodos e recursos possibilitam e requerem a sua apropriação: “[...] em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam

⁷⁷ MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 234.

⁷⁸ SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Volume II. Campinas, Faro e São Paulo: Instituto de Artes/UNICAMP, CIAC/Universidade do Algarve, SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2012. p. 131-141. p. 139.

laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte.”.⁷⁹

Nesse viés, Jesús Martín-Barbero, em seu estudo *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, aborda esse aspecto de precedência de um formato que viria a se expandir e também de alcance da massa que o folhetim detém:

A incorporação das classes populares à cultura hegemônica tem uma longa história na qual a indústria de narrativas ocupa lugar primordial. Em meados do século XIX, a demanda popular e o desenvolvimento das tecnologias de impressão vão fazer das narrativas o espaço de decolagem da produção massiva. O movimento osmótico nasce na imprensa, uma imprensa que em 1830 iniciou o caminho que leva do jornalismo político à empresa comercial. Nasce então o folhetim, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um meio de comunicação dirigido às massas, mas também de um novo modo de comunicação entre as classes.⁸⁰

Desse modo, o folhetim já se apresenta como um espaço em que a apreensão das questões artísticas por parte de um número maior de indivíduos se torna cada vez mais possível, dando, assim, um passo a mais na direção do desenvolvimento dos gêneros narrativos através dos meios de reprodução técnica da arte que Benjamin vê como fundamentais nesse movimento de incorporação da massa no processo de fruição artística.

E a continuidade desse movimento de mutação de gêneros e de criação de novos espaços de reprodução da arte é afirmada constantemente. Nesse viés, Iara Sydenstricker aponta para a expansão das narrativas, em especial na sua forma serial, através dos novos veículos de comunicação:

A atual propensão à fragmentação e redução das histórias não se dá apenas em âmbito televisivo. Programas curtos, rápidos, ligeiros, explícitos e objetivos – ficcionais ou não – vêm ocupando espaços em todos os veículos de comunicação, a exemplo dos vídeos exibidos na *web*, em celulares e outros. Pode-se falar numa emergente “dramaturgia *youtube*”, por vezes adensada, por outras diluída, encurtada, interrompida ou fragmentada em razão de condições tecnológicas que aproximam cidadãos dos meios de produção – mais e mais baratos, rápidos, sofisticados e de

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 185.

⁸⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. (Tradução de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 181-182.

fácil manuseio – relação que, por sua vez, cria e impõe novas estéticas audiovisuais.⁸¹

O aspecto aproximativo que tais métodos de reprodução técnica, que se proliferam e evoluem cada vez mais, levam à arte, aspecto ao qual já me referi com referência à tese de Benjamin, é ressaltado, então, por Sydenstricker nessa sua abordagem.

E voltando à abordagem acerca da maneira como os meios televisivos se instauram a partir de uma variabilidade de formatos herdados de outros meios artísticos, retorno ao estudo de Arlindo Machado, em que ele identifica a seguinte questão:

Os enunciados televisuais são apresentados aos espectadores numa variabilidade praticamente infinita. A rigor, poder-se-ia dizer que cada enunciado concreto é uma singularidade que se apresenta de forma única, mas foi produzido dentro de uma certa esfera de intencionalidades, sob a égide de uma certa economia, com vistas a abarcar um certo campo de acontecimentos, atingir um certo segmento de telespectadores e assim por diante. Dessa maneira, malgrado único em sua ocorrência singular, ele ilustra ou espelha uma determinada possibilidade de utilização dos recursos expressivos da televisão, um certo *conceito* de televisão, e isso se expressa não apenas nos seus conteúdos verbais, figurativos, narrativos e temáticos, como também no modo de manejar os elementos dos códigos televisuais.⁸²

O estudioso nos revela, então, o modo como essa variabilidade de formatos compreendidos pela televisão se comporta, utilizando-se de cada um dos recursos que melhor expressam as suas intenções e objetivos. Entretanto, tais formatos também se constituem a partir de modalidades que possuem uma relativa estabilidade no momento da sua organização, ou seja, que detêm uma certa definição herdada de uma tradição não só televisiva como literária, cinematográfica, teatral e assim por diante. Mas essa tradição apenas age sobre tais elementos definidos até determinado ponto da sua composição, pois há sempre um processo em que se metamorfoseiam para alcançar possibilidades diversas.⁸³

⁸¹ SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Volume II. Campinas, Faro e São Paulo: Instituto de Artes/UNICAMP, CIAC/Universidade do Algarve, SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2012. p. 131-141. p. 135.

⁸² MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. p. 70.

⁸³ Ibid.

Partindo dessas ponderações, Machado indica a relação que se pode estabelecer entre a teoria dos gêneros de Mikhail Bakhtin e essas confluências observadas na constituição dos formatos televisivos:

Para Mikhail Bakhtin, essas esferas de acontecimentos – ou diríamos nós mais tecnicamente: esses modos de trabalhar a matéria televisual – podem ser chamados de *gêneros*. Eles existem em grande quantidade, chegam a ser mesmo inumeráveis, aparecem e desaparecem ao sabor dos tempos, alguns deles predominam mais num período do que em outro, ou mais numa região geográfica do que em outra, muitos deles subdividem-se em outros gêneros menores. Os gêneros existem numa diversidade tão grande que muitas vezes se torna complicado estudá-los enquanto categorias. [...] Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado pode estar “replicando” muitos gêneros ao mesmo tempo).⁸⁴

Atentando, então, para a definição de gêneros dada por Bakhtin, o estudioso da televisão sustenta as suas ideias na problemática do dialogismo, ressaltando que a formação dos gêneros se dá em um processo de releituras de outros gêneros e como uma resposta a desejos e necessidades que se apresentam em cada momento histórico.

Assim, partindo das questões expostas acerca da instituição dos formatos televisivos a partir da influência principalmente do folhetim, além da consideração desses aspectos da teoria bakhtiniana a respeito do dialogismo que os gêneros empreendem nas suas formações, é imprescindível observar que os formatos audiovisuais se apoiam nos literários para se constituírem, mas também se colocam a partir das próprias características que desenvolvem a partir dos aspectos que lhes são proporcionados pelo lugar e pelo momento histórico em que se constituem.

2.2 ALGUMAS ESPECIFICIDADES DO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

E constituindo um dos elementos mais importantes, senão o mais importante, dos gêneros narrativos, temos as personagens, a respeito das quais os quatro ensaios do livro *A personagem de ficção*, organizado pelo sociólogo brasileiro

⁸⁴ MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000. p. 70-71.

Antonio Candido, discorrem, abordando os aspectos que envolvem o processo de composição desses seres ficcionais na literatura, no teatro e no cinema.

Assim, em tais ensaios, são desenvolvidas teorizações que enfocam o modo como os mecanismos de cada uma dessas formas artísticas explanadas conduzem a constituição das personagens para vieses distintos, em que estarão visíveis as características particulares de cada uma, mas também identificando muitos pontos de proximidade entre todas essas formas.

Nesse sentido, no ensaio inicial, intitulado “Literatura e Personagem”, Anatol Rosenfeld aponta para a importância que a personagem possui na construção de uma narrativa:

A narração – mesmo a não-fictícia –, para não se tornar em mera descrição ou em relato, exige, portanto, que não haja ausências demasiado prolongadas do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres, quando antropomorfizados) porque o homem é o único ente que não se situa somente “no” tempo, mas que “é” essencialmente tempo.⁸⁵

Ou seja, toda narrativa se estrutura em torno de personagens, pois são elas que fazem com que as histórias se desenvolvam e é por elas que o leitor ou o espectador tem interesse.

Tendo em conta tal fato, considero importante observar o que a crítica brasileira Beth Brait, no texto *A personagem*, diz a respeito do movimento de composição desses seres de ficção, quando aborda as características que considera essenciais para a sua observação:

Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto.⁸⁶

Isto é, como uma composição linguística, a personagem “exige” que a sua análise seja realizada a partir de uma vinculação com o próprio texto em que está inserida, pois é o lugar que habita e, portanto, o lugar que contém os indícios fundamentais da sua constituição. Dessa maneira, de acordo com o que a autora

⁸⁵ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 28.

⁸⁶ BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985. p. 11.

explicita nesse trecho citado, enquanto uma criação artística, vemos que a personagem carrega as especificidades de cada um dos formatos em que é gerada.

E Brait aponta, novamente, para tal aspecto, ao dizer que a personagem é um “[...] ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação.”.⁸⁷

Portanto, como as situações em que se inserem tomam feições e formas de serem apresentadas bastante distintas em cada um dos meios artísticos em que são compostas, as personagens também são elaboradas a partir de processos de significação diversos. Isso quer dizer que os métodos e materiais de que se valem os criadores em cada um desses meios geram as distinções fundamentais na forma como se constitui e se significa uma personagem.

Assim, como expõem os autores dos ensaios de *A personagem de ficção*, mesmo que detenham aspectos similares, a personagem literária possui especificidades que a cinematográfica e a teatral não possuem, e vice-versa. Apontando para tal fator, Anatol Rosenfeld assinala o seguinte:

Num quadro figurativo há só *um* aspecto para mediar os objetos, mas este é de uma concreção sensível nunca alcançada numa obra literária. Esta, em compensação, apresenta grande número de aspectos, embora extremamente esquemáticos. O cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz.⁸⁸

A partir da leitura desse fragmento, compreende-se que o processo de significação da personagem se distingue de acordo com cada lugar em que está situada, e dependendo dos instrumentos com que é construída. Os métodos utilizados apresentam-se, então, como uma influência decisiva na maneira como o texto é significado pelos leitores e espectadores.

Dessa forma, no texto literário, essa significação é realizada por meio da linguagem escrita, o que, segundo aponta Rosenfeld no trecho acima citado, lhe possibilita maneiras, digamos, mais “abstratas” no movimento de criação de características psicológicas das personagens, pois recorre a um desenvolvimento criativo por parte do leitor no sentido de dar um caráter imagético ao que lê.

⁸⁷ BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985. p. 31.

⁸⁸ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 14.

Enquanto isso, nos textos teatrais, cinematográficos e televisivos, a forma como se conduz o espectador ao conhecimento de tais características das personagens é, em grande medida, diversa dessa dos textos literários, pois a maior parte dos recursos para se fazer tal mediação são outros ou são configurados de forma diversa da que é realizada nas obras literárias, como aponta Décio de Almeida Prado, no ensaio “A personagem no teatro”, em que elabora a sua visão acerca desse processo no âmbito das obras teatrais:

No romance é possível apanhar esse “fluxo da consciência” [...] quase em sua fonte de origem, naquele estado bruto, incoerente, fragmentário, descrito pelos psicólogos [...]. No teatro, todavia, torna-se necessário, não só traduzir em palavras, tornar consciente o que deveria permanecer em semiconsciência, mas ainda comunicá-lo de algum modo através do diálogo, já que o espectador, ao contrário do leitor do romance, não tem acesso direto à consciência moral ou psicológica da personagem.⁸⁹

E essa ponderação de Prado a respeito da forma de significação da personagem no teatro pode nos conduzir, inclusive, a uma visão desse processo em cinema e televisão, já que é também, em certa medida, por meio daquela concreção abordada por Rosenfeld que esses meios estabelecem a configuração das suas personagens, por meio da imagem e do som, ou seja, de aspectos, podemos dizer, mais “palpáveis”.

Contudo, nem o teatro nem o cinema e a televisão se esquivaram da busca por métodos que lhes possibilitassem esse viés mais psicologizante dos seus entes de ficção. Com relação ao teatro, Prado identifica como instrumentos para tanto “[...] o confidente, o aparte e o monólogo.”⁹⁰, com os quais a personagem poderia expor as suas questões interiores por meio da revelação feita à outra personagem ou mesmo, de forma mais indireta, ao público. Além disso, o estudioso considera que essas questões interiores das personagens são reveladas com maior eficácia por meio da própria ação, que se instaura como o elemento primordial das construções teatrais:

Alguns teóricos chegam inclusive a definir o teatro como a arte do conflito, porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente.⁹¹

⁸⁹ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 88.

⁹⁰ Ibid., p. 89.

⁹¹ Ibid., p. 92.

Por meio desses artifícios, o teatro possibilitaria, então, uma constituição de personagens mais subjetivas e o reconhecimento, por parte do público, dessas suas questões interiores.

Já a respeito do que se realiza nas artes audiovisuais nesse sentido de construção de seres ficcionais com uma maior profundidade psicológica, Paulo Emílio Sales Gomes, no ensaio “A personagem cinematográfica”, aponta para o fato de que:

Quando a palavra no filme escapou às limitações do seu emprego objetivo em diálogos de cena, rasgaram-se para ela horizontes estéticos muito mais amplos do que a simples narrativa, ou a utilização dramática do monólogo interior. O filme tornou-se campo aberto para o franco exercício de uma literatura falada, como o demonstrou a declamação poética de *Hiroshima, Mon Amour*, declamação de eminente relevo na constituição e expressão da protagonista central.⁹²

De acordo com o que é ressaltado nesse fragmento, ao assumirem as possibilidades que a linguagem apresentava para a configuração de uma interioridade maior das personagens, os meios audiovisuais conseguiram alcançar um grau mais profundo no sentido de destacar a subjetividade de tais seres ficcionais, dando-lhes contornos mais intimistas.

Contudo, Gomes explica que, ao contrário do que acontece na literatura, em que a personagem é construída exclusivamente através da palavra escrita e dá ao leitor um espaço mais amplo para empreender o movimento de “criação da imagem”, as personagens cinematográficas, bem como as televisivas e mesmo as teatrais, ao serem compostas, além de por palavras, pela própria imagem, perdem, até certo ponto, “[...] a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens ao leitor.”.⁹³

É claro que o desenvolvimento da linguagem imagética se encaminha sempre no sentido de imbuir esse elemento de uma subjetividade maior, de torná-lo mais fragmentário. No entanto, é inegável que esse recurso possui um aspecto de concreção bastante forte, e a construção de personagens em teatro, em cinema e em televisão, ao ter em tal aspecto o seu maior instrumento de criação, acabam por ser impregnadas por ele.

⁹² CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 110.

⁹³ Ibid., p. 111.

Então, levando em conta essa configuração de concreção com que se desenvolvem os caracteres nas obras teatrais, cinematográficas e televisivas, é possível observar que nas narrativas clássicas nesses meios se desenvolvem caracteres que possuem uma constituição até certa medida fixa, estável, em que as suas características psicológicas se ressaltam pelos próprios aspectos exteriores e por uma perspectiva, digamos, “pactual” com o espectador, que reconhece nessas figuras arquetípicas o caráter e a função de cada uma.

Décio de Almeida Prado contextualiza o uso extensivo dessas personagens pelo teatro clássico ou dramático, dando o exemplo da Farsa Atelana e da *Commedia Dell’arte*:

[...] nas quais as personagens, entendidas como individualidades, foram inteiramente substituídas, durante séculos, por máscaras, arquétipos cômicos tradicionais. Seriam produtos extremos dessa estranha propriedade que o palco sempre teve de engendrar uma biotipologia humana especial. [...] *O ritual tinha a sua utilidade porque marcava de início, simbolicamente, a significação psicológica e moral das personagens.*⁹⁴

Nesse sentido, temos, também, no texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”, David Bordwell fazendo uma explanação acerca da forma dessa personagem que remonta ao teatro grego e que veio a ter a sua consolidação com a indústria do cinema de Hollywood:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos.⁹⁵

Dessa forma, é a partir dessa noção que o cinema clássico e, de uma forma bastante predominante, muitas das narrativas televisivas, constroem as suas cenas, em torno de personagens que contêm uma determinada solidez, além de um aspecto psicológico bem definido e objetivos muito claros e especificados.

⁹⁴ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 94, grifo nosso.

⁹⁵ BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*: documentário e narrativa ficcional. Volume II. São Paulo: SENAC/São Paulo, 2005. p. 277-301. p. 278-279.

Nessa perspectiva de composição arquetípica, as narrativas clássicas se voltam para um objetivo de estabelecer a identificação do espectador com a personagem, e fazem isso por meio de um processo de compenetração, de busca por instaurar um efeito catártico com o qual o público possa aproximar-se das personagens e dos problemas que elas embatem.

Anatol Rosenfeld expõe um olhar a respeito desse movimento de identificação do leitor/espectador com esses entes da ficção, considerando essencial que se empreenda essa aproximação com a obra, que se instaure o efeito catártico, que quem entra em contato com a obra apreenda uma realidade possível e nela se engaje naquele momento:

Graças à seleção dos aspectos esquemáticos preparados e ao “potencial” das zonas indeterminadas, as personagens atingem a uma validade universal que em nada diminui a sua concreção individual; e mercê desse fato liga-se, na experiência estética, à contemplação, a intensa participação emocional. Assim, o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades.⁹⁶

Dessa forma, nessas narrativas clássicas, é através da contemplação que o indivíduo se relaciona com a ficção e desenvolve a sua percepção sobre os problemas que nela se desenrolam.

Com tal perspectiva, podemos nos remeter, ainda, a uma das questões colocadas no ensaio de Anatol Rosenfeld e que diz respeito ao que poderíamos identificar como uma forma de plenitude que a personagem ficcional detém, pois por meio do seu universo imaginário ela acaba por estabelecer-se como um modelo para as vivências do indivíduo real, agindo como um espelho e, até mesmo, como um transformador desse indivíduo. Rosenfeld, então, seguindo tal pressuposto, expõe a seguinte ideia que caminha nesse sentido da personagem como criatura exemplar para os seres reais:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. [...] Neste sentido pode-se dizer com Ernst Cassirer que afastando-se da realidade e

⁹⁶ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 46.

elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. Através da arte, disse Goethe, distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade.⁹⁷

Ou seja, como um elemento de espelhamento, a personagem se configuraria tanto como espaço de autorreflexão para o seu receptor quanto como o lugar privilegiado para que houvesse a instituição das ideologias daquele indivíduo que a cria, já que na sua criação o autor tem a possibilidade de expor a sua ideologia ao seu interlocutor. Nessa perspectiva, além de uma função catártica que possui, na qual é submetida a situações que se constituem como um exemplo ao indivíduo na sua realidade, a personagem também pode se apresentar como uma instância ideológica, em que o autor evidencia as suas opiniões a respeito dos mais diversos fatos com que se defronta.

E em contraposição a tais aspectos de aproximação e compenetração que as narrativas clássicas, inspiradas no teatro dramático, buscam estabelecer junto ao espectador, devo atentar para a questão que se estabelece com o teatro épico, que teve no dramaturgo alemão Bertolt Brecht o seu maior desenvolvimento.

Tal questão é explanada por Décio de Almeida Prado, quando realiza uma abordagem sobre a forma como o método brechtiano se apresenta:

Brecht, com efeito, reformulou a relação autor-personagem em termos originais, tornando-a a questão capital da dramaturgia moderna. O seu intuito era o de instituir um teatro político, atuante, que não permanecesse neutro perante uma realidade econômica e social que se deve transformar e não descrever. Um teatro que incite à ação e não à contemplação.⁹⁸

O que percebo nesse fragmento é que o dramaturgo alemão tinha por objetivo o total afastamento dos indivíduos com relação à ficção, tanto autor e ator quanto espectadores precisariam manter uma postura crítica com relação às personagens, sem confundir-se com as mesmas em momento algum. Brecht afirma que o seu objetivo com o teatro épico é o de “[...] tornar efetivamente possível um prazer artístico fundado no princípio do distanciamento.”⁹⁹, sendo que tal efeito de distanciamento “[...] não se apresenta sob uma forma despida de emoções, mas,

⁹⁷ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 48-49.

⁹⁸ Ibid., p. 96-97.

⁹⁹ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. (Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 140.

sim, sob a forma de emoções bem determinadas, que não necessitam encobrir-se com as da personagem representada.”.¹⁰⁰

Desse modo, Bertolt Brecht constrói o seu método, então, no sentido de buscar a instauração de um caráter essencialmente político a esses meios artísticos. Nesse processo, dá ênfase à figura do ator e a uma necessidade de este manter-se afastado e com um olhar crítico sobre a personagem:

O intérprete não deve encarnar a personagem, no sentido de se anular, de desaparecer dentro dela. Deve, por um lado, configurá-la, e, por outro, criticá-la, pondo em evidência os seus defeitos e qualidades (que, dentro da óptica marxista que é a de Brecht, devem ser menos dos indivíduos do que da classe social a que eles pertencem). Temos, assim, personagens autônomos, ou realistas, dentro de um quadro teatral não realista; e entre uma coisa e outra insinua-se com facilidade o pensamento do autor.¹⁰¹

Portanto, enquanto as narrativas clássicas são construídas no sentido de o ator encarnar a personagem e de que seja criada uma identificação entre tal personagem e o espectador, no que se estabelece o recurso a uma imitação da realidade, o método elaborado por Brecht se volta para o lado oposto, para o estabelecimento da distância entre a ficção e a realidade, a ficção como lugar em que a realidade é mostrada e criticada ao invés de ser representada.

Assim, Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, ao referir-se ao modo como se dá a apreensão da personagem por parte do intérprete no teatro épico, afirma que o ator

[...] deve ‘narrar’ o seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. [...] Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). [...] Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação.¹⁰²

O estudioso identifica, portanto, que, no distanciamento que esse ator deve empreender, ele assume o papel de narrador que expõe os fatos aos espectadores por meio de uma atitude crítica, em que se mantém apartado da personagem. Mas Rosenfeld também aponta para o fato de que esse ator precisa estar preparado

¹⁰⁰ Id. *Estudos sobre teatro*. (Tradução de Fiana Pais Brandão). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 81.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 98.

¹⁰² ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 161.

para, em alguns momentos, assumir a representação da personagem, de colocar-se no seu lugar e, de uma certa forma, fundir-se à ela.

A tal método elaborado por Bertolt Brecht acede Walter Benjamin, que, em “O autor como produtor”, faz a seguinte afirmação com relação ao teatro épico:

O sentido do teatro épico é construir o que a dramaturgia aristotélica chama de “ação” a partir dos elementos mais minúsculos do comportamento. Seus meios e seus fins são mais modestos que os do teatro tradicional. Seu objetivo não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive.¹⁰³

E, ao observar as questões a respeito do ator cinematográfico expostas por Benjamin no texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, compreendo que o filósofo alemão faz essa sua abordagem apontando para a figura do ator de cinema em uma perspectiva similar àquela que Brecht aponta, na sua tese do teatro épico, sobre a forma distanciada como o ator deveria portar-se frente à sua personagem.

Assim, o olhar apresentado por Walter Benjamin considera que a reprodutibilidade técnica imbuí a arte de um aspecto bastante político, não sendo diferente com relação à questão da construção das personagens nos meios audiovisuais.

Quando se refere ao modo como se dá tal processo no cinema, o filósofo alemão destaca a figura do ator, abordando a maneira como este tem a sua atuação diferenciada nesse meio de reprodução técnica da arte em contraposição à que possui no teatro:

O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. [...] Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação.¹⁰⁴

No entanto, observo que Benjamin contrapõe o ator de cinema ao ator do teatro tradicional, o qual busca fundir-se à personagem e entrar em uma espécie de imersão no universo dela. Dessa forma, tenho a compreensão de que o filósofo

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 134.

¹⁰⁴ Ibid., p. 181.

alemão vê formar-se nesses meios de reprodução técnica aquele caráter do método brechtiano em que há um distanciamento do intérprete com relação ao ente ficcional que representa.

Nesse viés, no texto “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, Walter Benjamin faz essa coadunação do modo como o teatro épico procura se desenvolver diante do espectador e a instauração das características dessa forma teatral nos processos de reprodutibilidade técnica das obras de arte:

As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica. Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco. Por princípio, esse teatro não conhece espectadores retardatários.¹⁰⁵

Assim, segundo o filósofo, da mesma maneira que o teatro épico se institui por meio do aspecto da interrupção, as obras audiovisuais são apresentadas através de uma espécie de decomposição, na qual o indivíduo pode apreender o texto de um modo mais “espontâneo” e sem prejuízos à sua compreensão. Tal característica é cada vez mais possível, já que o desenvolvimento dos processos de reprodução técnica da arte tem caminhado incessantemente na direção de produzir meios cada vez mais fracionados e próximos do alcance das pessoas.

Além disso, em cinema e televisão, geralmente, os atores não possuem aquele aspecto de imersão que o teatro tradicionalmente possibilita, pois a sua atuação é realizada de uma maneira fragmentária, descontínua, em que as cenas são gravadas em uma ordem aleatória. Isso faz com que o intérprete esteja em uma constante interrupção do movimento de vivência da personagem, além de entrar em contato com momentos diversos da constituição de tal personagem e do enredo de acordo com a ordem em que são feitas as filmagens.

E, nesse aspecto fragmentado, Benjamin aponta, ainda, para o fato de o ator cinematográfico representar o seu papel “[...] diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. – que a todo

¹⁰⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 83.

momento tem o direito de intervir.”.¹⁰⁶ Ou seja, a sua interpretação é “filtrada” e se configura em meio a uma busca por serem alcançados determinados objetivos.

Com esse viés, Walter Benjamin compara a atuação em cinema com a execução de um teste, o ator seria semelhante a um esportista que tem o seu desempenho analisado por especialistas e pode alterar tal desempenho de acordo com as opiniões que esses especialistas apresentam. No entanto, o filósofo vê um diferencial importante no processo realizado pelo intérprete cinematográfico, já que, ao contrário do que ocorre com o esporte, o cinema “[...] *torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa ‘mostrabilidade’*”.¹⁰⁷

Desse modo, mesmo que o ator, no momento em que empreende a sua atuação, não esteja diante de um público, ele tem a noção de que é para esse público que está se dirigindo. Benjamin afirma, então, que o intérprete

[...] sabe, quando está diante da câmara, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade.¹⁰⁸

Enquanto entra em contato com os aparelhos e com os especialistas que o cercam no momento da sua atuação, o ator, nos meios audiovisuais, realiza a sua representação com a perspectiva do futuro, do que a sua imagem significará quando exposta ao público.

E, nesse sentido, de acordo com o filósofo alemão, a aprovação do seu desempenho frente a uma variedade de aparelhos significa para o ator a conservação da sua dignidade humana e, por consequência, uma espécie de vingança da humanidade contra as máquinas que a alienam diariamente.¹⁰⁹

Assim, semelhante à questão colocada pelo teatro épico sobre o distanciamento do ator com relação à personagem, a visão apresentada pelo filósofo alemão considera que: “Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho.”.¹¹⁰

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 178.

¹⁰⁷ Ibid., p. 179.

¹⁰⁸ Ibid., p. 180.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid., p. 179.

Nessa perspectiva exposta por Benjamin, a figura do ator como mediador na relação do público com os mecanismos se mostra o aspecto mais importante, pois estabelece essa configuração mais política, em que o intérprete, ao tomar uma posição diante do aparelho, possibilita à massa essa espécie de vingança que o filósofo alemão identifica como decorrente desse processo.

Em tal viés, no ensaio “A personagem cinematográfica”, Paulo Emílio Sales Gomes apresenta uma perspectiva que vai ao encontro dessa ideia de Walter Benjamin:

Via de regra, a encarnação se processa através de gente que conhecemos muito bem, em atores que nos são familiares. Aliás, nos casos mais expressivos, tais atores são muito mais do que familiares; já são personagens de ficção para a imaginação coletiva, num contexto quase mitológico. A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. No cinema, os mais típicos atores e atrizes são sempre sensivelmente iguais a si mesmos. Os grandes atores e atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo.¹¹¹

Portanto, a figura do ator que interpreta uma personagem assume uma posição imprescindível no processo de significação que o espectador desempenhará ao entrar em contato com uma obra nos meios audiovisuais. Acontece, então, que, além do aspecto físico que está presente em tal relação, a existência de um ser real que “dá vida” à personagem direciona a visão do espectador para essa personalidade que existe fora do texto artístico e que possui uma vivência, uma história.

Desse modo, há a passagem do olhar da personagem no espaço em que seus sentidos são criados, a arte nas suas mais variadas formas, para os elementos da realidade de um artista, elementos esses que influem na sua composição e que acabam por embutir significados a tal personagem.

Observando tais questões apresentadas e considerando o fato de que neste trabalho me volto para a análise de um texto adaptado da literatura para a televisão, tenho a compreensão de que as obras de ficção no meio televisivo, mesmo que em geral se constituam por meio de uma influência das narrativas clássicas, em que há a construção de figuras arquetípicas para a instauração dos aspectos psicológicos das personagens, ao levar em conta as teses benjaminianas acerca do ator nos

¹¹¹ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 114.

meios de reprodução técnica da arte, se estruturam também nesse processo de interrupção e da imagem do ator se sobressaindo à da própria personagem.

Assim, no intuito de depreender daí um olhar sobre a apreensão da personagem por parte do ator nos meios audiovisuais, recorro ao artigo intitulado “Discurso na vida e discurso na arte de atuar: contribuições de Vygotski e do círculo de Bakhtin para a análise da prática teatral”, em que, ao abordarem as questões envolvidas na criação de personagens teatrais, Andrea Vieira Zanella, Grazielle Aline Zonta e Kátia Maheirie fazem referência ao movimento exotópico realizado pelo ator no sentido de reconhecer os aspectos formadores da personagem.

Mesmo que seja um estudo voltado para a questão teatral, compreendo que a visão expressa pelas estudiosas pode ser utilizada no sentido de uma consideração acerca da forma como o ator de cinema e de televisão porta-se frente ao movimento de apreensão da personagem que interpreta. Com essa perspectiva, vemos que as autoras apontam, então, para o fato de que:

[...] o ator faz-se outro de si mesmo ao enformar no seu corpo, o corpo da personagem. Em outras palavras, o corpo do ator assume o contorno estético do personagem e, para isso, também o ator se posiciona exotopicamente com relação àquele, enxerga-o como outro e dele se aproxima, se inteira do seu mundo, vivencia o que ele vivencia, sente-se como ele se sente, para então se afastar e definir sua forma, seu andar, sua fala, seus movimentos e gestos, suas características físicas e psicológicas, seu jeito de ser.

O ator se torna outro sem deixar de ser ele mesmo, processo que não se dá de forma linearmente definida, pois o ator se envolve com e se distancia da personagem em diversos momentos da criação, como nas leituras, nos ensaios, nos exercícios de improvisação.¹¹²

Ou seja, o intérprete, funcionando também como um autor, cria as significações da personagem por meio desse movimento de exotopia que estabelece em função de reconhecer as questões que se desenvolvem no interior dela e para que, ao voltar ao lugar que ocupa, possa construir os sentidos que a ela atribui.

Tal aspecto exotópico é desenvolvido por Mikhail Bakhtin, no estudo “O autor e o herói”, em que, ao expor os aspectos dos seus conceitos de exotopia e de excedente de visão, o filósofo russo aponta para a forma como se dá esse processo de aproximação e afastamento com relação ao outro para poder apreendê-lo:

¹¹² ZANELLA, Andrea Vieira; ZONTA, Grazielle Aline; MAHEIRIE, Kátia. Discurso na vida e discurso na arte de atuar: contribuições de Vygotski e do círculo de Bakhtin para a análise da prática teatral. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 8, n. 1, p. 27-38, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0801/080102.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2014. p. 35-36.

O excedente da minha visão contém em germe a forma acabada do outro, cujo desabrochar requer que eu lhe complete o horizonte sem lhe tirar a originalidade. Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento.¹¹³

A ocorrência desse movimento exotópico deve se dar, portanto, não só na relação do ator/autor com a personagem, mas também de qualquer indivíduo que se estabeleça como autor e que crie a estrutura e o mundo de uma personagem, bem como com o próprio espectador no momento da apreensão desse ser de ficção.

Nesse sentido, Mikhail Bakhtin aponta para o fato de que a participação ativa do espectador ou do autor que confere acabamento à obra é possível apenas no distanciamento e refere-se a um olhar estrangeiro, que possibilita a abertura de sentidos. Para este olhar é necessário estar de fora, na relação de alteridade, exotópica, posto que só neste lugar se torna possível conferir acabamento, atribuindo novos sentidos, devido à constituição histórica do contemplador e do espaço único que seu corpo ocupa na vivência estética, fazendo com que seu olhar singular sobre o objeto que contempla seja transgrediente ao próprio objeto.¹¹⁴

Dessa forma, considero possível realizar uma associação entre esse conceito de exotopia desenvolvido por Bakhtin e os aspectos de distração e de choque que Benjamin vê como um dos elementos principais da constituição dos processos de reprodutibilidade técnica da arte.

O filósofo alemão aponta, então, para o seguinte:

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda.¹¹⁵

¹¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; Revisão da tradução Marina Appenzeller). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 45.

¹¹⁴ Ibid.,

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 192.

Partindo da observação de tal fragmento do texto de Benjamin, é possível atinar para o fato de que, enquanto distraído, o espectador frui o texto por meio de um distanciamento, daquele distanciamento que o pensador russo compreende como a única maneira de se entrar em um contato efetivo com a obra.

Então, de acordo com o que explicitiei acerca dos aspectos abordados na tese benjaminiana e na teoria bakhtiniana, vejo que essa questão exotópica se apresenta como fundamental não só no processo de composição da personagem por parte do ator, mas também na criação de tal personagem pelo autor e na apreensão dela pelo espectador.

CAPÍTULO 3

QUANDO AFONSO DA MAIA É LEVADO À TELEVISÃO

O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais –, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional.

(Mikhail Bakhtin)

Enquanto no primeiro capítulo abordei algumas das características relativas à escrita de Eça de Queiroz e, a partir de tal abordagem, realizei a observação da forma como é composta a personagem Afonso da Maia no romance eciano por meio dessas características explanadas, neste capítulo anterior a este, expus dadas questões acerca das relações entre a literatura e os meios audiovisuais, recorrendo, ainda, sobre alguns aspectos das narrativas seriais e do processo de construção de personagens, os quais se configuram em tal relação.

E tais considerações foram realizadas com o intuito de, neste último capítulo, empreender a análise do modo como os adaptadores se apropriam, por meio dos recursos próprios às artes audiovisuais, de determinadas técnicas utilizadas por Eça na sua criação literária e, ainda, a forma como fazem dadas mudanças e adições com relação à narrativa do escritor português para construir a minissérie e a versão televisiva da referida personagem.

Para a investigação da construção da obra televisiva, considero, então, a importância de, primeiramente, fazer um apanhado das principais características constituintes das formações artísticas daqueles que vejo como os representantes primordiais de tal construção: a roteirista Maria Adelaide Amaral, responsável pela adaptação do texto de Eça para o roteiro da minissérie; o diretor Luiz Fernando Carvalho, criador do projeto imagético do texto; e o ator Walmor Chagas, intérprete do patriarca Afonso da Maia, personagem que aqui analisamos.

A partir, então, da realização de tal apanhado e das considerações feitas no decorrer dos dois primeiros capítulos deste estudo, procuro abordar as características apreensíveis na estrutura da personagem Afonso da Maia na obra de televisão. Desse modo, atento para – além de certas alterações e acréscimos feitos pelos adaptadores em função das diferenças existentes entre os dois meios – a recorrência, por parte dos autores da minissérie, a alguns dos elementos

empregados por Eça na composição da personagem no texto literário, recorrência essa realizada através da consideração daquelas distinções observáveis entre tais espaços de criação artística.

Portanto, dedico-me, a partir de agora, à apreciação de tais tópicos.

3.1 OS AUTORES DA ADAPTAÇÃO E SUAS FORMAÇÕES ARTÍSTICAS

A construção de uma obra está inevitavelmente impregnada pelas características e influências da formação do seu autor. Por isso, vejo ser esse um dos aspectos de grande valor no momento em que se estabelece uma análise das questões implicadas no processo de composição de um texto.

E, com relação aos meios audiovisuais, deve-se compreender um ponto bastante evidenciado nos estudos dessa área, a existência de uma grande variedade de autores, principalmente com relação ao meio televisivo. Tal caráter é colocado em oposição ao que ocorre em literatura, em que a autoria é, em geral, atribuída a um indivíduo que realiza a sua criação de forma solitária, mesmo que, observando o que aponta a teoria bakhtiniana, o processo dialógico com relação a discursos anteriores e posteriores ao seu esteja sempre ali presente.

Dessa forma, então, atenho-me, no início deste último capítulo, à ponderação de dados aspectos apreensíveis nas formações artísticas de três dos autores da minissérie *Os Maías*: a roteirista Maria Adelaide Amaral, o diretor Luiz Fernando Carvalho e o ator Walmor Chagas, intérprete de D. Afonso da Maia.

Com uma vasta obra teatral e televisiva, Maria Adelaide Amaral é uma portuguesa nascida em Alfena, freguesia do concelho de Valongo, e radicada no Brasil desde os 12 anos de idade. Por causa de problemas financeiros, em 1954 sua família imigra e estabelece-se em São Paulo, onde Maria Adelaide passa a viver suas diversas experiências de amadurecimento, desde os trabalhos de escriturária e bancária, com que ajuda a família e paga seus estudos, até uma breve passagem como atriz e os estudos que a levam a uma carreira de jornalista e escritora, culminando no seu estabelecimento como autora de teatro e de televisão.

E as experiências que alcança com a sua profissão, bem como a sua trajetória de vida, são caracterizadas na obra *Maria Adelaide Amaral*: a emoção libertária, em que a jornalista e atriz Tuna Dwek apresenta os relatos da dramaturga

sobre os acontecimentos da sua vida e da sua obra, ressaltando os interesses que teve desde sempre e que a levaram a obter o *status* profissional que possui nos dias de hoje.

Em tal obra, é evidenciado o trabalho da dramaturga tanto com televisão quanto com teatro e literatura, o que nos possibilita compreender que, transitando entre diversos formatos, ela acaba por alcançar um domínio sobre os diálogos que se desenvolvem entre eles, reconhecendo os espaços e as particularidades dedicados a cada um, bem como compreendendo as possibilidades de intersecção que se apresentam no processo de criação de textos nesses variados meios.

Com relação a esses projetos paralelos que realiza, Maria Adelaide considera que: “A televisão, sobretudo no período em que era colaboradora, não me privou do teatro e da literatura. Prossegui escrevendo ou traduzindo peças, e produzindo ficção.”.¹¹⁶

Assim, sua atuação no campo das adaptações televisivas é bastante extensa e demonstra esses seus trajetos entre formatos e meios. E a partir do ano 2000, a sua contínua presença como roteirista das minisséries globais é um fenômeno a ser destacado, já que evidencia uma característica importante do seu trabalho: o alcance da crítica e do público. Suas obras frequentemente exibem esse caráter, conseguindo unir os esforços estilísticos aos objetivos de audiência na composição de um texto.

Nesse sentido, a autora revela esse aspecto que distingue a composição de textos literários da composição de obras teatrais, cinematográficas e televisivas, já que estas possuem um caráter de interação com o público e os outros indivíduos presentes no processo, característica da qual aqueles não gozam. A dramaturga explicita, então, sobre esse fenômeno, o seguinte:

Quando você escreve um livro, não existem intermediários entre o autor e o leitor. Não há interferência. O máximo que pode haver é alguma correção de ortografia na revisão. Ninguém transforma o que você escreveu, nem dirá uma frase sem a intenção correta. A relação escritor-leitor é privilegiada mas, em geral, é uma relação muito restrita. Quando se escreve para teatro ou para televisão, seu texto será intermediado pela concepção do diretor, pela interpretação dos atores e, no caso da TV, até pelo editor, que é quem faz, por assim dizer, a arte-final da minissérie ou da novela que vai para o ar. Ou seja, o texto que a gente escreve pode ser transformado, melhorado, deformado, ou engrandecido por outros profissionais. Porque uma peça de

¹¹⁶ DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 211.

teatro e uma obra teledramatúrgica não pertencem apenas ao autor do texto. Como a dança, a música e o cinema, são artes coletivas.¹¹⁷

Assim, nesse processo repleto de um caráter de coletividade observado em tais meios, Maria Adelaide considera a importância que há no dialogismo das obras artísticas e na valorização dos diversos olhares que se implicam nessas composições. Afinal, a complexidade que se vê na questão de autoria de textos de cinema, televisão e de teatro implica na necessidade de que se compreendam os lugares que cada um dos indivíduos envolvidos na criação assume, de que modo cada um colabora na criação do texto.

Em um dos pontos da entrevista concedida a Tuna Dwek, a autora deixa clara a função determinante que as diversas relações que se geram em tais meios possuem para as construções artísticas:

Acho que o grande privilégio do nosso trabalho é a possibilidade desses encontros notáveis. Anseio tanto por eles, que muitas vezes aceito fazer traduções e adaptações movida pela minha admiração por autores, diretores e atores.¹¹⁸

Dessa forma, considerando a relevância desses projetos coletivos, em que cria suas obras junto a uma infinidade de indivíduos que colaboram nesse processo, Maria Adelaide apresenta uma visão sobre a importância da parceria de um autor com um diretor, dizendo que: “A relação autor-diretor pode resultar num grande casamento e, nesse sentido, a vida me contemplou com grandes parcerias, tanto no teatro quanto na televisão, desde a minha estréia em 1978.”.¹¹⁹

Com tal viés, na minissérie *Os Maias*, a autora teve como colaborador o diretor Luiz Fernando Carvalho. E sobre o modo como se deu a sua união ao diretor nesse projeto, Maria Adelaide relata que: “Em princípio, faria parceria novamente com a Denise Saraceni, mas ela foi alocada para dirigir *Torre de Babel*, novela do Sílvio de Abreu, e Daniel apresentou Luiz Fernando Carvalho como o meu novo parceiro.”.¹²⁰

Assim, como uma segunda opção, o cineasta e diretor de televisão acaba por encaixar-se brilhantemente em tal projeto, inserindo nele os conceitos com os

¹¹⁷ DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. p. 121.

¹¹⁸ Ibid., p. 185.

¹¹⁹ Ibid., p. 122.

¹²⁰ Ibid., p. 232.

quais teve contato ao longo de toda a sua formação artística. Tal formação vem desde os estudos de Arquitetura e de Letras, que realiza na universidade, até as experiências com o cinema e com outros trabalhos televisivos.

Ao longo de toda a sua carreira, o trabalho que lhe deu maior visibilidade foi o filme *Lavoura Arcaica*, de 2001, adaptado do romance homônimo de Raduan Nassar. Considerada uma obra-prima da cinematografia nacional, o filme obteve um grande sucesso de crítica e conquistou mais de vinte prêmios em diversos festivais ao redor do mundo.

O aspecto que mais chama atenção na composição desse filme é o do caráter poético, em que as imagens são utilizadas como o espaço predominante para o desenvolvimento da narrativa. No livro *Luiz Fernando Carvalho sobre o filme Lavoura Arcaica*, o diretor fala a respeito do lugar que a linguagem deve assumir nos textos audiovisuais:

É a linguagem, a linguagem não exercendo uma ação ditatorial na condução da narrativa, como se vê atualmente nos piores exemplos do cinema americano. A linguagem, a meu ver, tem que ser algo invisível, pertencer ao mistério, ao jogo sensório. A minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas. Isso faz com que você penetre em zonas mais sutis.¹²¹

Assim, a compreensão de que as obras televisivas e cinematográficas possuem como característica primordial as imagens ao invés das palavras, ao contrário do que acontece com os textos literários, é o que norteia a sua produção, exibindo-se como uma marca bastante forte de todos os seus trabalhos. A extrema valorização da imagem sobrepondo-se às palavras transporta para os seus textos esse caráter poético com que se distingue tão profundamente de outros diretores.

Além disso, uma das grandes questões evidenciadas com relação à construção do filme está no trabalho laboratorial que pauta a sua configuração, pois nesse aspecto Luiz Fernando revela uma das características mais marcantes do seu processo criativo, a partir da qual se estabelece um aprofundamento dos indivíduos envolvidos na criação da obra naquele mundo em que se inserem as personagens e acontecimentos que dramatizam.

¹²¹ MARTINS FILHO, Plínio (Ed.). *Luiz Fernando Carvalho sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002. p. 37-38.

Na dissertação *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu* e o estilo do diretor, Fernando Martins Collaço aponta para a forma como essa experiência de acentuação do laboratório da equipe se mostra essencial na constituição dos textos do diretor:

Luiz Fernando Carvalho propõe uma intensificação dos períodos laboratoriais de suas produções com um aprofundamento na pesquisa de linguagens, visando criar uma atmosfera própria para a produção, de modo que cada imagem produzida, captada e pós-produzida traduza essa busca e atue em consonância com o discurso pretendido.¹²²

Esse processo está presente não só em *Lavoura Arcaica*, mas também nos seus textos televisivos, implicando em um produto diferenciado, que sempre se destaca em uma estrutura de televisão bastante padronizada e monótona, e evidenciando as inúmeras possibilidades de técnicas que esse meio comporta com a sua capacidade de atingir uma enormidade de pessoas e seus olhares diferenciados a respeito do mundo.

E como podemos perceber por esses projetos realizados, Luiz Fernando apresenta, assim como Maria Adelaide, uma transição entre esses variados formatos artísticos, o que o faz estabelecer, constantemente, uma forte conversação entre eles, aproveitando-se dos recursos de um junto ao outro e fazendo convergirem as técnicas que apreende em todos eles para realizar os seus trabalhos.

Na dissertação de Collaço, há um grande destaque para a formação artística do diretor e para as experiências e inovações que empreende nos seus textos cinematográficos e televisivos à medida que se depara com as diferenças e possibilidades de conversação que cada formato apresenta:

Colocando em prática a resultante obtida do encontro entre sua experiência como assistente de direção, os conhecimentos obtidos por meio da cinefilia e sua sensibilidade artística, Luiz Fernando Carvalho passa a ser responsável por um número crescente de cenas. Ao mesmo tempo em que crescia na profissão, sua percepção das diferenças entre os dois campos e linguagens com os quais vinha trabalhando, o cinema e a televisão, torna-se cada vez mais clara e objeto de reflexão.¹²³

¹²² COLLAÇO, Fernando Martins. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu* e o estilo do diretor. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. p. 32.

¹²³ Ibid., p. 30.

Em tal sentido, o diretor revelou sempre uma intenção de realizar cinema em televisão¹²⁴, ou seja, levar para as obras televisivas aquelas características que as suas experiências cinematográficas lhe forneceram, o que significa imprimir essa estética dialógica com que nos defrontamos ao analisar os seus trabalhos.

Assim, vemos que o diretor busca um diferencial para a sua obra, mesclando elementos artísticos da literatura e do cinema aos textos televisivos em que trabalha. Nesse sentido, Collaço aborda o percurso que Luiz Fernando Carvalho faz e as características que imprime aos trabalhos que realiza e que os tornam tão diversos dos demais textos vistos nesse meio:

Luiz Fernando Carvalho é um dos diretores de TV cuja obra se destaca dentro do atual quadro da programação televisiva aberta brasileira. Parte desse *status* se deve ao modo como pauta o processo de criação, em que radicaliza o fazer artístico, utilizando-se criativamente dos elementos da narrativa, aliado às escolhas estéticas de concepção e composição plástica das imagens e dos elementos sonoros. O diretor opta em suas obras por uma visualidade e sonoridade excessivas, através das quais afloram referências múltiplas em um rico diálogo com outras formas de expressões artísticas.¹²⁵

Com essa citação de Collaço, compreendemos, então, as características que Luiz Fernando prioriza no processo de construção dos seus textos televisivos, as quais vêm da intertextualidade que realiza com o cinema, a literatura, o teatro, além de outros meios.

Partindo dessas características marcantes com que constrói as suas obras, no ano 2000, Luiz Fernando Carvalho se insere de forma decisiva na criação d'*Os Maias*. Assim, no momento em que se iniciava o projeto da minissérie, o diretor convida o ator Walmor Chagas para dar vida ao patriarca da família, D. Afonso da Maia.

Nesse sentido, quando da morte do ator, no dia 18 de janeiro de 2013, na sua pousada em Guaratinguetá, no interior do estado de São Paulo, Luiz Fernando fez a seguinte declaração a respeito da forma como se deu a recepção de Walmor a esse convite e da sua importância para a composição da obra:

¹²⁴ CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento. In: ALMEIDA, José Mendes de; ARAÚJO, Maria Elisa. *As perspectivas da Televisão Brasileira Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 111-118.

¹²⁵ COLLAÇO, Fernando Martins. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. p. 27.

Que perda, meu Deus! Ator sublime! Poeta! Um verdadeiro farol para mim. Quando o convidei para viver Dom Afonso em *Os Maias*, ele já havia se retirado, morava isolado, dizia não acreditar naquilo que havia se transformado o ofício dos atores. Eu apenas disse: venha me falar sobre a desilusão. Ele foi a luz de "Os Maias", a viga maior, o centro de tudo. Quanta saudade.¹²⁶

Esse trabalho acaba, então, por aparecer a Walmor como uma espécie de novo alento, que o faz sair de um exílio em que havia se colocado já havia algum tempo, tomando novamente uma grande visibilidade e empreendendo novos projetos tanto em televisão quanto no teatro e no cinema.

Portanto, dando vida àquela figura que percebo como a personagem primordial d'*Os Maias*, temos aquele que é considerado um dos maiores atores de teatro e de televisão no Brasil.

Alguns dos fatos da vida e da obra dessa grande figura da dramaturgia brasileira são relatados no livro *Walmor Chagas: ensaio aberto para Um homem indignado*, em que o cineasta e professor Djalma Limongi Batista narra os eventos ocorridos ao longo da vida e da carreira do ator, evidenciando a sua importância para a televisão e, principalmente, para o teatro nacionais, bem como expondo o desejo que Walmor sempre alimentou com relação a se tornar um ator de cinema.

Walmor Chagas, mesmo sem o cinema, construíra uma *persona* que é típica do ator cinematográfico, de um cinema que tanto buscou, que não lhe foi fiel. Cercado pelo esplendor da era cinematográfica do século 20, jovem em Porto Alegre, jovem aspirante a ator em São Paulo, Walmor Chagas sabe-se ator de cinema, estrela de cinema – isto sem contar que o cinema com que sonha simplesmente jamais existiu no Brasil.¹²⁷

Assim, mesmo não alcançando de forma efetiva o sonho de ser um ator de cinema, o ator consegue um *status* importante no teatro nacional, transformando-se em uma das principais figuras do meio e também realizando alguns trabalhos cinematográficos de grande valor para o cinema brasileiro.

E é no interlúdio de diversos trabalhos em teatro e cinema que Walmor Chagas se vê em contato com um meio que de início lhe traz impressões não muito boas: a televisão. Suas primeiras experiências com o veículo lhe deixam, de certa forma, desconfortável e receoso.

¹²⁶ O GLOBO – CULTURA. Morre Walmor Chagas aos 82 anos. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/morre-walmor-chagas-aos-82-anos-7337613>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

¹²⁷ BATISTA, Djalma Limongi. *Walmor Chagas: ensaio aberto para Um homem indignado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 11.

[...] em 1970, Walmor faz sua primeira telenovela, *As Bruxas*, de Ivani Ribeiro. Novamente a impressão de horror à mídia é o que sobra da experiência. Entretanto, nos descaminhos de *Hamlet* e no trabalho que deu produzir *Labirinto*, Walmor começou a criar e falar numa metáfora que bem simplifica o impacto das telenovelas: *Enquanto a gente de teatro e de cinema fica nuns barquinhos indo a pique, vê passar ao largo aquele transatlântico luxuoso, todo iluminado e em festa – a televisão*.¹²⁸

Assim, o ator tem a sua iniciação no meio televisivo dessa maneira conturbada, o que, no entanto, não o faz afastar-se do meio, mas sim se aproximar cada vez mais, vindo a tornar-se uma figura estelar.

Reconhece, aí, o poder que a televisão detém de capturar a atenção de uma enorme parcela da população, dando grande visibilidade aos seus astros e estrelas, o que o atraía por significar um meio de dar destaque ao seu trabalho em teatro e em cinema.

Walmor Chagas transpôs do teatro para a televisão sua *persona* e a atitude que dela gerou, uma espécie de espetáculo subjacente de sua própria vida. Acrescenta refinada ironia ao tipo reservado, racional e não-conformista que montara, como a se divertir com o espetáculo de virar celebridade na mídia das massas.¹²⁹

Movimenta-se, assim, por vários meios artísticos distintos, experimentando e buscando papéis que satisfaçam a sua sede por grandiosidade e por desafios. E tanto no teatro quanto no cinema e na televisão se depara com essas figuras que lhe possibilitam expor todas as suas faces e que o transformam em um ator consagrado em todos esses formatos.

No entanto, mesmo obtendo uma ótima recepção, suas experiências com telenovelas não o satisfazem, o que o faz continuar sentindo-se estranho a esses textos do meio televisivo:

Walmor Chagas não gosta decididamente de fazer telenovelas. [...] para Walmor tornava-se cada vez mais impraticável atuar apenas em função de circunstâncias imediatistas de uma cena e em tom natural. Já que o personagem na telenovela dependerá principalmente da reação das pesquisas do Ibope – por exemplo, começar um *bom caráter* e, por força de empatia com o público ou não, terminar *péssima criatura*. Sem que o ator possa estar ao par, pelo roteiro, desde o início e assim *construir* um personagem que se desenvolverá com todas as suas transmutações pelos seis longos meses que a telenovela estiver no ar. Restava ficar fazendo

¹²⁸ BATISTA, Djalma Limongi. *Walmor Chagas: ensaio aberto para Um homem indignado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

¹²⁹ BATISTA, loc. cit.

charme o tempo todo: dos corredores dos estúdios às tomadas nas gravações...¹³⁰

E apesar dessa “aversão” que demonstra com relação a tal gênero, Walmor acaba se tornando esse ator grandioso, que conquista a admiração tanto do grande público quanto dos críticos e especialistas da área.

Porém, ao longo dos anos acaba por afastar-se de grande parte dos projetos de teatro, cinema e televisão, à medida que começa a perceber-se insatisfeito com aquelas obras com que se depara e com as condições que vê predominarem nesses meios.

A fama de *monstro sagrado* está consumada: espalha-se que recusa todos os papéis que lhe oferecem no cinema e na TV; que no palco não se deixa dirigir nem respeita o colega quando contracenar; que é intratável, irritável, individualista irrecuperável à convivência em civilização, por isso refugiara-se nas montanhas... Por fama, tornara-se ermitão sem deus algum.¹³¹

É num desses períodos de exílio em que se coloca, é que é procurado por Luiz Fernando Carvalho para encarnar essa grande personagem criada por Eça de Queiroz.

Nessa perspectiva, Djalma Limongi Batista dá destaque à importância que tal obra possui na carreira do ator, afirmando o seguinte:

Septuagenário, o século 21 lhe reserva uma grande surpresa: novo alento para trabalhar – atuar, criar, escrever, filmar... Protagoniza o que de melhor foi produzido até hoje pela TV brasileira, a minissérie *Os Maias* (2001), baseada em Eça de Queirós e dirigida pelo talentoso Luís Fernando Carvalho. No papel de dom Afonso, Walmor Chagas ressurgiu no *show-business*, imponente e intocável como cabe a um *monstro sagrado*, em momentos magistrais como intérprete. Enseja ainda dois jovens atores, nos papéis de filho e neto, que por lhe imitar os gestos, tom de voz e ritmo de enunciação nunca se haviam revelado tão bons. Sobretudo, ao contracenar com aquela outrora jovem do seu *grupo experimental*, que ao longo dos anos tornou-se a melhor atriz brasileira viva, Marília Pêra – juntos Walmor e ela criam interpretações em cenas desde logo antológicas na história da televisão.¹³²

Reacendendo-se, portanto, a partir dessa desilusão com que se depara na sua vida, Walmor nos traz essa personagem, imprimindo-lhe toda a força da sua imagem de ator e da sua técnica interpretativa.

¹³⁰ BATISTA, Djalma Limongi. *Walmor Chagas: ensaio aberto para Um homem indignado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 79.

¹³¹ Ibid., p. 84.

¹³² Ibid., p. 86.

E é nas palavras de Batista que identificamos as características que o ator comporta e que se apresentam como fundamentais para a composição do seu Afonso da Maia:

Contendo as emoções, entretanto, transmite a sensação do sofrimento de sua sensibilidade aguda, da percepção do desastre do mundo, sem deixar-se nunca levar por auto-indulgência. É no olhar, como nos deuses gregos das esculturas clássicas, que Walmor Chagas revela-nos o turbilhão da alma, o labirinto. Ele é contenção e êxtase, beleza irrepreensivelmente clássica.¹³³

Assim, Walmor juntamente com Maria Adelaide e Luiz Fernando podem ser observados, sendo o objetivo deste trabalho a consideração da transposição da personagem Afonso da Maia no texto televisivo, como os principais autores, por isso tendo, aqui, essa priorização.

3.2 O AFONSO TELEVISIVO

De acordo com aquilo que observei no primeiro capítulo, Afonso da Maia é uma personagem que possui grande importância no desenvolvimento do romance de Eça de Queiroz, sendo a que compreendo como a figura primordial da narrativa, pois detém em si toda a estrutura tanto metafórica, com relação à abordagem da História de Portugal empreendida pelo escritor nesse texto, quanto trágica, com que se configura tal obra.

Dessa forma, tenho a compreensão de que a essencialidade de tal personagem para a narrativa se mostra um ponto fundamental também para o movimento de sua transposição para o texto televisivo, pois, como pondera Joana Duarte Bernardes, no texto “Os Maias da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda”,

Ele é o portador da verdade estruturante da diegese, sendo a única personagem que se pode posicionar face às cenas da vida romântica que dizem respeito a Pedro e Carlos – mas também àquelas que se vão desenrolando nos exteriores e que, não raro, acabam por invadir o Ramalhete. Ou seja, a grande história d’*Os Maias*, na fatia de tempo que nos é dada a conhecer, acompanha, paralelamente, a vida de Afonso.¹³⁴

¹³³ BATISTA, Djalma Limongi. *Walmor Chagas: ensaio aberto para Um homem indignado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 12.

¹³⁴ BERNARDES, Joana Duarte. *Os Maias da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda*. Matraca, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul./dez. 2008. p. 124.

Assim, na minissérie, Afonso possui um tratamento que leva em conta essa sua importância para a composição dos sentidos dessa obra, no que percebo uma busca por pautar-se em determinados recursos utilizados pelo escritor português na construção da personagem no texto literário. Contudo, entendo que, em meio a tal busca, há a concepção da personagem a partir das especificidades compreendidas no processo de construção de uma narrativa em um texto audiovisual, realizando dadas modificações e adições vistas como necessárias para a instauração das significações tanto do patriarca quanto da obra de forma mais ampla.

Em tal viés, a respeito dessa relação que as adaptações estabelecem entre a literatura e os meios audiovisuais, no texto “O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*”, o professor Hélio Guimarães explicita aquelas questões que compreende como primordiais na análise de tal relação, no que aponta para o fato de que

[...] supõe-se existir uma leitura “correta” e “única” para o texto literário, cabendo ao adaptador descobrir o verdadeiro sentido do texto e transferi-lo para uma nova linguagem e um novo veículo. Essa visão nega a própria natureza do texto literário, que é a possibilidade de suscitar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite, a idéia de fidelidade supõe que o programa de TV fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto, desnecessário, idéia incorporada por quem lê o resumo de um romance ou assiste à telenovela ou minissérie baseada no romance e acredita ter lido o romance.¹³⁵

Dessa forma, ao abordar o conceito de “fidelidade”, Guimarães contextualiza, então, um equívoco não apenas em se pensar haver uma necessidade de que uma adaptação para cinema ou televisão de um texto literário siga completamente a estrutura da obra que toma por base, mas também em considerar que um texto audiovisual nesses moldes de “fidelidade” consiga apreender todos os sentidos construídos pela obra literária que adapta e possa, assim, servir como um substituto da mesma.

Por meio de tal visão, é possível voltar-se, ainda, para a forma como Walter Benjamin, no seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, aponta para aquilo que denomina como “reprodução técnica da arte” e em que se

¹³⁵ GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 93-111. p. 94-95.

estabelece uma compreensão acerca desses novos meios de realização artística fixados em recursos técnicos como espaços próprios à desconstrução do caráter de originalidade com que a arte se estrutura tradicionalmente e, em consequência, como formas de se possibilitar uma aproximação maior dos indivíduos com as obras de arte. Assim, o filósofo alemão identifica o seguinte fato com relação a essa sua abordagem:

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. [...] Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar “o semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.¹³⁶

Ou seja, segundo a interpretação de Benjamin a respeito das questões implicadas pelas novas tecnologias no processo de criação artístico, a apreensão do mundo a partir de tais recursos possibilita, então, a instauração de uma proximidade entre um número maior de pessoas e a arte a que a grande maioria dos indivíduos não possui acesso na tradição. Em tal viés, o filósofo acredita que esses meios de reprodução técnica da arte se apresentam como fatores primordiais na busca por inserir as massas no movimento de apreensão da arte e na instituição de um caráter mais político às criações artísticas, ou seja, possibilitar às criações artísticas um aspecto mais dialógico.

E observando esses pontos de análise acerca dos conceitos desenvolvidos na teoria benjaminiana, chego, portanto, à compreensão dos conceitos teóricos abordados por Mikhail Bakhtin, com os quais nos ficam evidentes as falhas desse pensamento sobre originalidade, pensamento também apontado por Benjamin como em um processo de declínio cada vez maior.

Assim, como o filósofo russo define no trabalho *Questões de literatura e de estética*, o movimento dialógico que todo discurso empreende é inevitável, além de necessário:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 170.

diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto.¹³⁷

Nesse fragmento, Bakhtin expressa, então, a ideia geral sobre o seu conceito teórico de dialogismo, a implicação de diversos outros discursos na elaboração de um dado discurso e a impossibilidade de que se rejeite esse diálogo, já que ele é naturalmente estabelecido.

Por isso, tendo em vista esse processo explicitado na teoria bakhtiniana e as questões esboçadas por Walter Benjamin na sua abordagem sobre os meios de reprodução técnica da arte, compreendo o modo como Hélio Guimarães identifica as especificidades da construção da minissérie *Os Maias*, que, mesmo por meio de uma busca por ser fiel ao texto eciano, leva em consideração os recursos disponíveis no meio audiovisual para compor os sentidos da obra:

Ainda que a adaptação de Maria Adelaide Amaral pince do texto de Eça de Queirós frases e parágrafos inteiros, o recurso é utilizado de maneira econômica, abrindo espaço também para a narração por meio da movimentação das personagens em cena, movimentações de câmera, música, efeitos sonoros, cenários, figurinos, adereços de cena, etc.¹³⁸

Ponderar, portanto, tais recursos, mostra-se essencial em um projeto de adaptação, pois compreende a distinção entre os meios, o fato de que a literatura constrói os significados do texto a partir da linguagem escrita e as obras de cinema e televisão fazem tal construção por meio, principalmente, das imagens e dos sons, assim como considera a relevância desses novos processos de criação artística para o conhecimento das próprias formas tradicionais.

Nesse sentido, partindo do olhar acerca da existência dessas especificidades que precisam ser ponderadas no momento em que se realiza um projeto de adaptação de um texto de um meio a outro, a consideração realizada no tópico anterior, a respeito dos aspectos contidos na formação artística de três dos autores da obra de televisão, se dá no sentido de buscar a compreensão acerca das perspectivas instituídas por eles na composição da personagem no texto televisivo.

¹³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. (Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade). 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002. p. 86.

¹³⁸ GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 93-111. p. 102.

A esse respeito, ao observar o que diz Maria Adelaide Amaral, na entrevista ao jornalista Carlos Graieb, para a revista *Veja*, intitulada “Frustrada e feliz”, acerca do objetivo que possuía, ao escrever o roteiro da minissérie, de construir a adaptação o mais próxima possível da obra de Eça de Queiroz, temos a seguinte questão:

Se eu e minha equipe cometemos algum pecado, foi ser extremamente reverentes com a obra de Eça. Nenhuma das alterações é relevante se comparada com a fidelidade com que seguimos a história e seu espírito, e todas se justificam do ponto de vista da dramaturgia.¹³⁹

E é nesse sentido que os adaptadores colocaram-se em uma posição de busca por aproximação com o texto eciano, contudo realizando as transcodificações necessárias com relação às distinções existentes entre o meio literário e os audiovisuais.

Com relação a tal “espelhamento” no romance de Eça empreendido por Maria Adelaide ao transpor o texto do escritor português para o roteiro da adaptação televisiva, no livro *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 falam o seguinte:

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.¹⁴⁰

Vemos, nesse trecho, que as duas estudiosas evidenciam, especialmente, a questão da composição das personagens, a forma como são caracterizadas por meio das referências ao texto de Eça de Queiroz. Assim, compreendo que os autores da minissérie procuraram apreender para a obra de televisão as vozes que essas personagens possuem no romance, já que é nessas vozes que estão contidas com maior preponderância as suas significações.

Com essa perspectiva, vê-se que, propondo-se a captar as suas impressões da obra literária, a roteirista Maria Adelaide Amaral, bem como o diretor Luiz

¹³⁹ GRAIEB, Carlos. *Frustrada e feliz*. *Veja*, São Paulo, 21 mar. 2001. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/210301/entrevista.html>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

¹⁴⁰ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 23.

Fernando Carvalho observam aqueles elementos que os meios audiovisuais apresentam para que consigam alcançar os sentidos que apreendem nessa narrativa eciana.

E, em tal análise, deparamo-nos, ainda, diante da questão do trabalho com um gênero como a minissérie, que contém um intenso movimento de intertextualidade, já que ele se estabelece como uma espécie de espaço de encontro da literatura e do cinema com a televisão.

Essa perspectiva se estabelece a partir da observação das características constituintes desse gênero, como a sua composição seriada, característica desenvolvida em grande escala na televisão e que, especialmente nos formatos novela e minissérie, possuem forte influência de determinados gêneros literários, mais especificamente do folhetim. Dessa forma, a inspiração que a literatura apresenta para a criação nos meios audiovisuais é, de acordo com o que abordamos no capítulo anterior, bastante importante e reflete a ideia esboçada por Walter Benjamin com relação a essa inevitável influência que os formatos mais antigos apresentam na composição desses novos formatos.

Nesse viés, segundo o que considera Benjamin acerca das questões existentes em tal processo dialógico da criação humana, “[...] em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte.”¹⁴¹

E, nesse sentido de “espelhamento” em formas artísticas mais antigas, com relação à sua proximidade com o cinema, por ser desenvolvida em um período mais curto de tempo do que, por exemplo, as telenovelas, e de ter um processo de construção mais apurado, é possível compreender que a minissérie possui um caráter de fechamento e de preciosismo como o que geralmente se vê nas produções cinematográficas, em que a obra tem a sua finalização sem estabelecer um contato mais profundo com os espectadores, característica que se vê normalmente nas obras de ficção televisivas, e, por isso, possui um acabamento maior, até mesmo porque detém a possibilidade de ser mais trabalhada e alcançar um grau de perfectibilidade mais intenso.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 185.

Assim, por possuir essa forte aproximação com a literatura e com o cinema, comportando esse preciosismo maior na sua elaboração, já que, por causa dessa curta duração, tem a possibilidade de manutenção maior desse olhar mais cuidadoso e de atenção aos detalhes, o gênero minissérie tornou-se um forte atrativo a roteiristas e diretores interessados na transposição de obras da literatura para a televisão, pois possibilita o desenvolvimento da adaptação em maior consonância com o texto literário, já que, como este, pode se desenvolver por meio de um fechamento da narrativa.

Nesse sentido, observo que, na construção da minissérie *Os Maias*, o olhar para esses recursos apresentados por tal gênero se dá em uma busca por captar a linguagem eciana, partindo, é claro, dos recursos próprios aos meios audiovisuais, ou seja, as imagens e os sons.

Assim, de acordo com o que ressaltam Flory e Moreira com relação à importância de se considerar tais especificidades narrativa empregadas pelos textos audiovisuais: “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.”.¹⁴²

As duas estudiosas apontam, então, para os fatores envolvidos na relação do texto, e dos códigos de que se utiliza para significar as questões da narrativa, com os leitores e espectadores. Nesse viés, nos meios cinematográficos e televisivos, o que se observa é, ainda, além da mudança de recursos com respeito ao meio literário, uma mudança no modo de recepção, pois são espaços que veiculam o conteúdo visando a apreensão de um coletivo de indivíduos. Dessa forma, as autoras ressaltam os aspectos utilizados por tais meios no sentido de abranger esse caráter de recepção coletiva:

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.¹⁴³

Ou seja, é através da associação desses diversos elementos apresentados pelos meios audiovisuais para a construção dos significados do texto que serão

¹⁴² FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 37.

¹⁴³ Ibid., p. 41.

caracterizadas as mais variadas estruturas da narrativa, em especial as personagens.

Portanto, com a observação de tais questões, Flory e Moreira identificam a intenção das adaptações de passarem um conteúdo de um meio verbal para um meio visual, isto é, transformar as palavras escritas em imagens, em geral sonoras:

[...] a minissérie realiza uma transcodificação, propondo-se a “significar *visualmente* um conjunto de significações verbais”, por meio de signos gestuais transmitidos pelos atores, pelas imagens diversas, construídas através dos cenários, figurinos, maquiagens/caracterizações. A narrativa televisiva configura-se pelo movimento dos atores em cena e das câmeras, pelas variações de plano (foco grande e plano, plano de conjunto), pelos trabalhos de corte e montagem, além do uso do som, com músicas temas, ruídos e diálogos.¹⁴⁴

Com tal perspectiva, Fernando Martins Collaço, na dissertação *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*, comenta a técnica utilizada pelo diretor da obra para a realização de tal transposição do texto literário para um veículo de predominância imagética, ressaltando a intensidade com que ele faz uso desses recursos da imagem no sentido de estabelecer uma proximidade maior com a escrita eciana:

A opção por um olhar cinematográfico sobre a narrativa se tornou a marca da minissérie apostando em panorâmicas e tempos-mortos que incumbem à câmera o papel do relato realista pormenorizado do escritor português, uma iluminação descontínua que prima pelo jogo de contrastes intensos entre luzes e sombras, a ausência da verbosidade característica da televisão, nos planos gerais e abertos, além de uma edição cadenciada e tributária de uma decupagem clássica.¹⁴⁵

Como Collaço evidencia nesse trecho, Luiz Fernando cria, então, a partir das peculiaridades que esse gênero minissérie lhe possibilita de aproximação da televisão com o cinema e com a literatura, uma conversação das imagens do texto televisivo com a linguagem utilizada por Eça para compor o romance.

Assim, a respeito do uso que é feito, pelo diretor, da câmera como um narrador bastante ativo e preponderante com relação à instauração de certas significações da obra, Flory e Moreira apresentam a visão de que:

¹⁴⁴ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 45-46.

¹⁴⁵ COLLAÇO, Fernando Martins. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. p. 42.

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.¹⁴⁶

Tal recorrência é extensiva à expressividade dos atores no sentido de que ela possibilita uma caracterização mais eficaz das questões psicológicas que se desenvolvem ao longo da narrativa na estrutura, especialmente, daquelas personagens principais da trama.

Nesse processo, vê-se, então, que essa minissérie possui um grande enfoque na figura das personagens, especialmente daquelas de maior envolvimento na construção do caráter trágico da obra. Entendo, portanto, que tal enfoque se dá pela distinção existente no modo de caracterização no meio literário e nos audiovisuais, sendo que neste o trabalho com a imagem se mostra fundamental nesse movimento, em contraposição à linguagem escrita das obras literárias.

Assim, seguindo o que expressa Bakhtin, no texto “O autor e o herói”, a respeito das questões a serem consideradas nessa relação, é possível compreender a necessidade de se observar a construção das personagens também a partir da influência do olhar do autor:

A relação do autor com o herói, tal como se inscreve em sua arquitetônica estável e em sua dinâmica viva, deve ser compreendida tanto sob o ângulo do princípio básico a que obedece, quanto sob o ângulo das particularidades individuais que ela reveste neste ou naquele autor, nesta ou naquela obra.¹⁴⁷

Portanto, observo que tal processo se dá de uma maneira dialógica, seguindo aquele movimento que é esboçado nos conceitos desenvolvidos pela teoria bakhtiniana, conceitos com os quais o filósofo apresenta a ideia de que, por viver fora de si mesmo e em uma orientação viva sobre o objeto que compreende, todo discurso precisa ser analisado na sua relação com os dados externos.¹⁴⁸

¹⁴⁶ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 80.

¹⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; Revisão da tradução Marina Appenzeller). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 25.

¹⁴⁸ Id., *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. (Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade). 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002.

Assim, seguindo essas ideias de Bakhtin, entendo que as questões de transposição de personagens do meio literário para os cinematográfico e televisivo se inserem nesse contexto dialógico e intertextual conceitualizado pela teoria do filósofo russo.

E, em tal processo, os recursos utilizados para a constituição dos caracteres em cada um desses meios são, em dada medida, diversos, fato que exige que as formas de representá-las levem em consideração tais diversidades e as conversações que se estabelecem em cada formato.

Por isso, de acordo com o que defende Tânia Pellegrini no texto “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, são os “contextos demonstrativos”, e não os “contextos verbais”, os primeiros a serem apreendidos pelo apreciador de uma obra narrativa, sejam eles os gestos feitos pelo narrador durante a narração, as ilustrações de um livro ou a vestimenta de uma personagem de cinema. A autora entende, então, que a imagem tem as suas maneiras próprias de interagir com o apreciador, maneiras essas que se distinguem em alto grau daquelas com que as palavras interagem com o espectador/leitor.¹⁴⁹

Com essa perspectiva, temos, também, em *A análise do filme*, Jacques Aumont e Michel Marie identificando a problemática existente nas análises fílmicas, problemática essa que se pauta na personagem e na forma como ela influirá na percepção da narrativa. Partindo daí, Aumont e Marie irão questionar se

[...] deve-se, na análise de uma narrativa fílmica, estabelecer como critério o saber da personagem, ou o que ela vê? Ambos apresentam dificuldades: de maneira geral o saber de uma personagem define-se menos claramente num filme do que num romance (o filme é sempre mais “behaviourista”: é-lhe mais fácil mostrar comportamentos do que interioridade); quanto ao *ver*, ele varia muito, mesmo no interior de cada sequência, e elegê-lo como critério da focalização da narrativa conduziria, na maior parte dos casos, a um regime de focalização muito variável (quase a cada plano...).¹⁵⁰

Dessa forma, o que os dois teóricos apontam são as possibilidades que se apresentam para o movimento de construção de uma personagem em cinema e televisão: de um lado, está a composição de um caráter mais interior dela, que se pauta na visão da sua subjetividade sendo exposta por meio dos recursos que os meios audiovisuais possibilitam para tanto; de outro lado, a sua criação por meio dos

¹⁴⁹ PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34.

¹⁵⁰ AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004. p. 97.

elementos que vê, em que há a priorização do seu olhar sobre as imagens por que perpassa a sua visão.

Portanto, vê-se que a linguagem utilizada pelo meio no qual a narrativa é desenvolvida determina quais unidades significativas são necessárias para realizar a projeção dos contextos objectuais, e, também, por consequência, quais zonas indeterminadas são deixadas para serem preenchidas pelo apreciador da obra, no processo de confecção das imagens mentais que ocorre em sua imaginação. Incide determinantemente, portanto, sobre o modo como a personagem se apresenta ao ouvinte/leitor/espectador e, conseqüentemente, sobre a maneira com que o leitor interage na animação da personagem e na atualização e concretização de toda a matéria narrada.¹⁵¹ De tal modo, esses seres ficcionais detêm, nas ações que tomam, além de no caráter que possuem e com o qual desenvolvem essas ações, o cerne de qualquer obra de ficção.

Assim, ao compreender tais aspectos referentes à relação entre literatura e cinema/televisão, especialmente no que diz respeito às adaptações, e observá-los em consonância com a observação do processo de transposição do texto de Eça para a televisão, o ponto para o qual me volto é o do exame da forma como é realizada essa transposição da personagem Afonso da Maia.

Dessa forma, em primeiro lugar, vejo que, na minissérie, a imagem de Afonso possui um enfoque maior, consequência da existência dessa distinção já evidenciada a respeito da forma como se dá a caracterização e a instauração de significados de uma personagem em literatura e nos meios audiovisuais. Como vimos anteriormente, nos textos literários, esse movimento de construção de personagens é feito por meio da palavra escrita, possibilitando ao escritor que faça um aprofundamento maior nos aspectos mais interiores da personagem. Já em cinema e televisão, tal processo é realizado a partir, principalmente, das imagens, isto é, de recursos exteriores, fato que acaba por dificultar mais esse aprofundamento interior dos autores nos seus caracteres.

Assim, entendendo que, nas obras audiovisuais, especialmente nas televisivas, a instauração de características psicológicas, de um caráter mais expressionista, nas personagens acaba por depender da recorrência a elementos de

¹⁵¹ PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34.

algum modo mais físicos, que estejam mais evidenciados exteriormente: como a focalização maior das expressões exteriores do ator e mesmo uma atuação que se valha de elementos mais teatrais, em que os atores utilizem-se dessas expressões exteriores com mais intensidade para demonstrar as emoções que se desenrolam no íntimo das suas personagens.

Além disso, nessa busca por caracterização psicológica dos caracteres, também há a dependência de uma estruturação pautada nos elementos que o cinema e a televisão apresentam para a configuração dos sentidos buscados pela narrativa, como as imagens de objetos importantes para o contexto, a utilização de música e os sons que se insiram na narração, etc.

Nesse sentido, Flory e Moreira apontam para a forma como tais aspectos próprios à composição de narrativas audiovisuais foram utilizados pelos autores da minissérie na constituição das características da obra, no que é possível ver o destaque das questões psicológicas que se desenvolviam no interior dos caracteres principais da trama:

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.¹⁵²

E compreendo que, buscando salientar as características psicológicas da personagem Afonso, os adaptadores se valem de algumas das técnicas literárias utilizadas por Eça juntamente com aquelas técnicas próprias aos meios televisivo e cinematográfico para se erigir tais significações.

Uma das cenas da adaptação televisiva em que nos defrontamos com tal questão da focalização da personagem e da busca por ressaltar os aspectos psicológicos como constituintes da sua caracterização dá-se quando Pedro, tendo sido abandonado pela Monforte, volta ao Ramalhete transtornado.

Em tal cena, vemos a imagem do patriarca a observar o filho em toda a sua angústia e fraqueza, a câmera focalizando as feições do ator Walmor Chagas, enquanto a voz em *off* do narrador (interpretado pelo ator Raul Cortez) nos dá a

¹⁵² FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 80.

compreensão dos sentimentos que se apossam do patriarca Maia, constituindo-se por meio dos aspectos da focalização interna que vimos, no primeiro capítulo, ser um dos elementos fundamentais no trabalho de caracterização das personagens de Eça.

Apresentando-se, portanto, como um recurso à focalização interna, a voz em *off* faz a seguinte narração no momento em que somos expostos a tal cena: “Afonso viu, num relance, o escândalo, a cidade galhofando, as compaixões, o seu nome na lama. E era aquele filho que, desprezando a sua autoridade, ligando-se a essa criatura, estragara o sangue da raça, cobria agora a sua casa de vexame.”.¹⁵³

Uma outra cena da adaptação em que se percebe a utilização de tal recurso dá-se quando Pedro decide levar a Monforte até o Ramalhete para apresentá-la a Afonso. No momento em que o jovem anuncia a moça ao pai, o patriarca reage com fúria, causando a fuga de Maria seguida por Pedro a implorar que não o abandone. Nesse instante, vemos Afonso da Maia olhando com tristeza a fraqueza demonstrada pelo filho que se deixara dominar pela paixão. A imagem enquadra, então, na figura do patriarca a olhar pela janela e exprimindo toda a angústia que sente ao ver a debilidade do filho, enquanto a voz em *off* do narrador nos dá a conhecer os sentimentos que se apossam do patriarca: “Ela o tinha rendido. Vencido. Seu filho Pedro não lhe pertencia mais.”.¹⁵⁴

O que observo, então, nesse movimento realizado pelos autores do texto televisivo, é que, ao voltar-se para a utilização de uma narração além daquela feita pela câmera, há uma espécie de apropriação do texto escrito, já que as palavras que nos chegam por meio da voz de um narrador aparecem como um ponto determinante no processo de composição da estrutura, principalmente psicológica, das personagens.

Nesse sentido, Flory e Moreira apontam para a forma como tal recorrência à voz em *off* do narrador é realizada na construção do texto televisivo:

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

¹⁵³ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 1, cap. 25.

¹⁵⁴ Ibid., DVD 1, cap. 9.

câmera, ora pela música que se acomodou alquimicamente à história, às personagens, aos ambientes, à tragédia.¹⁵⁵

E esse recurso da voz em *off* pode ser visto no decorrer de toda a minissérie em determinadas passagens, sempre em consonância com as imagens das expressões que Walmor vai apresentando para caracterizar a personagem. Assim o é, portanto, em determinados momentos fundamentais para a constituição do caráter premonitório do patriarca e do seu conflito interno.

Desse modo, na passagem da narrativa em que D. Afonso vê Pedro e Maria Monforte em Sintra, o que, ao contrário do que ocorre no romance, não se configura como a primeira visão que o patriarca possui da moça, tal recurso à focalização interna por meio da voz em *off* do narrador em consonância com as imagens é também utilizado. Em tal cena temos acesso, então, a essas questões que invadem a personagem quando se depara com alguns símbolos que acabam por instaurarem-se como pressentimentos.

Assim como nas duas cenas anteriormente explicitadas, na voz do narrador temos as palavras apreendidas do texto eciano sendo conjugadas aos sons, especialmente as músicas, e, principalmente, às imagens, em particular à atuação do ator Walmor Chagas a expressar fisicamente as questões com que a personagem se debate.

E a partir do olhar sobre tais passagens da narrativa nas quais há a consonância da voz em *off* e das expressões de Walmor na sua interpretação de D. Afonso, compreendo a necessidade de se levar em conta, também, a influência que a figura do ator possui na construção de uma personagem em cinema e televisão. Nas obras audiovisuais, portanto, a construção dos caracteres, ao ser realizada por meio da figura de uma pessoa com uma imagem física definida, acaba por apreender dessa figura muitos sentidos. Ou seja, o ator, ao interpretar uma personagem, inevitavelmente traz para o texto ficcional, de algum modo, as características da sua exterioridade.

Nesse sentido, Walter Benjamin, a partir do seu olhar bastante político com relação aos aspectos que observa naquilo que identifica como os meios de reprodução técnica da arte, expõe a ideia de que “[...] é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si

¹⁵⁵ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 91.

mesmo diante da câmara. *O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo.*”.¹⁵⁶

O filósofo alemão compreende, então, que, nesses meios em que a obra de arte é reproduzida tecnicamente, a figura do ator se sobressai à da personagem que personifica, instaurando-se como uma perspectiva exterior e crítica com relação a tais seres ficcionais.

Nesse sentido, ele opõe a forma como o ator de cinema se configura ao modo como ocorre a configuração do ator teatral, no qual observa a especificidade da imersão e do contato direto com o público, diferentemente daquilo que vê caracterizar o meio cinematográfico, em que há a representação diante de especialistas que avaliam e, de alguma forma, filtram o trabalho do ator, bem como uma quebra constante no processo de atuação, ou seja, de imersão no universo da personagem, além do fato de tal atuação ser decomposta, em geral, de uma maneira aleatória, com a gravação das cenas fora da ordem em que se dão na narrativa, o que implica numa dada impossibilidade de o ator apreender uma completude desse universo da personagem.

A visão de Benjamin aparece, então, em meu entender, como um ponto no qual se percebe um elemento importante acerca da relevância que o ator possui na caracterização de uma personagem nos meios audiovisuais, isto é, por tais meios se apoiarem especialmente no recurso imagético, a exterioridade do ator acaba por ser refletida na estrutura da obra de ficção.

Assim, nesse viés de observação da construção da personagem por parte do ator que a interpreta, compreendo haver, ainda, a possibilidade de ver tal ator como um autor que cria a personagem a partir da visão que concebe a respeito dela.

Com relação a essa questão, então, recorro, também, a uma análise da relação do ator/autor com a personagem a partir do conceito de exotopia definido por Bakhtin. No desenvolvimento de tal conceito, o filósofo russo identifica dois momentos imprescindíveis para a atividade estética: a compenetração e o distanciamento. Segundo o que institui Bakhtin,

Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do *outro*, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento. O autor só se aproxima do herói quando sua própria

¹⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 182.

consciência está incerta de seus valores, quando está sob o domínio da consciência do outro, quando reconhece seus próprios valores no outro que tem autoridade sobre ela (através do amor e do interesse desse outro), quando o excedente da visão (o conjunto dos elementos transcendentais) está reduzido ao mínimo, está isento de tensão e não tem um caráter de princípio. O acontecimento que ocorre se realiza entre duas almas (quase dentro dos limites de uma única e mesma consciência de valores) e não entre o espírito e a alma.¹⁵⁷

Portanto, de acordo com Bakhtin, no processo de concepção estética do outro, há a necessidade de, em um primeiro momento, ver e inteirar-se daquilo que é vivenciado por ele, colocando-se no seu lugar e coincidindo com ele, assim como, na medida em que for possível, adotar o horizonte vital concreto desse indivíduo tal como ele o vivencia. E após ter se colocado no lugar do outro, é preciso que haja o retorno ao seu próprio lugar, já com um olhar modificado acerca desse outro. Assim, do lugar de fora da compenetração com o outro há a possibilidade de iniciar-se a atividade estética, na qual se dá uma forma dotada de sentidos ao material compenetrado.¹⁵⁸

A respeito de tal tema, no artigo “Sujeitos em transformação no processo de criação teatral”, Grazielle Aline Zonta e Kátia Maheirie fazem uma abordagem sobre a forma como esse conceito da teoria bakhtiniana se aplica na relação do ator/autor com a personagem que interpreta. E apesar de esse trabalho de Zonta e Maheirie ser focado na questão do ator de teatro, vejo ser possível utilizar algumas das suas considerações em minha análise, pois há a abordagem de um aspecto que acredito fundamental no movimento de criação de personagens em todos os meios narrativos:

É com relação ao personagem que o ator se posiciona exotopicamente, enxerga-o como outro e dele se aproxima, se inteira do seu mundo, vivencia o que ele vivencia, sente como ele se sente, para então dele se afastar e definir sua forma, seu andar, sua fala, seus movimentos, etc. O ator se torna outro sem deixar de ser ele mesmo. Esse processo não se dá de forma linear e tão bem definida, pois o ator se envolve com e se distancia do personagem em diversos momentos da criação.¹⁵⁹

¹⁵⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; Revisão da tradução Marina Appenzeller). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 203.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ ZONTA, Grazielle Aline; MAHEIRIE, Kátia. Sujeitos em transformação no processo de criação teatral. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822012000300013>. Acesso em: 08 abr. 2014.

O que Zonta e Maheirie explanam no trecho acima citado é, portanto, esse movimento dialógico que se estabelece na relação do ator com a personagem por ele interpretada, já que, em alguma medida, as experiências desse ser da realidade acabam por penetrar na caracterização do ser fictício, seja no nível da criação, em que o ator utiliza-se da sua vivência para significar a personagem, seja em um nível mais exterior, quando há uma associação da figura do ator com a sua personagem por parte do público.

Dessa forma, com relação ao modo como tais processos dialógicos da apreensão de uma personagem por um ator inserem-se na questão da criação das características do Afonso da Maia televisivo, volto-me a um olhar sobre o seu intérprete, o ator gaúcho Walmor Chagas.

Nessa perspectiva, na entrevista que compõe os extras da minissérie, o ator fala sobre essa sua experiência de desempenhar o papel do patriarca Maia, assim como explica os aspectos que considera essenciais à personagem e que buscou ressaltar na sua interpretação:

E tive, depois, a grande felicidade final, agora na maturidade, de fazer o papel do D. Afonso. Que é um personagem trágico. Então, ele tem a mesma característica do personagem Hamlet. Ou seja, são homens que são tristes, trágicos, têm uma visão negativa do ser humano, vivem numa dúvida, numa ansiedade, numa angústia. Então, é um personagem teatral. Isso é o que é, um personagem de teatro. Esse é que é o que eu sempre achei que é o D. Afonso. Esse personagem que começa... quando começa o romance, ele já está sofrendo, porque tinha uma mulher carola, educou mal o filho, fez do filho um ser religioso e fraco. Então, ele sofre com aquele filho. Então, aquilo já... o início do... já é um homem que vai sofrer, e daí pra frente... e tem... e tem mais. Como Hamlet também, ele tem suposições, ele acha que tem visões... não é visões, mas, vamos dizer, premonições das desgraças que podem vir a acontecer.¹⁶⁰

Assim, vê-se, nesse comentário feito por Walmor, que ele percebe a personagem não só como um herói trágico, mas também como uma personagem de características teatrais. Com tal viés, então, ele revela a percepção que possui acerca da forma como acredita ser preciso posicionar-se diante de tal personagem, enfatizando os aspectos do caráter e da constituição psicológica de D. Afonso:

Isso torna o personagem riquíssimo. Difícil de fazer, porque como é um português do século passado e tal, muito inglês, então eu tive que fazer... minha preocupação é manter o contido... a dor pra dentro, e não... ela não

¹⁶⁰ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 1, extras "O Elenco".

podia sair pra fora a dor, porque ele era um... como todo colonizado, ele era... ele era mais inglês que os ingleses. Então, ele partia do princípio... e depois me acompanhei vendo filmes e tudo isso, de atores ingleses, essa contenção inglesa, a contenção emocional dos ingleses, que tinha o D. Afonso diante de tudo que lhe acontecia. Eu achei isso aí... Foi um presente “prum” ator, fazer esse desdobramento desse tipo de coisa. As situações que, às vezes, eram alegres, mas dentro tinha aquela amargura do ser humano, que acha que a vida é traição.¹⁶¹

E vendo, então, no patriarca, essas tragicidade, angústia e contenção, o ator empreende aquele processo de exotopia em relação à personagem do escritor português, buscando, ainda, um diálogo com inspirações possíveis para que realize essa composição, tais como o herói trágico shakespeariano Hamlet e o controle emocional que observa na atuação de atores ingleses.

Desse modo, o ator constrói a sua interpretação a partir de tais compreensões que possui a respeito da personagem criada por Eça de Queiroz e das questões que compõem a sua exterioridade, pois, como apontado anteriormente, a figura física do ator, bem como a sua própria constituição subjetiva são inevitáveis nesses meios audiovisuais.

Portanto, naquelas cenas em que há o uso da voz em *off* no sentido de narrar as questões interiores de Afonso da Maia, isso é realizado sempre em consonância com o enfoque nas expressões físicas de Walmor Chagas, as quais se apresentam por meio daquelas observações realizadas pelo ator com relação ao seu olhar sobre a personagem e as especificidades com que busca construí-la.

E considero que aquele fator exotópico, que compreendo como bastante relevante na relação do ator/autor com a personagem que interpreta, também mostra-se imprescindível na relação das demais figuras autorais da adaptação com os caracteres do texto.

Nesse sentido, vejo que se destaca o trabalho intensivo que o diretor Luiz Fernando Carvalho realiza com respeito à composição das imagens, em uma busca por dar uma maior valorização à caracterização psicológica das personagens principais da história por meio do recurso imagético, o qual se configura como o principal na construção de textos audiovisuais.

Levando em conta tal perspectiva, Flory e Moreira destacam o trabalho do diretor com relação à composição do narrador (ou narradores) do texto televisivo,

¹⁶¹ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 1, extras “O Elenco”.

sendo que é por meio desse recurso que seremos apresentados às personagens e às suas estruturas tanto física quanto psicologicamente:

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.¹⁶²

Dessa forma, o que as duas estudiosas compreendem nessa sua visão são todos esses aspectos que, ao serem conciliados para que se realize a narração, possibilitam a construção daquelas significações que os autores veem como primordiais para a obra e que, nessa minissérie, foram essenciais para que muitas das características da escrita de Eça fossem transpostas, com as devidas ponderações de elementos utilizados em cada meio, para a obra de televisão.

Nesse viés, ao considerar aquelas distinções existentes entre os meios literário e audiovisuais, Luiz Fernando recorre às possibilidades apresentadas por esses recursos imagéticos e sonoros em consonância com aquela narração em *off* que tanto se aproxima da característica empregada por Eça na construção do romance.

Visualizando tal questão, Flory e Moreira apontam, inclusive, para a importância da trilha sonora enquanto recurso de narração:

[...] a configuração do narrador era essencial para imprimir as sensações do trágico sem descaracterizar 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.¹⁶³

Nesse sentido, na construção da personagem Afonso da Maia, também o trabalho com a trilha sonora colabora para que sejam instauradas aquelas características trágicas da sua estrutura.

E Flory e Moreira identificam a trilha sonora utilizada na obra de televisão, no que se vê uma escolha pautada na busca por uma caracterização desse aspecto trágico da obra e das personagens:

¹⁶² FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 78.

¹⁶³ Ibid., p. 91.

[...] 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”.¹⁶⁴

Assim, naquelas cenas em que nos deparamos com a figura do patriarca, especialmente nos momentos em que é atingido por presságios e nos quais tem o reconhecimento da tragédia que se abate sob a sua família, a sua configuração também depende dessa trilha sonora que se une à narração da voz em *off* e ao narrador câmera.

Em tal processo de construção dos narradores a partir desses recursos próprios ao meio audiovisual, é possível observar que Afonso da Maia acaba por ser mais focalizado, aparecendo, então, com mais constância ao longo da narrativa, tanto no que diz respeito à sua imagem quanto à expressão da sua ideologia. Ou seja, a compreensão do diretor acerca da importância que o patriarca possui para a narrativa leva à realização de tais adaptações com relação à forma como a personagem é caracterizada no texto de Eça, já que vê a necessidade de ponderar as distinções existentes entre os meios.

Tendo em conta, então, essa perspectiva da instauração da subjetividade através do recurso às imagens, observo que Luiz Fernando possui uma obra bastante intertextual, tendo por objetivo realizar uma mescla entre os elementos de literatura, cinema e televisão, seja nos seus projetos cinematográficos seja nos televisivos.

Fernando Martins Collaço compreende como um dos elementos de maior destaque no processo de criação empregado por Luiz Fernando Carvalho nas suas obras o do “intenso período laboratorial”, no qual o diretor reúne toda a equipe integrante do projeto e procura realizar um mergulho na obra trabalhada:

Observada a trajetória artística de Luiz Fernando Carvalho na TV e no Cinema, temos como elementos que caracterizam seu processo de criação a intensificação do *período laboratorial* de suas produções visando a criação de uma atmosfera própria na qual elenco e equipe são imersos nas referências e texto de origem, a opção por um projeto estético pautado pelo que chamamos de *artificialismo explícito*, o qual propõe um diálogo com múltiplas linguagens artísticas e abre campo para o desenvolvimento de

¹⁶⁴ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 81.

outra estratégia de suma importância nas criações do diretor: a alternância constante entre elementos do cinema clássico e o do cinema moderno.¹⁶⁵

Tal aspecto nos remete novamente ao conceito de exotopia da teoria bakhtiniana, pois nos faz ver exatamente o movimento de aproximação do mundo do outro, intentando apreender esse mundo e depois afastar-se dele para compor a sua visão sobre esse outro.

Assim, ao construir a minissérie *Os Maias* por meio dessas bases, entendo que Luiz Fernando faz confluírem esses contextos diversos para a constituição dos sentidos que a obra televisiva consegue erigir, pautando-se nos aspectos que capta da obra de Eça e construindo a adaptação por meio da visão que possui desses aspectos e das suas experiências artísticas.

E entre tais sentidos captados do romance pelos adaptadores e erigidos por eles na minissérie, é possível compreender o da personagem Afonso como figura central dos fatos trágicos. Por isso, a necessidade de, em um meio composto essencialmente de imagens como é a televisão, haver uma intensificação maior na caracterização do patriarca.

Assim, de acordo com aqueles fatores que observei no primeiro capítulo deste trabalho acerca do caráter agônico que estrutura Afonso da Maia ao longo de todo o texto, uma imersão na subjetividade da personagem se mostra essencial na sua caracterização enquanto uma figura trágica, em um intenso conflito interno. Naquele capítulo, então, apresentei a compreensão a respeito dessa angústia enquanto resultado do conflito que esses presságios causam na configuração racional na qual o patriarca se pauta.

Nesse viés, a evidenciação de tal conflito interno caracterizador do patriarca é buscada intensamente, tanto com a utilização do recurso à voz em *off* do narrador, no que, como ponderado anteriormente, se observa uma recorrência ao elemento da focalização interna com que Eça cria as estruturas psicológicas das suas personagens, quanto no uso de outros elementos com os quais se torne possível enfatizar esse caráter trágico de D. Afonso.

Em tal sentido, na obra televisiva, essa constituição conflituosa da personagem é enfatizada, também, em diversas cenas nas quais o próprio Afonso

¹⁶⁵ COLLAÇO, Fernando Martins. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. p. 68.

revela os embates que se estabelecem entre a sua racionalidade e as premonições que o atingem. Assim, em grande parte dessas cenas, Afonso é exposto a expressar a outras personagens a sua apreensão a respeito desses sentimentos de presságio com que se debate a sua configuração racional.

Dessa forma, em algumas das cenas do início da narrativa, vemos a personagem Maria da Cunha na tentativa de persuadi-lo a aceitar o casamento de Pedro e Maria Monforte, no que o patriarca revela à amiga as sensações que o oprimem a respeito do que a esposa do filho pode trazer de catastrófico ao futuro da sua família:

- Ela está com o teu neto na barriga. É a tua descendência, o teu sangue. É a eternidade do teu nome.
- Ela vai desgraçar o meu filho.
- Que tolice é essa, Afonso?
- É o que sinto! É o que sei! Só a ti ousa dizê-lo.¹⁶⁶
- Esta vida são dois dias, e pra morte nos encaminhamos, meu amigo. Põe uma pedra nesse pundonor ferido e faça as pazes com eles.
- Tu sabes que não acredito em presságios, mas nada do que me digas ameniza o pressentimento horrível que eu tenho sobre essa mulher.¹⁶⁷

E é também nos diálogos com a personagem Vilaça, procurador dos Maias, que temos esses pressentimentos que compõem a caracterização de Afonso da Maia sendo explicitados, principalmente em relação a Maria Eduarda.

Em um primeiro momento, o patriarca procura certificar-se com o empregado de que a neta que a Monforte levava consigo ao abandonar Pedro havia realmente morrido, mas os aspectos premonitórios aos quais é confrontado se mostram latentes:

- Você tem certeza que a pequena morreu?
- Que pequena, excelência?
- A filha do Pedro com aquela mulher!
- Mo disse a Monforte que a filha tinha morrido. E eu vi com os meus olhos o retrato da menina emoldurado de flores fúnebres, excelência!
- Às vezes, eu sonho que essa menina não morreu!¹⁶⁸

E, posteriormente, quando expõe a Vilaça a sua contrariedade quanto ao relacionamento do neto com Maria Eduarda, fato que se instaura como mais um

¹⁶⁶ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 1, cap. 16.

¹⁶⁷ Ibid., DVD 1, cap. 21.

¹⁶⁸ Ibid., DVD 2, cap. 18.

pressentimento, o qual mostrará seu fundamento quando descobre que ela é a neta que pensara estar morta:

- Não se amofine por causa dessa senhora. É apenas uma aventura, excelência.
- Você não compreende, Vilaça. É como se eu já conhecesse essa mulher a vida inteira.
- Por amor de Deus, D. Afonso! Madame Castro Gomes parece ser uma boa pessoa. E bem nascida, ao contrário da Maria Monforte.¹⁶⁹

Tendo em vista tais confissões de Afonso em que se evidenciam os seus conflitos internos, Joana Duarte Bernardes aponta para o fato de que o reconhecimento que a personagem possui a respeito das desgraças que se abatem sobre a sua casa, a respeito da sua impotência frente a tais acontecimentos, precisa ser realizado, no texto televisivo, a partir da voz do próprio patriarca:

O reconhecimento de que errara e de que não conseguira forjar Carlos de forma que este escapasse ao mesmo destino do pai faz com que no final da trama, em conversa com D. Maria da Cunha, Afonso confesse: “Não sou tão bom, nem sou tão brando. Sou um velho indignado às portas da morte. Um velho traído pela vida e pelas circunstâncias. Tinhas razão, Maria: o destino, ou seja lá o que foi essa força inexorável, pôs por terra as minhas convicções da forma mais implacável”. No romance de Eça, o silêncio de Afonso é tudo. Porém, é necessário notar-se como na adaptação televisiva, dirigida para o grande público, o que se não diz por escrito deve ser posto em movimento – mesmo e principalmente a constatação terrível por que Afonso ainda passará, quando descobre, por si mesmo, que o incesto fora consumado em consciência por Carlos.¹⁷⁰

Então, como pondera a estudiosa, mostra-se necessário, na obra de televisão, que Afonso, após ser atingido pelo conhecimento dos fatos trágicos que destroem a sua família, expresse em palavras o reconhecimento de que qualquer movimento em prol de mudar o destino é inválido.

E como nessa passagem abordada por Bernardes, vejo que, em diversas cenas da minissérie, D. Afonso tem como interlocutores, especialmente, as personagens Maria da Cunha e Vilaça, sendo que a primeira ganha bastante espaço na adaptação em relação à pouca importância que possui no texto literário, em função, inclusive, de fazer com que a voz do patriarca apareça mais constantemente na obra televisiva.

¹⁶⁹ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 4, cap. 13.

¹⁷⁰ BERNARDES, Joana Duarte. *Os Maias da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda*. Matraca, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul./dez. 2008. p. 126.

Nessa perspectiva, aponto para o que Décio de Almeida Prado, no ensaio “A personagem no teatro”, do livro *A personagem de ficção*, fala sobre um recurso extensamente utilizado na construção psicológica das personagens teatrais, recurso que acabou por ser aproveitado também pelas obras cinematográficas e televisivas nesse processo: “O confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair as nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável.”.¹⁷¹

Dessa forma, entendo que, ao serem utilizados no movimento de criação da estrutura interior de Afonso, tais recursos possibilitam a apreensão, por parte dos espectadores, desses aspectos subjetivos, da sua ideologia e dos conflitos com que ele se debate, os quais possuem enorme importância para a construção das significações da obra.

E, a partir da intensificação desses momentos de confissão, vejo que há, na minissérie, o reforço do caráter premonitório possuído pela personagem. Tal característica, então, ganha uma certa acentuação no Afonso televisivo, como ressalta Bernardes no fragmento a seguir:

Ora, uma das formas através das quais será possível a aproximação de Afonso da Maia ao público é a sua inserção em cenas carregadas de presságios. De facto, o poder intuitivo de Afonso é amplificado na adaptação. Por meio deste movimento, consegue-se não só uma espécie de mistificação do carácter de Afonso (que culminará com a sua derradeira aparição antes da morte) mas também uma motivação forte para o seu surgimento em diversos momentos da obra. A primeira aparição de Afonso dá-se sob o signo da memória: é aquando do regresso ao Ramalhete que Carlos, acompanhado por João da Ega, ao abrir as portas do escritório do avô, é bafejado com a sua lembrança vivida. E nesta aparição, marcada pela forte claridade que há-de contrastar com a ruína no interior do Ramalhete, logo se instala a sombra da premonição: Afonso, descrente em agiões, responde risonho a Vilaça, a propósito de serem fatais aos Maias as paredes do Ramalhete.¹⁷²

Como é possível ver no trecho acima citado, a recorrência ao ressaltar desse aspecto da constituição da personagem é realizada para que tal característica fique visível levando-se em conta a mudança de meios a que já me referi anteriormente.

No seu texto, Bernardes atenta, ainda, para o fato de que alguns dos presságios construídos no romance são retomados em outros momentos da

¹⁷¹ CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 89.

¹⁷² BERNARDES, Joana Duarte. *Os Maias da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda*. Matraga, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul./dez. 2008. p. 127.

minissérie para que a questão do patriarca como um “premonitor” dos acontecimentos trágicos seja melhor visualizada:

Este *incipit* faz com que os ambientes e os gestos fiquem marcados pela (pre)visão, sendo que Afonso aparecerá frequentemente associado à instauração de sinais. Vejamos. Aquilo que no romance se *reduz* à perturbação provocada pela sombrinha escarlate de Maria Monforte e que a Afonso parece cobrir, numa antevisão de sangue, Pedro da Maia, é mote para que na adaptação Afonso volte a esse pormenor quando de uma conversa que tem com Carlos, no quarto de seu pai, sobre o que se passara com Pedro.¹⁷³

Nesse sentido, em concordância com essa evidenciação do seu caráter premonitório, também se desenvolve a sua estrutura ideológica, a qual será imprescindível para que se instaure a queda final.

Assim, o constante sentimento de que algo de ruim está para acontecer e de que esse mal se corporifica nos ideais tortos nos quais a sociedade em que vive se baseia e em determinados indivíduos que se governam pela paixão, atinge Afonso de forma ainda mais explícita no texto televisivo.

Dessa forma, o D. Afonso televisivo recebe um reforço no seu aspecto ideológico, referindo-se sempre à decadência daquela sociedade portuguesa estabelecida em valores religiosos e românticos.

Joana Duarte Bernardes aborda, então, o modo como essa característica da personagem é trabalhada na transposição do texto para a televisão, dizendo o seguinte:

Mais do que no romance, em que as aparições de Afonso não são em tão grande número como na adaptação televisiva, o avô de Carlos é sujeito a declarações iteradas da sua perspectiva ideológica. De facto, há uma manutenção da ideologia e mesmo um extremar da mesma já que é essa defesa que mais ilumina e acicuta a inflexibilidade ética de Afonso.¹⁷⁴

A exposição que Afonso faz dessa sua ideologia, a “intransigência” com que trata os problemas que dizem respeito à religião, à educação e ao romantismo, são vistas em diversas das cenas da minissérie, especialmente em passagens nas quais o patriarca demonstra a sua desaprovação com relação aos relacionamentos de Pedro com Maria Monforte e de Carlos com Maria Eduarda.

¹⁷³ BERNARDES, loc. cit.

¹⁷⁴ Ibid., p. 125.

Uma dessas cenas se dá quando de um jantar no Ramalhete, no qual os amigos de Carlos fazem referência ao comportamento da Condessa de Gouvarinho, e Afonso aproveita-se da discussão para expor ao neto a sua opinião acerca dos indivíduos que se deixam coordenar pelos sentimentos:

- Não sei o que a condessa andou a fazer, mas isso não é desculpa. Como, aliás, não desculpa os desatinos de ninguém.
- Que desatinos, vovô? Do que estás a falar?
- Dessa sutil ideologia sentimental com que os libertinos procuram amenizar os seus erros.
- Os rapazes precisam de aventuras, D. Afonso.
- Disseste-o bem. Aventuras! Mas o homem que seduz a mulher de outro, ou a filha de outro, e dispersa uma família, destrói um lar, o homem que se atola para sempre na concubinação é um canalha.
- E supõe que um homem apaixonado possa obedecer a outra coisa que não seja a sua paixão?
- A paixão, por mais forte que seja, não pode abalar os três princípios fundamentais da sociedade humana: família, dever e justiça. E o homem que acredita que os seus sentimentos são mais importantes do que isso é um fraco, um pusilânime, um ser desprezível.¹⁷⁵

Nessas passagens da narrativa, nos deparamos, portanto, com a rigidez com que Afonso defende os seus ideais e critica as configurações ideológicas predominantes em Portugal naquele momento histórico. Tal rigidez implica, então, o conflito interno com relação à sua constituição premonitória, na tentativa de evitar que o neto caminhe para um fim trágico como ocorrera com o filho, na consequente decomposição dessas suas verdades e na queda trágica.

Tal caráter trágico, com que o patriarca Maia é caracterizado no romance e que é transposto para a obra de televisão, é ressaltado pelas estudiosas Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira em seu trabalho sobre os aspectos de tragicidade presentes na minissérie *Os Maias*, quando fazem a seguinte abordagem:

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. [...] 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 atica, 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

¹⁷⁵ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 3, cap. 24.

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.¹⁷⁶

Partindo do olhar sobre essa questão apontada pelas estudiosas, observo que Afonso da Maia é, então, a peça central dos acontecimentos trágicos que se desenvolvem no romance e que os autores da adaptação televisiva apreendem em seu movimento de transposição da obra por meio tanto de aspectos buscados no texto literário quanto dos recursos específicos aos meios audiovisuais.

Nesse sentido, assim como no texto de Eça, o patriarca Maia é constituído a partir dessa postura de herói trágico que, ao ser atingido por visões funestas acerca do futuro da sua família, passa a procurar maneiras de impedir que tais visões se confirmem. E aqueles meios utilizados no texto televisivo para ressaltar a estrutura premonitória, as questões ideológicas e os conflitos internos com que a personagem se debate concorrem para que essa configuração trágica de D. Afonso seja instaurada com, podemos dizer, maior eficácia, já que, de acordo com o que foi observado anteriormente, a mudança de meios e, conseqüentemente, de recursos, estabelece essa exigência de que sejam realizadas dadas modificações no sentido de construir determinadas significações.

Assim, em diversas cenas temos o patriarca referindo-se a esse objetivo de construir no caráter do neto essa força e racionalidade, para que se mostre avesso a qualquer sentimentalismo e não caminhe para um fim igual ao que Pedro havia tido. Um exemplo disso pode ser visto na cena em que o patriarca conversa com Maria da Cunha, revelando a sua descrença acerca do destino: “– Eu fiz Carlos Eduardo. Tu és testemunha que o forjei. / – Ainda assim, ele cumprirá o seu destino, Afonso! / – Não existe destino! Existe o desatino, a fraqueza, a perdição!”.¹⁷⁷

Nessa cena, então, ao ser confrontado pela amiga à ideia de destino, Afonso mostra toda a sua configuração racional, negando-se a acreditar na existência de uma força maior que rege a vida dos indivíduos.

Portanto, na busca do patriarca por um meio de evitar que aqueles pressentimentos que possui concretizem-se, temos, no decorrer do texto, dadas

¹⁷⁶ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias*: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 145-146.

¹⁷⁷ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 2, cap. 27.

indicações acerca da invalidez dessas atitudes tomadas por D. Afonso. Dessa forma, Maria da Cunha, ao falar sobre Carlos Eduardo em uma conversa com Maria Monforte, aponta para a semelhança deste com o pai: “Tem muito o gênio do Pedro. Embora o avô fizesse tudo para o mudar.”.¹⁷⁸

E vejo que essa persistência de Afonso na tentativa de evitar que os pressentimentos de desgraça que dele se apossam tornem-se concretos evidencie-se, principalmente, nas cenas em que temos o patriarca alertando sobre a debilidade que vê instaurarem-se no caráter daqueles indivíduos que se governam pelos sentimentos.

Em primeiro lugar, então, faz o alerta para o filho Pedro, em um momento em que este sofre de um ataque febril por causa da Monforte: “O homem que não comanda as suas paixões, não comanda a sua vida. É um títere, Pedro.”.¹⁷⁹ E depois alerta o neto Carlos, quando o vê reagir de uma forma inesperada ao ter conhecimento da história dos pais, usando-se da mesma frase dita a Pedro: “Teu pai era muito diferente de ti, Carlos! Pedro era um fraco, não governava os seus sentimentos, e o homem que não comanda as suas paixões, não comanda a sua vida. É um títere.”.¹⁸⁰

Por isso, quando tem a percepção de que o neto possui aquele mesmo caráter frágil que o filho possuía, Afonso sente a presença do destino pairando sobre a sua casa. Tal fato é visível na cena em que comunica a Vilaça a sua decepção com relação à forma como Carlos se comportara ao saber a respeito da história ocorrida entre Pedro e a Monforte:

– Não pensei que ele fosse reagir dessa maneira. Não pensei, Vilaça! Imaginava contar-lhe, porque fatalmente teria que contar, mas o via apenas demonstrando um interesse vago, quase literário. Um episódio histórico de uma velha crônica de família. Imaginava Carlos a ouvir curioso, sem uma lágrima. Um moço tão piegas. Afinal, não foi pra isso que eu o criei?
 – O menino Carlos venera Vossa Excelência, D. Afonso!
 – Mas está amargurado, e por quê? A honra dele não dependeu dos impulsos falsos ou torpes daquela mulher. Nem o seu caráter dependeu da fraqueza do pai. Eu criei-o um homem forte, reto. Eu o criei à minha imagem e semelhança, Vilaça!¹⁸¹

¹⁷⁸ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 4, cap. 21.

¹⁷⁹ Ibid., DVD 1, cap. 11.

¹⁸⁰ Ibid., DVD 2, cap. 25.

¹⁸¹ Ibid., DVD 2, cap. 26.

Assim, quando começa a observar tais sinais de fragilidade e sentimentalismo na constituição de Carlos, D. Afonso expressa toda a sua angústia, pois compreende que aqueles presságios que tanto o afligiam começam a fazer-se presentes. Nesse momento, como um herói trágico, ele se vê envolto por um destino que se mostra inevitável, sendo que toda e qualquer atitude que empreenda no sentido de iludir a sorte e evitar que se cumpra a predestinação que a ele se apresenta revelam-se inválidas.

Então, na perspectiva da construção de Afonso da Maia por meio dessas diversas características trágicas, as estudiosas Flory e Moreira fazem a seguinte abordagem a respeito da queda final da personagem:

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.¹⁸²

Dessa forma, o patriarca é enfocado recorridas vezes em uma aflição que destaca a sua impotência diante dos eventos que se desenvolvem à sua volta e que são reforçados ao se apresentarem a ele na forma de presságios. Nesse viés, ele acredita, primeiramente, que a sua ventura, assim como de toda a sua família, está nas mãos do neto. Assim o é, então, quando procura aconselhar Carlos Eduardo:

– A ironia é que a felicidade está quase sempre nas mãos dos outros.
 – Vovô... eu gosto tanto de ti, tanto.
 – Então, não me desapontes, pra eu não morrer com a amarga sensação de que falhei completamente.¹⁸³

Mas posteriormente, quando tem conhecimento do incesto cometido pelos netos, ele percebe que tais questões são, na verdade, regidas por aquela força maior na qual negava-se veementemente a acreditar. Nesse sentido, quando João da Ega lhe revela que Maria Eduarda, a amante de Carlos, é a neta que crê morta, Afonso, ao ver as suas verdades, de alguma forma, aniquiladas, enfatiza aquele conflito com que se debatera incessantemente ao longo de toda a obra: “– Que

¹⁸² FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias*: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 150.

¹⁸³ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio di Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 4, cap. 1.

nome se dá a isso? Tragédia? Destino? Fatalidade? / – Eu tendo a acreditar que somos apenas títeres de um Deus sádico, D. Afonso!”.¹⁸⁴

Compreendo, portanto, que a evidenciação dos elementos da ideologia da personagem que é realizada no texto televisivo contribui para que haja a apreensão, por parte da adaptação, dos aspectos com que Eça constrói a personagem, daquele caráter trágico de Afonso, uma figura que representa o “[...] herói trágico por excelência [...] coerente, reto, ‘varão heróico de outras idades’, superior à ‘sociedade beata e anárquica’ que o cerca, distingue-se entre todos.”.¹⁸⁵

Assim, ao serem enfatizadas tais características ideológicas da personagem, assim como a sua grandiosidade com relação à toda aquela sociedade formada por indivíduos de caráter frágil e sem individualidade, a queda final do patriarca nos possibilita aquela aproximação com a figura do herói trágico atingido pelo destino implacável.

Observo, então, que todo esse processo de caracterização da personagem é realizado por meio das recorrências à voz do próprio patriarca, ou seja, a partir da consideração daquilo que ele diz é que se enfatizam as suas posições ideológicas, os conflitos que se instauram na sua subjetividade e a sua composição como peça central dos acontecimentos trágicos da narrativa.

Assim, compreendo que esse movimento de apreensão dos sentidos da personagem por parte dos autores da minissérie tem a sua realização tanto quando há a utilização do recurso à voz em *off* do narrador em consonância com o enfoque nas expressões do ator e nas demais imagens que narram dadas passagens do texto quanto os momentos em que Afonso faz suas confissões, nos diálogos com outras personagens, sobre as questões interiores com que se defronta.

Dessa forma, observando os aspectos empregados para o transporte das significações da obra do formato literário para o televisivo, Bernardes aponta para o modo como a transferência dessa personagem de caráter tão imprescindível para a narrativa é realizada pelos adaptadores da minissérie:

[...] o tratamento que Afonso sofre na adaptação de Maria Adelaide Amaral passa, a nosso ver, pela concatenação de três dimensões distintas, daqui

¹⁸⁴ OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio de BIASI e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color. DVD 4, cap. 21.

¹⁸⁵ FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006. p. 60.

resultando uma personagem que é patriarca indubitável da(s) história(s) – porém, cuja impossibilidade de dominar o percurso dos Maías surge reiterada ao longo da minissérie. Certamente que a impotência de Afonso perante os caminhos trilhados pelo filho e pelo neto fora já fixada por Eça; simplesmente, a adaptação televisiva exige uma maior materialização dessa impotência, convocando Afonso da Maia mais vezes à cena do que aquelas que poderíamos esperar tendo em conta apenas a leitura do livro. Com efeito, *fazer* este Afonso passa pela execução dos níveis ideológico, simbólico e afectivo, com maior recurso à representação física do mesmo. Não se trata de ser-se fiel à veiculação ideológica de Afonso como o romance a dita, por exemplo (o mesmo sucedendo com os outros dois níveis de que falámos). Trata-se, sim, de fazer confluir esses três patamares de significação para o *ser-se* Afonso da Maia numa circunstância nova.¹⁸⁶

Vê-se, portanto, que a personagem D. Afonso da Maia tem a sua imagem mais explorada na minissérie, pois é de imagens que as artes televisiva e cinematográfica se alimentam e é com ela que serão suscitados os significados da obra. Portanto, considero que a recorrência de aparições do patriarca Maia se dá por ser ele o centro da história, uma espécie de “catalisador” de todos os fatos, fator percebido pelos adaptadores e, por isso, buscado por eles por meio dessa ênfase na sua imagem.

Essa perspectiva nos esclarece, então, a importância da personagem para o desenvolvimento da narrativa, pois se posiciona como o centro dos acontecimentos, tanto como herói atuante quanto como percebedor dos fatos que o cercam. É por meio de Afonso que ficamos sabendo do destino trágico a que a família está fadada, sendo ele o indivíduo mais afetado e o que, mesmo “prevendo”, até certo ponto, a consumação do seu fado familiar, tem menos poder para intervir nos acontecimentos trágicos que se desenrolam ao longo da história.

Assim, ao observar a forma como se dá a construção do Afonso televisivo, observo que o processo de transposição de tal personagem da literatura para a televisão se estabelece, portanto, por meio dos aspectos que os autores da adaptação visualizam na sua constituição e que procuram captar para a obra televisiva, utilizando, para isso, de recursos buscados no texto literário em consonância com aqueles específicos ao meio audiovisual em que desenvolvem o trabalho.

Portanto, estabelecendo uma conversação com a obra de Eça de Queiroz, mas também observando as distinções que se criam na relação entre as obras de

¹⁸⁶ BERNARDES, Joana Duarte. *Os Maías da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda*. Matraga, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul./dez. 2008. p. 124-125.

ficção do meio literário e as dos meios audiovisuais, vemos os adaptadores construindo, a partir de um romance consagrado como é *Os Maias*, um texto novo, em um meio e em um gênero diversos, assim como transportando aquelas personagens que o escritor português cria por meio de palavras para um meio de aspectos, digamos, mais físicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada ao longo dos três capítulos deste estudo, tendo como objetivo a investigação da forma como se dá o processo de transposição da personagem Afonso da Maia para a minissérie *Os Maias*, exibida originalmente no Brasil pela Rede Globo de Televisão no início do ano de 2001, foi fundamental para o desenvolvimento de um olhar não apenas a respeito de dados aspectos da relação entre a literatura e os meios audiovisuais como também com relação à importância primordial que tal personagem possui na estrutura dessa narrativa.

Assim, ao ponderar, inicialmente, acerca das questões implicadas no processo de criação empreendido por Eça de Queiroz no sentido de construir as suas personagens, pude compreender melhor alguns elementos imprescindíveis para o movimento de composição de Afonso da Maia no romance *Os Maias*, o que se mostra extremamente importante para a realização de projetos futuros acerca da obra desse escritor pelo qual nutro grande admiração.

Posteriormente, então, passando para uma análise mais teórica, a respeito de determinados aspectos observáveis na relação entre os meios literário e cinematográfico/televisivo, tive contato com conceitos teóricos bastante relevantes para o estudo de tal relação. Nesse sentido, entre os conceitos que abordei com maior ênfase estão o da reprodutibilidade técnica da arte, desenvolvido por Walter Benjamin, e o do dialogismo, da teoria de Mikhail Bakhtin, no que pude perceber uma grande consonância entre a forma como os dois filósofos compreendem as questões que abordam nos seus trabalhos, mesmo que atuem em vieses distintos e conceitualizem temáticas diversas.

Assim, partindo da visão das teorias benjaminiana e bakhtiniana, assim como de conceitos teóricos de outros estudiosos, pude empreender, também, uma consideração acerca dos formatos narrativos seriais no seu avanço desde a literatura, passando por rádio e cinema, até alcançar a enorme expansão que possui na atualidade no meio televisivo.

E é, ainda, a partir da visualização dos conceitos teóricos daqueles dois filósofos, em consonância também com outras abordagens, que busquei estabelecer uma compreensão sobre as questões implicadas no processo de construção de personagens, especialmente com relação aos meios audiovisuais. Em tal momento do trabalho, então, voltei-me para uma exposição das especificidades observáveis

no movimento de criação de personagens no meio teatral, pelo entendimento de uma correspondência entre o modo como são significados esses seres ficcionais em teatro e em cinema e televisão, principalmente no que diz respeito à figura do ator.

Nesse ponto do estudo, portanto, compreendo ter alcançado uma visão de extrema relevância para um desenvolvimento posterior de análises que enfoquem tais questões relacionadas ao trabalho com textos audiovisuais, tanto no sentido de uma observação comparativa entre obras literárias e cinematográficas/televisivas, quanto no sentido do exame de textos de cinema e de televisão na sua independência.

Assim, nesta dissertação, pude utilizar tais conceitos com o objetivo de compreender a forma como os autores da adaptação se voltam para o texto de Eça, o que, no terceiro e último capítulo deste estudo, desenvolvi com o intuito de ponderar o modo como a personagem Afonso da Maia tem a sua transposição para a minissérie global.

Em tal capítulo, então, considero ter conseguido demonstrar a ideia de que os adaptadores recorrem a determinados recursos utilizados pelo escritor português na criação dessa personagem no romance, sempre, é claro, levando em conta os aspectos específicos de cada meio, além de empreenderem modificações e adições importantes para a construção de muitas das significações do patriarca Maia.

Ao investir no recurso à voz em *off*, pude observar que os autores da minissérie exploram, além de a focalização interna com que Eça constrói os conflitos internos das suas personagens, o texto do escritor português e a relação narrador/personagem tão característica dos textos ecianos. E, ao buscar meios para realizar mudanças e adições com relação ao romance, tive a possibilidade de ver que os adaptadores conseguiram destacar determinados aspectos com que Afonso da Maia se caracteriza e que implicam a instauração de sentidos à narrativa.

Nesse sentido, as perspectivas que se estabelecem a partir desta dissertação são variadas e confluem para um aperfeiçoamento de algumas das minhas visões com relação a tais questões, no que se mostra bastante ampla a possibilidade de desenvolvimento de abordagens futuras relacionadas a esses aspectos aqui trabalhados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 SOUZA, Cláudio Mello e. *Os Maias, de Eça de Queiroz: uma tragédia moderna*. Disponível em: <http://www.releituras.com/cmellosouza_maias.asp>. Acesso em: 12 dez. 2013.
- 2 MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.
- 3 GUERRA DA CAL, Ernesto. *Língua e Estilo de Eça de Queiroz*. (Tradução de Estella Glatt). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- 4 REIS, Carlos. *Introdução à leitura d'Os Maias*. 4. ed. Coimbra: Livraria Almeida, 1984.
- 5 FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal: séculos XII-XX*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- 6 REIS, Carlos. *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.
- 7 BERRINI, Beatriz. Eça de Queirós: palavra e imagem. In: *Voz Lusíada: Eça de Queirós*. n. 16. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2001.
- 8 REIS, Carlos. Eça de Queirós e o discurso da história. In: *Queirosiana – Estudos sobre Eça de Queirós e sua geração*. n. 7/8. Tormes: Fundação Eça de Queirós, dez. 94/jul. 95.
- 9 LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da Saudade*. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2004.
- 10 REIS, Carlos. (Org). *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*. vol. 5. Lisboa: Alfa, 2001.
- 11 LOURENÇO, Eduardo. *As Saias de Elvira e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- 12 REIS, Carlos. *Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- 13 QUEIROZ, Eça de. *Cartas*. São Paulo: Brasiliense, 1961.
- 14 FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*. São Paulo: Arte & Ciência, 2006.
- 15 BERARDINELLI, Cleonice. “Que desgraça nascer em Portugal!”. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_02.html>. Acesso em: 23 jul. 2014.
- 16 QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

- 17 OS MAIAS. Adaptação de Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Direção de Emílio de Biasi e Del Rangel. Direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Rede Globo de Televisão, 2001. 4 DVDs (940 minutos), color.
- 18 ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. (Tradução de José Thomaz Brum). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- 19 ARISTÓTELES. *Arte Poética*. (Tradução de Pietro Nasseti). São Paulo: Martin Claret, 2007.
- 20 LUSO LIVROS. Série “Grandes Livros” – Os Maias de Eça de Queirós. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fc-L2htDKAY>>. Acesso em: 12 mar. 2014.
- 21 BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- 22 STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: *Ilha do Desterro* (UFSC), 2006, v. 51, p. 283-299.
- 23 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. (Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão; Revisão da tradução Marina Appenzeller). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 24 BAZIN, André. Por um cinema impuro – defesa da adaptação. In: _____. *O cinema: ensaios*. (Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro). São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.
- 25 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Tradução de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- 26 JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema*. Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo. (Tradução de Aparecida de Godoy Johnson). São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- 27 ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. (Tradução de Juba Elisabeth Levy). 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- 28 MACHADO, Arlindo. *A Televisão levada a sério*. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.
- 29 MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- 30 SYDENSTRICKER, Iara. Taxonomia das séries audiovisuais: uma contribuição de roteirista. In: BORGES, Gabriela; PUCCI JR., Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (Orgs.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e de documentário*. Volume II. Campinas, Faro e São Paulo: Instituto de

Artes/UNICAMP, CIAC/Universidade do Algarve, SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2012. p. 131-141.

- 31 MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. (Tradução de Ronaldo Polito e Sérgio Alcides). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- 32 CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- 33 BRAIT, Beth. *A personagem*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- 34 BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume II. São Paulo: SENAC/São Paulo, 2005. p. 277-301.
- 35 BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético: ensaios*. (Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- 36 _____. *Estudos sobre teatro*. (Tradução de Fiana Pais Brandão). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- 37 ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- 38 ZANELLA, Andrea Vieira; ZONTA, Grazielle Aline; MAHEIRIE, Kátia. Discurso na vida e discurso na arte de atuar: contribuições de Vygotski e do círculo de Bakhtin para a análise da prática teatral. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 8, n. 1, p. 27-38, jan./jun. 2013. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0801/080102.pdf>>. Acesso em: 20 abr. 2014.
- 39 DWEK, Tuna. *Maria Adelaide Amaral: a emoção libertária*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- 40 MARTINS FILHO, Plínio (Ed.). *Luiz Fernando Carvalho sobre o filme Lavoura Arcaica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- 41 COLLAÇO, Fernando Martins. *Luiz Fernando Carvalho e o processo criativo na televisão: a minissérie Capitu e o estilo do diretor*. 2013, 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- 42 CARVALHO, Luiz Fernando. Depoimento. In: ALMEIDA, José Mendes de; ARAÚJO, Maria Elisa. *As perspectivas da Televisão Brasileira Ao Vivo*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 111-118.
- 43 O GLOBO – CULTURA. Morre Walmor Chagas aos 82 anos. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/morre-walmor-chagas-aos-82-anos-7337613>>. Acesso em: 24 nov. 2013.

- 44 BATISTA, Djalma Limongi. *Walmor Chagas: ensaio aberto para Um homem indignado*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- 45 BERNARDES, Joana Duarte. *Os Maias da TV Globo e a construção da personagem: Afonso da Maia e Maria Eduarda*. Matraca, Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul./dez. 2008.
- 46 GUIMARÃES, Hélio. O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 93-111.
- 47 BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. (Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade). 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec/Annablume, 2002.
- 48 GRAIEB, Carlos. *Frustrada e feliz*. Veja, São Paulo, 21 mar. 2001. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/210301/entrevista.html>>. Acesso em: 18 mar. 2014.
- 49 PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34.
- 50 AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.
- 51 ZONTA, Grazielle Aline; MAHEIRIE, Kátia. Sujeitos em transformação no processo de criação teatral. *Psicologia & Sociedade*, Belo Horizonte, v. 24, n. 3, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822012000300013>. Acesso em: 08 abr. 2014.