

Maria Monforte: A morte n'Os Maias televisivo

Bianca do Rocio Vogler¹

As questões relativas aos estudos sobre adaptações têm sido bastante intensificadas nos últimos tempos, fato que se justifica pelo ganho de importância das obras audiovisuais, o que vem possibilitando a diminuição dos discursos hierárquicos que posicionam a literatura acima do cinema e, especialmente, da televisão. No entanto, essa hierarquia é, ainda, muito presente e reflete-se nos debates que permeiam tais estudos, especialmente a partir da temática da fidelidade, a qual aparece recorrentemente nos textos dos teóricos da área, apontando para o fato de que essa insistência em buscar a obra audiovisual fiel ao texto literário está fixada em uma crença na superioridade da literatura com relação às obras ficcionais do cinema e da televisão.

E, nesse sentido, Randal Johnson, no ensaio “Literatura e Cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*”, apresentado no livro *Literatura, Cinema e Televisão*, explicita os fatores que se caracterizam como equívocos nessa busca por uma fidelidade absoluta das adaptações cinematográficas e televisivas de textos literários:

A insistência na “fidelidade” — que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original — é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos (Johnson 2003, 42).

Tal afirmação de Johnson reflete, portanto, a questão das diferenças de meio, aspecto fundamental para se compreender o modo como se dá a composição dos sentidos em cada obra de acordo com as especificidades próprias aos suportes em que são veiculadas. Mas além disso, a passagem de um texto literário a um audiovisual implica, ainda, no processo de reescrita da obra, uma reescrita que se dá, em geral, por outro autor, que, ao adaptar a obra literária para o roteiro de cinema ou televisão, inevitavelmente terá de realizar cortes e/ou adições, assim como mudanças, pensando nos recursos cinematográficos e televisivos

¹ Doutoranda do Programa em Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade de Coimbra.

a partir dos quais a obra será produzida e, também, na alteração do contexto sócio-histórico em que o novo texto será inserido, bem como do público receptor. É preciso ter em conta, então, que os recursos utilizados para a constituição dos elementos narrativos em cada um desses meios são, em dada medida, diversos, fato que exige que as suas formas de representar, especialmente no que diz respeito às personagens, levem em consideração tais diversidades, contudo ponderando-se também as conversações que se estabelecem entre os formatos.

Nesse sentido, de acordo com o que defende Tânia Pellegrini no texto “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, 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. (Pellegrini 2003).

Tal mudança de autoria é observada com relação à adaptação do romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, para a minissérie de mesmo nome, produzida pela Rede Globo de Televisão, no ano de 2001, em parceria com a emissora portuguesa SIC, tendo como roteirista a dramaturga Maria Adelaide Amaral e sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. Nesse contexto, procuro observar a forma como se dá o processo de transposição da personagem Maria Monforte do romance eciano para a minissérie global, tendo em conta as modificações empreendidas pelos autores da obra televisiva no intuito de estabelecer sentidos diversos para tal personagem dentro da narrativa.

Alguns aspectos do processo de adaptação intermediática

As questões relativas à temática da adaptação acabam por se estruturar em torno do aspecto da “fidelidade”, evidenciando, assim, a existência e persistência de um pensamento que vê a literatura como superior ao cinema e, especialmente, à televisão, pensamento esse que alguns teóricos da adaptação procuram desconstruir. Estes, costumam enfatizar outras questões como as diferenças de meios, de contexto sócio-histórico, de público receptor e de autoria. Um desses estudiosos é o estadunidense Robert Stam, que, em uma das suas obras

mais importantes, *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*, faz a seguinte afirmação levando em conta essa visão errônea sobre a relação literatura/cinema e televisão:

Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (Stam 2008, 20).

Nesse sentido, a perspectiva de que a adaptação se configura como uma obra nova, diferente da literária, é fator determinante para se evitar a insistência em uma visão de “fidelidade” que acaba por resultar em cópias desprovidas de qualidade estética e de propriedade artística. E, nesse sentido, considerar a partir de que visão o texto é narrado constitui-se em um dos meios primordiais de investigação dos sentidos de uma obra, pois é nesse aspecto que identificamos as principais características da composição de um texto. Assim, mesmo as adaptações que se baseiam em obras literárias podem ser consideradas como uma criação original, pois releem o texto do qual são adaptadas, já que têm sua concepção a partir de uma autoria distinta.

E é com essa perspectiva que identificamos a afirmação de Robert Stam, no texto “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, em que aponta para a forma como os conceitos teorizados pelo filósofo russo Mikhail 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. Dessa maneira, o estudioso do cinema afirma que:

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 trajetórias, 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 “infidel”, é muito menos grave (Stam 2006, 23).

Ou seja, de acordo com os conceitos bakhtinianos, 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. E tal processo é denominado pelo filósofo russo como “dialogismo” e “intertextualidade”, termos a que se refere ao longo de toda a sua teoria e

que desenvolve a partir do olhar sobre as construções discursivas.

E é partindo desses conceitos de dialogismo e de intertextualidade, elaborados por Mikhail Bakhtin, que Robert Stam realiza uma explanação da sua defesa da adaptação. A ponderação que o estudioso faz a respeito do modo de se olhar para uma construção cinematográfica baseada em uma obra literária leva em consideração, então, esse diálogo que se cria entre um texto e outro, entre as ideias de um autor e as de outro, entre cada um dos meios e métodos empregados na elaboração dos textos, entre os objetivos pretendidos por um e outro, além de aspectos como as situações históricas, os locais de onde partem os pontos de vista, entre outros elementos que estão presentes nos processos de composição de cada uma das obras.

Assim, se o texto literário é criado a partir de um diálogo com outros textos e, nesse processo, modifica estruturas e ideias que apreende nesses outros textos, qual o sentido de exigir que uma adaptação cinematográfica seja composta sem nenhuma marca de autoria, sem elaborar modificações, as quais são muitas vezes necessárias pelo fato de haver uma transferência de meios?

Assim, também Linda Hutcheon, ao falar sobre a questão da adaptação, em *Uma teoria da adaptação*, ressalta que:

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

Isto é, reconhecer as perspectivas estabelecidas nos textos é um aspecto primordial para compreender o olhar que neles se inscrevem. Dessa forma, o aspecto das adaptações audiovisuais de obras literárias nos ajuda a compreender essa reescrita que tem a capacidade de trazer o texto para um outro lugar, estabelecendo outros significados resultantes do novo olhar com que é estruturado.

Nessa lógica, Robert Stam, ao falar sobre a problemática da adaptação e a sua relação com o texto literário em que se baseia, conclui que:

Assim como a proferição literária cria a situação à qual ela se refere – mais do que

meramente imitar algum estado de coisas pré-existente – poder-se-ia dizer que a adaptação cinematográfica cria uma nova situação áudio-visual-verbal, mais do que meramente imitar o velho estado de coisas como representado pelo romance original. A adaptação assim molda novos mundos mais do que simplesmente retrata/trai mundos antigos (Stam 2006, 26).

Então, nesse contexto, vê-se que, mesmo com a busca por um certo grau de “fidelidade” em relação ao texto literário, as diferenças de meio exigem que se realizem alguns ajustes na intenção de se conseguir a apreensão dos sentidos. As adaptações, sendo vistas apenas nesse processo de recorte de uma história de um gênero a outro, tendem a ser julgadas apenas pelas mudanças que apresentam nesse movimento de transposição, não tendo a possibilidade de demonstrar os motivos para que tais mudanças existissem.

Dessa forma, Anna Maria Balogh, no livro *Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*, expressa-se da seguinte forma a respeito de tal tema:

O filme adaptado deve preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação. Caso contrário, corresponderá ao que se costuma chamar significativamente de tradução ‘servil’ ou meramente ilustrativa. (Balogh 2005, 53).

Assim, possuímos o entendimento de que a questão a ser colocada em discussão nessa área dos estudos da adaptação deveria girar em torno do modo como esse aspecto da “fidelidade” é exigido. Isso significa afastar-se da crença de que para que uma adaptação possa ser considerada boa é necessário que ela siga à risca todos os elementos que são expostos no texto literário, ou seja, que os adaptadores façam uma transposição exata daquilo que o escritor construiu na sua obra escrita. E esse processo de afastamento de tal crença mostra-se fundamental para os estudos sobre adaptação, pois implica na valorização de uma autonomia do cinema e da televisão com relação à literatura, compreendendo-se as diferenças presentes em cada um dos meios.

Vemos, então, que a composição de um texto cinematográfico e televisivo leva em consideração aspectos diversos aos da composição literária, e no caso de uma adaptação fílmica o cuidado para que não se fique preso ao texto escrito deve existir sempre para que haja a distinção entre as peculiaridades que constituem cada uma das formas artísticas.

Assim, analisar um texto literário requer atenção à escrita, a qual em uma obra cinematográfica constitui-se como um elemento, na maior parte das vezes, secundário. Isso significa que a criação na literatura parte de um processo de construção de um mundo que

se origina da palavra escrita, enquanto o cinema empreende essa criação por meio de elementos mais concretos, os quais, recortados do mundo real em que se inspiram, pretendem imitar a realidade de uma forma, digamos, mais “palpável”.

Dessa maneira, nos deparamos com a diferença fundamental entre as duas formas de arte, já que na literatura tudo é exposto por meio da linguagem escrita, e no cinema essa linguagem é apenas um recurso de exposição geralmente secundário, pois o recurso principal na cinematografia é o da imagem, sendo que é com ela que irão ser desenvolvidos os sentidos da obra, além do som, que se impõe como primordial. Por isso, compreende-se que as obras cinematográficas são prenes de um movimento que a literatura só possui através dos seus leitores.

Maria Monforte: a morte personificada n'Os Maias televisivo

Dessa forma, tendo em conta tais aspectos dos processos de adaptação, procuro observar de que modo essas mudanças de meio e de autoria implicam na transformação de alguns sentidos da narrativa d'Os Maias no que se relaciona com a figuração da personagem Maria Monforte. Nessa perspectiva, é perceptível que o processo de adaptação da literatura à televisão de tal personagem enfatiza uma centralidade da mesma no desenvolvimento dos acontecimentos trágicos que atingem a família Maia e a traz para o centro do olhar do telespectador. Assim, é importante ressaltar o fato de que no romance de Eça de Queirós observa-se que o retorno da personagem se dá apenas de modo simbólico, sendo a filha Maria Eduarda o meio pelo qual isso se constitui, como evidencia Maria Manuel Lisboa, em seu texto *Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre “Os Maias”*:

Esse clã, na pessoa de Afonso da Maia, nunca aceitou Maria de Monforte e após a fuga desta nega-lhe a existência (Carlos acredita durante anos que a mãe morreu), mas vê-se no final do romance aniquilado pelo retorno do elemento materno destrutivo que aquela mãe pecaminosa, por via da agência de Maria Eduarda, lhe impõe. (Lisboa 2000, 124).

Em contrapartida, no texto televisivo, esse retorno real se dá, pois a Monforte é trazida novamente para a narrativa. Assim, nos capítulos finais da minissérie, vemos outra vez a personagem, que volta para Lisboa para encontrar a filha e tentar redimir-se com o filho, Carlos Eduardo, por tê-lo abandonado quando bebê.

Com relação a tal retorno, no artigo “As personagens do romance *Os Maias* na

minissérie da Globo”, Kyldes Batista Vicente aponta que

As cenas dedicadas à volta de Maria Monforte exploram muito um ar de mistério: a sua volta a Lisboa, à casa de Maria Eduarda, a forma como, misteriosamente, está partindo para sua terra natal para esperar o fim de sua vida. [...]. Essa construção da personagem se harmoniza com a missão que ela desempenhará: a morte [da esperança da filha, do amor do filho, da família Maia] (Vicente 2014, 427).

Tal função sublinhada pela autora é marcada pela própria caracterização física da personagem nesse retorno, sua brancura, pois está gravemente doente, tuberculosa, e suas roupas esfarrapadas e todas pretas, além da música que narra as suas chegada e aparições, em um tom tétrico. Nesse sentido, Vicente aponta para o seguinte: “A decrepitude física, a miséria e a doença em estágio avançado colaboram para a composição da função desta personagem que está com a voz trêmula, o olhar vazio e um véu atrás do qual ela se esconde ou pretende esconder seu passado” (Vicente 2014, 426).

Acerca dessas adições e modificações realizadas no texto televisivo com relação ao romance pelos adaptadores, Suely F. V. Flory e Lúcia C. M. de Miranda Moreira, no seu estudo intitulado *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias: a funcionalidade dos objetos na trama ficcional*, apontam para o seguinte:

Na minissérie, os autores do texto transmutado para televisão criam um fato novo: a mãe, Maria Monforte volta e é ela que desvelará a tragédia do incesto, ocorrendo o reconhecimento de forma mais dramática e contundente. [...]. A mãe, toda em negro, com um chapéu que encobre sua fisionomia é uma imagem funesta, sendo vista, subitamente, ao abrir-se a porta, ao som de uma melodia fúnebre, lembrando, de imediato, sua condição de portadora da desgraça que atingirá toda a família (Flory & Moreira 2006, 105).

E essa representação de morte com que a Monforte retorna na minissérie reflete mesmo o que podemos identificar como uma forma de personificação do Romantismo, e, conseqüentemente, trazendo na sua figura a marca do destino que esse Romantismo representa na narrativa já do próprio romance *Os Maias*, pois é ele o elemento que se apresenta como o lugar incontornável de configuração daquela sociedade pintada por Eça a partir das suas personagens.

Configurando-se, então, como uma espécie de “alvo” primordial da crítica de Eça ao longo de toda a sua obra, o Romantismo acaba por assumir, em diversos textos, uma personificação, sendo apresentado por meio de uma personagem, ou personagens, em especial no que diz respeito às figuras emblemáticas dos seus poetas românticos e das suas

mulheres adúlteras. Desse modo, a crítica constante que Eça de Queirós realiza ao Romantismo é refletida na figuração das suas personagens femininas, que, submetidas ao olhar masculino, são afetadas por uma idealização romântica. Como afirma Maria Manuel Lisboa,

As invectivas de Eça contra o sentimentalismo relambido dos românticos são claras e dispensam interpretação: o romantismo encapsulado na literatura piegas do ridículo Alencar e seus correligionários é responsabilizada pela queda moral das mulheres que os lêem, nomeadamente Luísa e Maria de Monforte (Lisboa 2000, 342).

E é dessa submissão aos valores românticos que se configura um dos principais temas de caracterização da mulher na obra eçiana: o adultério. Tal temática acaba por erigir uma compreensão da mulher como lugar da irracionalidade, do descontrole baseado na emoção e de desestabilização dos valores morais daquela sociedade. A tal respeito, Carlos Reis, em *Eça de Queirós*, ao abordar esse tema, evidencia que

[...] o adultério, tal como surge elaborado na obra de Eça de Queirós, traduz um juízo crítico muito severo (e de certa forma parcial) em relação à mulher; mais alargadamente, ele pode ser considerado como evidência de uma situação de decadência que afeta sobretudo a sociedade burguesa e as suas instituições (Reis 2009, 192).

Nessa perspectiva, a associação do feminino como um motivo da decadência desses valores pode ser percebida nesse trecho de Reis, além da submissão ao comportamento masculino a que está relegado, sendo que

[...] o sentimento amoroso associa-se à questão da educação, pelas deficiências que nesta são denunciadas; o adultério é uma sua consequência negativa, relacionado também com o bovarismo que afeta algumas das mulheres queirosianas, sujeitas a processos de sedução providas do donjuanismo próprio de certas personagens masculinas. (Reis 2009, 193).

Assim, nesse movimento de crítica ao Romantismo e à sociedade portuguesa regida por esses valores românticos, Eça de Queirós empreende a figuração do feminino em um formato determinista pautado no pensamento patriarcal que configura o século XIX. Em tal sentido, Monica Figueiredo, no posfácio a *Os Maias* intitulado “Por entre desencontros, enganos e ruínas: a vitória da ficção”, afirma que,

Numa sociedade marcadamente “falocêntrica”, são as personagens femininas aquelas que mais têm de lutar por seus desejos: solteironas, beatas, viúvas, criadas desprezadas,

adúlteras endinheiradas, prostitutas espanholas, mulheres *avant la lettre* ou humanas heroínas são peças fundamentais desta “vasta *machine*” que denuncia o difícil lugar ocupado pelo feminino num século destinado aos homens (Figueiredo 2014, 563).

É de extrema importância, portanto, compreender que a construção das personagens femininas na obra de Eça está submetida ao momento histórico em que o escritor se insere, assim como, e principalmente, aos pressupostos estéticos e ideológicos das escolas realista e naturalista a que ele está ligado.

Dessa forma, Maria Monforte se instaura como uma figura de oposição a Afonso da Maia, ou seja, a figura da mulher que se coloca como um meio de oposição a um patriarcado fixado no passado da nação portuguesa. E nesse confronto, a Monforte ausenta-se da narrativa logo no segundo capítulo, para só voltar a ela por meio de algumas referências feitas pelas demais personagens, ou, ainda, por meio da presença da figura da filha, Maria Eduarda. Nesse viés, Maria Manuel Lisboa explica que

A mãe, cuja presença enfraquece o poderio masculino paterno, é excluída, deposta, ou, quando tudo o mais fracassa, morta. É esta a tática adoptada em relação à Monforte por Afonso, que primeiro a recusa enquanto nora, depois a rejeita como adúltera, e por fim a declara morta ao neto que ela lhe abandonou. A estratégia, no entanto, fracassa. O regresso incestuoso da mãe por intermédio da filha viola com sucesso um tabu, o incesto, cuja força é tal que até consegue reconciliar as posições habitualmente opostas da teologia e da ciência [...] (Lisboa 2000, 153).

Essa consideração feita por Lisboa aponta para uma possibilidade da constituição dessa personagem como lugar de confronto aos valores desse poderio masculino paterno representados, principalmente, pela figura de Afonso da Maia. Mas, nesse confronto, Maria não possui voz, e as suas ações que resultam no final trágico do nome Maia estão implicadas, como visto anteriormente, à atuação das personagens masculinas sobre ela, sendo, nesse sentido, o adultério o meio de instauração dessa espécie de revolta com relação a tal poder a que está submetida.

Nessa perspectiva, é possível recorrer ao que Simone de Beauvoir, em seu livro fundamental *O segundo sexo*, aponta relativamente à temática do adultério, quando, no primeiro volume dessa obra, intitulado “Os factos e os mitos”, evidencia que

Ela é infiel para além mesmo dos seus desejos e pensamentos, da sua consciência; pelo facto de ser encarada como objecto está entregue a toda a subjectividade que resolve apossar-se dela; encerrada no harém, escondida sob véus, nem assim se tem a certeza de que não

inspire desejos a alguém: inspirar desejo a um estranho já é estar em falta com o marido e com a sociedade. Demais, pela mentira e pelo adultério que pode provar que não é a propriedade de ninguém e desmentir as pretensões do homem (Beauvoir 1975, 268).

É nesse sentido que se pode compreender a atitude que leva Maria Monforte ao adultério, como uma forma de afirmação contra a opressão que sente com relação às figuras masculinas que a rodeiam. Tal atitude se torna fundamental no desenrolar dos eventos principais da narrativa, os quais levam à morte de Afonso da Maia e a uma derrocada final dos Maias e do nome patriarcal por excelência. Assim, pode-se observar na minissérie uma ênfase no caráter da essencialidade da personagem Maria Monforte, das suas atitudes e da sua própria constituição, para os desenvolvimentos fatídicos que se abatem sobre a família Maia. Em tal processo, a imagem física, exterior, que temos dela está dada no sentido de refletir essa representação de morte a que nos referimos.

Nesse sentido, Simone de Beauvoir aborda a representação de morte que é designada à imagem da mulher em diversos contextos culturais, evidenciando que:

Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto a morte é obra sua. / Tem, assim, a mulher-mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o nada. [...] numerosas lendas mostram-nos o herói que se perde para sempre recaindo nas trevas maternas: caverna, abismo, inferno (Beauvoir 1975, 216).

Levando em conta essa abordagem da filósofa francesa, é possível compreender que a marca estabelecida por essa representação na figura de Maria Monforte na adaptação televisiva acaba por intensificar a importância do feminino para a configuração dos acontecimentos trágicos que levam à uma “extinção” do nome Maia. Sendo assim, ao posicionar-se com um comportamento subversivo, se portando de modo discordante ao comportamento imposto às mulheres naquela sociedade, a Monforte possibilita, a partir das suas ações, a queda desse símbolo patriarcal representado principalmente pela figura de Afonso da Maia.

Nesse viés, Maria Adelaide Amaral, no depoimento constante dos extras “A Obra”, do disco 2 da minissérie, afirma a necessidade que percebeu de trazer Maria Monforte de volta para o final da narrativa:

[...] evidentemente houve um momento, no final, que ficou imperioso, se tornou imperiosa a volta da Maria Monforte. Isso não existe no livro. A Maria Monforte aparece no primeiro volume, na primeira parte, e ela desaparece. Ela vai pra Paris. Há referências sobre ela, quer dizer, há notícias sobre ela, referências de personagens que encontraram com ela, que a

viram, que souberam dela e que trazem essas notícias pra Lisboa, mas você não a vê mais, você perde de vista a Maria Monforte. E no final da história, quando o Carlos Eduardo e a Maria Eduarda já estavam, assim, a ponto de se casarem, já estavam vivendo, assim, no melhor dos mundos e no sétimo céu, como se diz, então eu falei, eu pensei assim, está na hora da Maria Monforte ressuscitar. E que ela seja a portadora das más notícias, e não o Ega, porque no livro é o Ega que é o portador das más notícias, ele que vai dizer que eles são irmãos. Mas, neste caso, eu falei, vou pegar essa mulher, vou trazê-la, quase morrendo, tuberculosa, quase morrendo, para que ela cumpra a sua última missão. Na verdade, a última missão de desgraça, porque ela é uma mulher que nasceu sob o signo da tragédia (*Os Maias* 2001, DVD 2, extras “A Obra”).

A dramaturga pontua, nesse depoimento, uma intenção de fidelidade que possuía ao adaptar o texto de Eça de Queirós para a televisão, no entanto, o seu entendimento das diferenças existentes entre os meios se mostra imprescindível. Mas, além disso, vemos que está presente, também, nesse processo de reescrita da narrativa, o estabelecimento da sua perspectiva acerca da história e das personagens que nela se desenvolvem.

Assim, essa explicação dada pela roteirista da minissérie é evidenciada, ainda, por Vicente, que aponta em seu artigo o seguinte:

[...] Maria Adelaide Amaral opta por uma construção narrativa que ofereça ao espectador o que ele espera: as expectativas do público sobre o destino da mãe são atendidas. Com isso, configura-se um modo melodramático de construção do enredo. Na minissérie, a justificativa de Maria Monforte para seu retorno a Lisboa é para que haja uma tentativa de reconciliação, de redenção com os filhos. E este também é o objetivo da roteirista: a redenção. / Neste aspecto de descrição das personagens femininas, notamos que a minissérie apresenta um distanciamento da narrativa queirosiana (Vicente 2014, 430).

Vicente aponta, então, para o fato de no texto televisivo a Monforte ter a possibilidade de buscar uma espécie de redenção, assumindo a sua posição relativamente ao impacto das suas atitudes na vida de Carlos e de Maria Eduarda, ou seja, posicionando-se como uma consciência por trás dos atos que resultam no incesto dos filhos. E o que a autora explicita acerca dessa distância apreensível nas constituições das personagens femininas na minissérie em contraposição ao romance é, portanto, especialmente compreensível nessa caracterização de Maria Monforte, seja no seu retorno com uma busca por redimir-se seja, ainda, na possibilidade de confronto com relação às figuras masculinas que tiveram também grande influência nas suas atitudes.

Dessa forma, a personagem confronta a figura patriarcal primordial da narrativa, Afonso da Maia. O encontro se dá quando ela vai ao Ramalhete ao retornar para Lisboa,

reivindicando o direito de ver o filho.

- O senhor também é responsável por essa desgraça. Se invés de repudiar-me, tivesse me acolhido, a história do casamento do Pedro seria outra.
- Como podia acolhê-la, se desde o primeiro momento em que a vi soube o que ia acontecer. E ninguém, em sã consciência, muito menos a senhora, pode me inculpar pela desgraça de Pedro, baseada em absurdas suposições, que desconsideram o mais importante, o mal corre no seu sangue, é indissociável da dor daquelas pobres criaturas que fizeram a fortuna do seu pai.
- *Eu podia falar do mal causado por cavalheiros como o senhor. Podia falar do mal causado por sua intransigência, sua intolerância.* Mas, como lhe disse na carta, estou muito doente e queria ver o meu filho (*Os Maias* 2001, DVD 4, cap. 18, grifo nosso).

Assim, a personagem na minissérie se afirma como responsável pelos acontecimentos, mas também confronta o patriarca com relação à responsabilidade que ele possui em tais acontecimentos, pela intransigência que o caracteriza e com que se porta com relação ao romance do filho com, como ele a define, “a filha de um negreiro”.

Tendo em conta tal configuração da personagem Maria Monforte como morte na adaptação televisiva do romance de Eça, é possível apontar para o que Simone de Beauvoir ressalta acerca da persistência de uma ligação da imagem mulher, tanto na sua figura materna quanto de amante, à ideia de morte:

Buscando apropriar-se do Outro, é preciso que o homem permaneça ele próprio; mas, no malogro da posse impossível, tenta tornar-se esse outro a quem não consegue unir-se; aliena-se então, perde-se, bebe o filtro que o faz estranho a si mesmo, mergulha no fundo das águas fugidias e mortais. A mãe destina o filho à morte ao dar-lhe vida; a amante induz o amante a renunciar à vida e a abandonar-se ao sono supremo. Esse laço que une o amor à morte foi pateticamente salientado na lenda de Tristão, mas há uma verdade mais original. Nascido da carne, o homem realiza-se como carne no amor e a carne é condenada ao túmulo. Com isso, confirma-se a aliança da mulher com a morte; a grande ceifeira é a figura invertida da fecundidade que faz crescerem as espigas. Mas ela apresenta-se também como a horrível desposada cujo esqueleto se revela sob tenra carne mentirosa. / Assim, o que o homem ama e detesta antes de tudo na mulher, amante ou mãe, é a imagem estática do seu destino animal, a vida necessária à sua existência, mas que a condena à finitude e à morte. Desde o dia em que nasce, o homem começa a morrer: é a verdade que a mãe encarna. Procriando, ele afirma a espécie contra si próprio: é o que aprende nos braços da esposa. Na emoção perturbadora e no prazer, antes mesmo de ser engendrado, ele esquece o seu eu singular. Embora tente distingui-las, encontra numa e noutra, amante e mãe, uma só evidência: a da sua condição carnal. Ao mesmo tempo deseja realizá-la; venera a mãe, deseja a amante; ao mesmo tempo rebela-se contra elas na aversão e no terror (Beauvoir 1975, 239).

E vemos que a figuração de Maria Monforte no texto televisivo ganha uma extensão não só por ela retornar envelhecida ao final da minissérie, mas também por a primeira fase da história, principalmente a vida de casados de Maria e Pedro e o processo de transfiguração dela, ser alongada. Suas aparições na primeira fase da minissérie sobressaem-se, principalmente, pela instauração de um maior erotismo da personagem, erotismo com que ela subverte os valores daquela sociedade, se destacando, também, na narrativa, com as suas atitudes e opiniões vistas como impróprias às mulheres. Em tal perspectiva, Flory e Moreira ressaltam o fato de que:

Na minissérie, Pedro vê Maria Monforte pela primeira vez numa tourada. A sua primeira aparição é marcada pela sua beleza, pela sua figura de deusa, mas acentua seu erotismo, sua paixão e atração pelo sangue e pelos instintos mais brutais. Ela arfa e delira com o sangue na rena, revelando o erotismo que irá marcá-la na minissérie (Flory & Moreira 2006, 58).

Esse erotismo que configura de forma muito marcante a personagem na primeira fase da obra televisiva pode ser vinculada mesmo a essa representação de morte que a Monforte detém em tal narrativa. Nesse sentido, apontamos, mais uma vez, para os pressupostos expressos por Simone de Beauvoir acerca da associação da mulher com a morte, nesse caso a partir de uma associação da mesma com a carne e, por consequência, com o pecado:

O mal é uma realidade absoluta e a carne um pecado. E, naturalmente, como a mulher nunca deixa de ser o Outro, não se considera que homem e mulher sejam reciprocamente carne: a carne, que é para o cristão o *Outro* inimigo, não se distingue da mulher. Nela é que se encarnam as tentações da terra, do sexo, do demónio (Beauvoir 1975, 242).

Tendo em conta essa observação feita pela filósofa francesa, podemos nos voltar para a análise que Flory e Moreira fazem dos elementos que compõem a imagem de Maria Monforte nos primeiros capítulos da adaptação televisiva:

Os objetos estranhos que cercam Maria Monforte – o gosto pelas touradas, decotes, olhares, toilettes exageradas, jóias, o xale de caxemira e, por que não, a estranha figura do “Papá”, como sombra muda da filha – evidenciam o estranho de sua personalidade, atuando não só como índice comportamental da personagem, mas ainda como anúncio de futuras desgraças. Maria Adelaide Amaral respeita e reproduz os procedimentos queirosianos, deixando que o telespectador conheça melhor a personagem pelas suas ações, pelos objetos que a cercam, pelas toilettes e jóias que ostenta (Flory & Moreira 2006, 62).

Assim, como definem as duas autoras, o respeito da roteirista da minissérie com relação aos

procedimentos que Eça utiliza para configurar a personagem é também evidenciado. Contudo, esse respeito está desenvolvido no texto televisivo a partir da compreensão das diferenças que se instauram entre o meio literário e os meios audiovisuais. Desse modo, sendo através das imagens que essa refiguração se realiza, uma espécie de exacerbamento que se pode observar na caracterização do erotismo da personagem se dá no sentido de possibilitar ao telespectador a compreensão do impacto que esses comportamentos de Maria Monforte possuem naquela sociedade e no próprio desenrolar da história.

E a associação da personagem com um caráter romântico possui, aí, extrema importância, já que traz para a narrativa televisiva um dos traços primordiais da escrita eciana, a crítica ao Romantismo. Vê-se que o escritor português apresenta o Romantismo como o fator primordial de degradação da sociedade portuguesa que traz para os seus relatos, sendo que no romance *Os Maias* isso está presente de forma ainda mais significativa, como se pode observar já no subtítulo que Eça dá à obra, “Episódios da Vida Romântica”, “[...] apontando claramente para a representação de um mundo social amplo e culturalmente dominado pelo Romantismo [...]” (Reis 2009, 19).

Também o processo de transformação de Maria Monforte, quando uma espécie de bovarismo a afeta e acaba por se apaixonar pelo príncipe italiano, possui uma considerável amplitude na minissérie, já que, quando decide fugir com Tancredo, Maria é mostrada no seu remorso de abandonar o marido e no conflito de deixar o filho para que Pedro não fique sozinho: “– Vou levar a menina, o menino fica com ele” (*Os Maias* 2001, DVD 1, cap. 23). Nesse viés, Flory e Moreira ressaltam, acerca do texto televisivo, que:

Esta fase da tragédia é anunciada na fuga de Maria Monforte que foge vestida de preto, como se já previsse a viuvez pautada por “Matinal”, um vocal de Madredeus que mais parece uma música fúnebre do que exatamente o que o nome sugere. A música é um vocal *a capela* em que dialogam uma voz feminina e uma voz masculina, arrastando-se num lamento incessante, numa espécie de estilização do canto das carpideiras que choram a morte suspeitada de Pedro (Flory & Moreira 2006, 90).

Observa-se, então, que a representação de morte caracteriza tal personagem na minissérie do começo ao fim, seja quando ela aparece em todo o seu erotismo seja no seu retorno em que se revela uma profunda decadência física. E as suas atitudes se constituem como essenciais para os acontecimentos nefastos que atingem os Maias, desde o suicídio de Pedro, passando pelo incesto dos filhos e culminando na morte de Afonso.

Nesse sentido, Vicente enfatiza a forma como o retorno da personagem se dá na

minissérie, estabelecendo a desestruturação do nome Maia:

A minissérie traz a figura de Maria Monforte (Marília Pera) a Lisboa de forma paulatina: primeiro pela presença de Maria Eduarda, que chega como Vênus que remonta ao Olimpo; depois pelas cartas enviadas à filha; posteriormente quando as lembranças da filha sobre a mãe são retomadas para explicar a Carlos sua vida; a seguir a chegada de documentos sobre a identidade de Maria Eduarda e, finalmente, para selar o destino de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, com sua presença em Lisboa e no Ramalhete. Maria Monforte volta para concluir o esfacelamento da linhagem dos Maias, iniciado com a fuga dela com o amante e a filha (Vicente 2014, 426).

Assim, a autoria de Maria Adelaide Amaral, partindo da sua leitura do texto de Eça, e a reescrita da obra em um contexto histórico e social distinto do do romance concorrem para a ressignificação da personagem Maria Monforte, ressignificando também o sentido do feminino na narrativa, o protagonismo dessa figura e sua importância para o estabelecimento dos fatos trágicos da história.

Obras citadas

Balogh, Anna Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da Literatura ao Cinema e à TV*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo I: Os factos e os mitos*. Translated by Sérgio Milliet. Vol. I. Lisboa: Livraria Bertrand, 1975.

_____. *O segundo sexo II: A experiência vivida*. Translated by Sérgio Milliet. Vol. II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1976.

Figueiredo, Monica. Por entre desencontros, enganos e ruínas: a vitória da ficção. In: Queirós, Eça de. *Os Maias: episódios da vida romântica*. Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

Flory, Suely F. V., and 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.

Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Translated by André Cechinel. Florianópolis, SC: UFSC, 2011.

Lisboa, Maria Manuel. *Teu amor fez de mim um lago triste: ensaios sobre "Os Maias"*. Porto: Campo das Letras, 2000.

Machado, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: SENAC, 2000.

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.

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. 15-34.

Reis, Carlos. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.

Stam, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, UFSC, 2006, v. 51, 283-299.

Vicente, Kyldes Batista. As personagens do romance *Os Maias* na minissérie da Globo. In: Reis, Carlos, and Henriques, Marisa das Neves (Coords.). *Revista Estudos Literários: Personagem e figuração*. n. 4. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (CLP)/Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 2014. 417-440.