

# Eça de Queirós em formato da Globo<sup>1</sup>

*Globos's Eça de Queirós*

Carlos Reis

Universidade de Coimbra – Coimbra – Portugal

---

**Resumo:** A produção e realização pela Rede Globo de uma minissérie inspirada no romance de Eça de Queirós *Os Maias* traduz uma tentativa para aprofundar a presença do escritor no Brasil, sendo também um exercício que levanta questões importantes, usualmente relacionadas com a problemática da adaptação. A partir de um guião (roteiro) da autoria de Maria Adelaide Amaral, o realizador Luiz Fernando Carvalho dirigiu uma primeira versão que foi emitida em regime serial; depois disso, procedeu a nova edição, agora para DVD, em que reajustou, eliminou ou aprofundou a versão inicial. Deduz-se dessa nova edição a existência de uma tensão com a autora do guião. Subordinando-se ao formato que a edição para DVD – formato em termos de suporte, de linguagem e de *medium*, mas formato também no respeitante ao padrão de qualidade da Globo –, *Os Maias* mantiveram, nesta sua passagem pela TV, muito da sua condição de grande obra literária.

**Palavras-chave:** Adaptação; Eça de Queirós; Luiz Fernando Carvalho; *Os Maias*; Maria Adelaide Amaral; TV Globo

**Abstract:** The production and realisation by the Rede Globo of a mini-series inspired by Eça de Queirós's romance *Os Maias* shows an attempt to deepen the presence of the author in Brazil. This was also an exercise that raised important questions related to the problems of adaptation. From the script written by Maria Adelaide Amaral, the producer Luis Fernando Carvalho directed a first version that was shown on TV as a series of episodes. Later this producer proceeded with a new edition, now for DVD, in which he readjusted, removed or added from the original production. In this new edition a tension with the author of the script is deduced. Subordinating to the format that a DVD edition requires – in terms of support, language and medium, and also to the standard quality of Globo – the *Os Maias* kept, in this passage on TV much of their condition of a great literary work.

**Keywords:** Adaptation; Eça de Queirós; Luiz Fernando Carvalho; *Os Maias*; Maria Adelaide Amaral; TV Globo

---

1. Há um passo d'*Os Maias* que bem pode servir de ponto de partida e motivação para o que se segue. Refiro-me ao episódio em que, no capítulo XVIII, Carlos da Maia toma conhecimento da trágica situação que o atingiu: tendo chegado de Paris um tal Sr. Guimarães, talhado para mensageiro involuntário da desgraça, Carlos da Maia passa então da ignorância ao conhecimento

(como queria a *Poética* aristotélica), pela palavra inábil do procurador Vilaça. É nesse momento que o protagonista se apercebe não exatamente de qual a sua verdadeira identidade pessoal, mas, de certa forma, a da sua família; justamente aquela percepção decorre de um reconhecimento (*anagnórisis*) que arrastará a catástrofe familiar: Maria Eduarda é filha de Maria Monforte e irmã de Carlos da Maia com quem mantém uma ardente relação amorosa.

A situação é, evidentemente, dramática, numa aceção plural do termo, que remete também para o potencial de teatralidade que ela encerra. Consciente disso, Eça de Queirós acentua aquele potencial, quando nos mostra

---

<sup>1</sup> O presente texto foi apresentado como conferência no Colóquio "Portugal no Brasil: a cena do Rio Grande do Sul", realizado na Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, a 25 e 26.6.2012. Só depois disso pude ler a tese de Kyldes Batista Vicente (2012), que é agora uma referência insubstituível em estudos sobre esta matéria.

Carlos da Maia, perante Vilaça que sai e João da Ega que chega, incrédulo e abalado: “Parecia ter conservado um ânimo viril e firme: apenas os olhos lhe rebrilhavam, com um fulgor seco, ansiosos e mais largos na palidez que o cobria” (QUEIRÓS, s.d.: 640). É então que o amigo de sempre se prepara para contar pormenores e sobretudo para compartilhar com o protagonista, em registo de confiante intimidade (a intimidade que o procurador não tinha com Carlos), a desgraça que se está a abater sobre a família dos Maias. Vilaça prepara-se, então, para sair:

O procurador, com o lenço na mão, lançou em redor um olhar lento. Depois espreitou debaixo da mesa. Parecia muito surpreendido. E Carlos seguia com impaciência os passos tímidos que ele dava pelo quarto, procurando...

– Que é, homem?

– O meu chapéu. Imaginei que o tinha posto aqui... Naturalmente ficou lá fora... Bem, se for necessário alguma coisa...

Mal ele saiu, atirando ainda os olhos inquietos pelos cantos, Carlos fechou violentamente o reposteiro. E voltando para o Ega, caindo pesadamente numa cadeira:

– Dize lá!

Ega, sentado no sofá, começou por contar o encontro com o Sr. Guimarães, em baixo, no botequim da Trindade, depois de ter falado o Rufino. O homem queria explicações sobre a carta do Dâmaso, sobre a bebedeira hereditária... Tudo se aclarara, ficando daí entre eles um começo de familiaridade...

Mas o reposteiro mexeu de leve – e surdiu de novo a face do Vilaça:

– Peço desculpa, mas é o meu chapéu... Não o acho, havia de jurar que o deixei aqui...

Carlos conteve uma praga. Então Ega procurou também, por trás do sofá, no vão da janela. Carlos, desesperado, para findar, foi ver entre os cortinados da cama. E Vilaça, escarlate, aflito, esquadrinhava até a alcova do banho...

– Um sumiço assim! Enfim, talvez me esquecesse na antecâmara!... Vou ver outra vez... O que peço é desculpa.

Os dois ficaram sós. E Ega recomeçou, detalhando como Guimarães, duas ou três vezes nos intervalos, lhe viera falar de coisas indiferentes, do sarau, de política, do papá Hugo, etc. Depois ele procurara Carlos para irem um bocadinho ao Grémio. Terminara por sair com Cruges. E passavam defronte do Aliança...

Novamente o reposteiro franziu, Baptista pediu perdão a Suas Excelências:

– É o Sr. Vilaça que não acha o chapéu, diz que o deixou aqui... Carlos ergueu-se furioso, agarrando a cadeira pelas costas, como para despedaçar o Baptista.

– Vai para o Diabo tu e o Sr. Vilaça!... Que saia sem chapéu! Dá-lhe um chapéu meu! Irra!

Baptista recuou, muito grave. (QUEIRÓS, s.d.: 642)

O que pretendo evidenciar está à vista: nada mais burlesco do que misturar as emocionadas revelações que estão a chegar, com a desajeitada procura de um chapéu que se sumiu. O contraste entre aquela emoção e o sumiço do chapéu, vividos numa cena dialogada que não pode deixar de irritar Carlos da Maia, deriva para o tragicómico, bem justificado pela impenitente vocação queirosiana para a irrisão, mesmo quando estão em causa factos e vivências como os que aqui se encontram. Apetece dizer: aquele episódio está a pedir uma adaptação teatral; ou televisiva; ou cinematográfica. Em suma: uma reescrita que, por processo de transcodificação, contemple uma representação, um meio e uma linguagem que prolonguem e até aprofundem as virtualidades dramáticas de que falei.

2. Antes de avançar, recordo algumas coisas já sabidas. Uma delas: toda a produção literária de Eça de Queirós está dominada por uma opção modal, que é a narrativa. Dão testemunho disso, naturalmente, romances, novelas, contos e relatos de viagem que o grande escritor compôs, como o dão também as crónicas de imprensa, a epistolografia e até textos de polémica literária, onde são frequentes as incursões narrativas, normalmente com propósito argumentativo ou demonstrativo. Fora do horizonte queirosiano está (ou parece estar) a escrita dramatúrgica, como está também a poesia lírica; são, é claro, exceção que bem se compreende aqueles poemas e aqueles trechos dramáticos, quase sempre de bem temperado gosto ultrarromântico, que o romancista atribuiu a Ledesmas, a Alencares, a Corvelos e a outros semelhantes, de novo com propósito de irrisão (o caso do poeta Fradique Mendes é de outra natureza).

A predileção narrativa compreende-se, bastando para isso lembrar que a *doxa* realista e naturalista a que o escritor obedeceu (não em todo o seu tempo literário, mas numa parte importante dele) veio acentuar, em Eça, uma vocação que não me atrevo a explicar com razões de ordem idiosincrática ou psico-temperamental (são terrenos escorregadios em que não me adentro), vocação que está bem atestada até mesmo na imagem *canónica* do escritor: Eça de Queirós é um grande e talentoso narrador, na aceção mais lata do vocábulo.

Está próxima daquilo a que chamei a *doxa* realista a atitude de Eça em relação ao teatro. Quando, com intuito reformista e com vontade de fazer o processo dos costumes sociais e culturais em Portugal, o escritor olha o teatro, a sua escrita e o que circula na nossa cena cultural, o juízo é claramente crítico. É n’*As Farpas* que encontramos um desses juízos, prolongado em *Uma Campanha Alegre*:

O Português não tem génio dramático; nunca o teve, mesmo entre as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A nossa literatura de teatro toda se reduz

ao *Frei Luís de Sousa*. De resto, possuímos dois tipos de dramas, que constantemente se reproduzem: o drama sentimental e bem escrito, de belas imagens, ode dialogada, em que uma personagem lança frases soberbamente floridas, o outro retruca em períodos sonoros e melódicos – e a ação torna-se assim um tiroteio de prosas ajanotadas: o drama de efeito, com o que se chama *finais de acto*, lances bruscos, um embuçado que aparece, uma mãe que se revela: – “Ah! Céus! É ele! Matei meu filho! Oh!” (QUEIRÓS, 1969: 299-300).

Perante um tal défice de *génio dramático* (seja lá o que isso for, mas a expressão, naquele contexto, tem um certo sabor tainiano), Eça omitiu-se como dramaturgo, também porque o ambiente teatral português não se recomendava. O que não anula o potencial intermediático (cf. HERMAN et alii, 2005: 252) de alguns dos seus romances, mesmo sabendo-se que o seu desenvolvimento nesse sentido implica condicionamentos e consequências a ter em conta. Primeiro: a migração de um meio (*medium*) para outro meio provoca efeitos cognitivos próprios; segundo: os *media* não são todos igualmente dotados, do ponto de vista semiótico e representacional, pois que uns estão de facto “habilitados” para relatar, mas outros nem tanto ou até de modo algum o fazem.

E contudo, não são raras nem escassas as chamadas “obras artísticas derivadas” da produção queirosiana, sendo aquela expressão genérica a que se encontra na *Bibliografia Queirociana* de Ernesto Guerra da Cal, repositório onde se faz o inventário de adaptações às chamadas “artes da representação”: teatro, cinema, televisão e rádio (cf. GUERRA DA CAL, 1980: 11-35; GUERRA DA CAL, 1984: 411-420). Já em tempos subsequentes aos limites *ad quem* da *Bibliografia Queirociana*, prosseguiu a fortuna (digamos) mediática de Eça, em Portugal e fora de Portugal, sempre com o Brasil a ocupar lugar de destaque: em 2002, o realizador mexicano Carlos Carrera levou *O Crime do Padre Amaro* ao cinema, exemplo seguido por Carlos Coelho da Silva, em 2005, numa adaptação igualmente livre do mesmo romance, com grande êxito de público, depois prolongado na televisão (porque houve uma serialização a partir da produção cinematográfica), êxito a que certamente não foi alheio o *casting*, com uma vistosa Soraia Chaves no papel de Amélia. De outro teor e propósito é o filme de Manoel de Oliveira *Singularidades de uma Rapariga Loura*, de 2009.

O Brasil tem, no que toca a esta matéria, uma história que pode dizer-se própria e com um alcance de público naturalmente muito significativo. *Amor & Cia*. (1999), de Helvécio Ratton (com Marco Nanini e Patrícia Pillar), fez alguma coisa por isso, no cinema e a partir do *Alves & Cia*, um típico relato de adultério oitocentista, que só

postumamente foi publicado<sup>2</sup>. Mas o impacto da televisão é, naturalmente, incomparável ao do cinema e atinge, para o bem e para o mal, o destino de qualquer obra literária, com maioria de razão quando ela é enquadrada, reescrita e realizada por uma grande máquina de produção televisiva como a Globo.

Aconteceu assim em 1988 com a minissérie *O Primo Basílio*, escrita por Gilberto Braga e Leonor Bassères, com direção de Daniel Filho e um elenco de luxo: Marcos Paulo, Marília Pêra, Giulia Gam e Tony Ramos, entre outros. Como quem diz: na escrita do roteiro, na realização e no *casting* a Globo apostou alto. Os resultados, pelo menos em termos de efeito televisivo e sempre ressaltadas as distâncias que uma adaptação deste tipo traz consigo, foram, a meu ver, estimáveis.

Enfim, chegaram *Os Maias*, em 2001, em boa parte sob o estímulo do centenário da morte de Eça, das comemorações que ele provocou e da decorrente recanonização do grande romancista. Antes, todavia, de lá chegar, quero chamar a atenção para dois ou três episódios talvez menos conhecidos da história literária de Eça e que diretamente se relacionam com o que venho expondo.

3. Ainda em vida e sendo um escritor em afirmação, Eça de Queirós teve algumas das suas obras adaptadas ao teatro ou apenas adotadas como ponto de partida para versões livres e tão sensacionalistas como algumas das que surgiram nos nossos dias (Cf. GUERRA DA CAL, 1980: 11 ss.). Entretanto, já em fase adiantada da sua vida literária, Eça foi abordado por Augusto Fábregas, no sentido de autorizar uma dramatização d’*O Crime do Padre Amaro* a levar à cena no Rio de Janeiro. A essa abordagem respondeu o escritor em carta de 6 de maio de 1890, com amáveis palavras de circunstância e acrescentando:

O único dos meus livros que sempre se me afigurou próprio a dar um drama patético, de fortes caracteres, de situações morais altamente comoventes, é o meu romance *Os Maias*. (QUEIRÓS, 2008: 55)

Eça sabia do que falava e não apenas por ser o autor d’*Os Maias*. Com efeito, depois de escrito (longamente escrito...) e publicado o seu romance, Eça empreendeu uma tentativa de dramatização que, tanto quanto parece, ficou inconclusa. É isso que nos mostra o manuscrito 233 do espólio queirosiano guardado na Biblioteca Nacional (Esp. E1/BN). Encontra-se nesse manuscrito uma planificação da dita dramatização, atingindo dois atos, mais o fragmento de uma cena já em estado relativamente desenvolvido.

<sup>2</sup> Veja-se a edição crítica por Luiz Fagundes Duarte e Irene Fialho, publicada na série Edição Crítica da Obras de Eça de Queirós, em 1994.

Na planificação, onde constam remissões para as páginas da edição de 1888, exhibe-se uma escrita fluente, com poucas emendas, a não ser alguns entrelinhados e cancelamentos por riscado. Um dos atos reporta-se a uma cena no Hotel Víctor (cena que não existe no romance), representando um episódio de teor social, em espaço semipúblico. O ato seguinte integra uma cena em casa de Maria Eduarda: passa-se agora para o plano privado e, por assim dizer, íntimo, o que, considerando o ato anterior, confirma o desdobramento da ação em dois grandes níveis, o da crónica de costumes (jantares, serões, corridas de cavalos, passeios, saraus, etc.) e o da intriga do incesto. Note-se ainda que, em ambos os atos, regista-se um grau já apreciável de pormenor dramático, tendo em vista uma possível encenação que o escritor assim antecipava: elenco de personagens, desenrolar da ação, cenários, iluminação e até efeitos musicais, tudo está discriminado. Ao mesmo tempo, o referido elenco de personagens é relativamente amplo, o que dá ideia do índice de ilustração social que, mesmo na dramatização, o escritor queria contemplar, tendo em conta também que a história da família dos Maias é extensa e acidentada. Sintomaticamente sobrevivem neste esboço indícios de narratividade, como se fosse necessário recuperar (e aparentemente assim era), por relatos integrados na cena, partes da história que nela não cabiam (“diz-se”; “Ana da Cunha conta”).

Por que razão ou razões Eça não levou adiante a tarefa que encetara? O aparente desinteresse de Eça pela dramatização d’*Os Maias* (ou, se se preferir, o fracasso da sua tentativa) pode ser explicado pela precedência do romance em relação a essa tentativa e também pelo peso artístico e estrutural de que desfrutavam duas dominantes fundamentais da obra: a dominante da temporalidade subjacente a toda a ação e a da espacialidade em que esta se desenrola.

Como se sabe, o tempo diegético d’*Os Maias* é consideravelmente alargado, ocupando um lapso cronológico de cerca de setenta anos, ou seja, desde a juventude de Afonso da Maia, por altura dos anos vinte do século XIX, até ao fugaz regresso de Carlos a Lisboa, em 1887, já no epílogo do romance. E sabe-se também que esta extensão cronológica é marcada por diferentes velocidades narrativas, o que é determinado pela necessidade de demorar a representação narrativa no tempo de Carlos (1875 a 1877 e depois 1887), sem, no entanto, anular a memória dos seus antecedentes familiares e culturais; tal memória é indispensável para que se entenda o equívoco que leva ao incesto. Ora, já na extensão mencionada, como, do mesmo modo, nas bruscas alterações da velocidade narrativa instituída (os dois capítulos iniciais narram cerca de 55 anos, enquanto os capítulos IV a XVII se ocupam de apenas dois anos),

é fácil perceber consideráveis dificuldades para levar a cabo a transposição dramática, dado que esta solicita uma construção temporal em princípio norteadada pelo princípio da concentração.

Não podendo dispor de uma entidade capaz de mediatizar as exigentes componentes espaciais e temporais do romance e de modelar as personagens nos termos da intencionalidade crítica que a estética do realismo pedia; consciente da importância e dos significados que desses componentes e dos seus tratamentos se inferem no romance; carecendo de um espaço dotado da capacidade de insinuação ideológica que o discurso narrativo propicia (incluindo as relações entre narrador e personagens), Eça de Queirós dificilmente poderia levar a bom termo um projeto artístico como a dramatização planeada. Apesar das dificuldades e obstáculos que ficam enunciados, a questão não estava arrumada. Melhor: aparentemente estava resolvida (com mais rigor: irresolvida...) para Eça, mas não para outros. E assim, José Bruno Carreiro, jornalista e biógrafo de Antero, tratou de compor, sendo bem jovem ainda, uma dramatização d’*Os Maias* que viria a ter alguma projeção pública: em 1945, ano do centenário queirosiano, a peça foi levada à cena no Teatro Nacional de D. Maria II e mais tarde, em 1962, novamente encenada no mesmo teatro; significativamente, numa entrevista dada em 1945, a respeito da sua adaptação teatral, Carreiro aludiu às dificuldades com que se defrontou e à inevitável necessidade de suprimir “muitas cenas, com grande interesse, do romance”, limitando a obra “ao drama Carlos-Maria Eduarda” e ao “indispensável para criar o ambiente em que se desencadeia esse drama” (CARREIRO, 1984: 25-27; neste passo do presente texto retomo coisas já ditas em REIS e MILHEIRO, 1989:196-198).<sup>3</sup>

4. Enfim, chegou a Globo. Ou talvez com mais propriedade, *Os Maias* chegaram à Globo, mas não por acaso. Em 2000 tiveram lugar as comemorações do centenário da morte de Eça de Queirós, efeméride que, naturalmente, deu lugar a diversas manifestações com intuito científico ou com propósito de divulgação: congressos, colóquios, exposições, edições, dramatizações, etc.<sup>4</sup> Alguma coisa desse impulso evocativo projetou-se no Brasil, em boa parte como efeito do que foi, desde sempre, a popularidade de Eça junto dos leitores brasileiros; nesse sentido, pode mesmo falar-se num *imaginário queirosiano* no Brasil, que tem contado com devotos fiéis, leitores comuns e exegetas importantes (cf. CÂNDIDO, 2000; REIS, 2000).

<sup>3</sup> A dramatização de José Bruno Carreiro prolongou-se na versão televisiva realizado por Ferrão Katzenstein para a RTP, em 1979 (quatro episódios de 50 minutos cada), e que redundou num trabalho de fraquíssima qualidade.

<sup>4</sup> Veja-se, por exemplo, o sítio temático <http://purl.pt/93>, bem como o catálogo coordenado por REIS (2000a).

Dentre estes últimos é justo lembrar os nomes de Arnaldo Faro, Vianna Moog, Djacir Menezes, Álvaro Lins, Paulo Cavalcanti, Heitor Lyra, Luís Viana Filho, Dário Castro Alves, Elza Miné, Francisco Dantas e Beatriz Berrini, entre muitos outros. Esses muitos outros são também os autores de dissertações e de teses que se multiplicam pelo Brasil e que dão nota da presença contínua, consistente e confirmada do grande romancista português no mundo universitário e cultural brasileiro.

Quer tudo isto dizer o seguinte: ao trazer *Os Maias* ao Brasil, a Globo sabia o que estava a fazer. Por outras palavras: sabia que aceitava uma aposta que tinha boas garantias de retorno. Aquela que é uma das grandes cadeias de televisão do mundo, notabilizada por um nível elevado de profissionalismo, desencadeava, com a serialização d'*Os Maias*, um efeito de dupla legitimação: por um lado, o centenário de Eça legitimava a produção da Globo, até porque se antecipava a exibição da minissérie em Portugal; por outro lado e reciprocamente, a produção da Globo relegitimava Eça no Brasil, sendo sabido que é considerável, junto de um público regular de muitos milhões de espectadores, o poder simbólico e cultural do chamado “padrão global”.

Olhando os créditos do DVD originado na produção televisiva (é dele sobretudo que vou ocupar-me e não só por razões práticas), percebe-se que aquela aposta era, por parte da Globo, assumidamente alta. Assim, estamos perante uma minissérie com direção de Luiz Fernando Carvalho, um realizador à época ainda relativamente jovem (Carvalho nasceu em 1960), mas já consagrado por vários trabalhos na televisão (telenovelas e minisséries) e no cinema, alguns deles revelando uma clara apetência pela adaptação de obras literárias<sup>5</sup>. A autora do roteiro é Maria Adelaide Amaral, uma conhecida dramaturga e também romancista, diversas vezes premiada e autora ou co-autora de vários trabalhos para televisão (no caso d'*Os Maias*, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari aparecem como colaboradores). Por sua vez, o elenco de atores oferecia garantias seguras de qualidade interpretativa e de êxito de público: Ana Paula Arósio, Fábio Assunção, Walmor Chagas, Selton Melo, Eva Wilma, Marília Pêra, Osmar Prado, Eliane Gardini, etc.

5. Tendo em atenção o que podemos ver no DVD quádruplo *Os Maias*, editado comercialmente em 2004, justificam-se alguns comentários que, sem quererem ser uma análise sistemática e muito menos exaustiva, podem dar uma ideia do que foi (e do que é) este Eça em formato Globo. Antes de mais: os 940 minutos que o relato dura, no seu conjunto, diluem as determinações da minissérie

em favor de uma edição em continuidade, sendo os capítulos articulados por separadores (gravuras de época). Significa isto que se dispensa aqui a compatibilização de dois procedimentos que, se não são antagónicos, estabelecem, pelo menos, uma certa tensão narrativa entre duas específicas dominantes semionarrativas: por um lado, a observância do princípio da *sequencialidade* que é própria da serialização, por forma a que cada episódio, sendo relativamente autónomo (mas não inteiramente autónomo, como numa série propriamente dita), revele o inacabamento virtual que apela à “leitura” dos episódios seguintes; por outro lado, o cumprimento de uma certa *tensão acional* enquanto propriedade construtiva de uma intriga (o chamado *emplotment*), tensão que aponta para um desenlace a vir e, desse modo, para o fechamento da ação.

O facto de tais procedimentos não serem impostos (e ainda que o segundo não seja totalmente dispensado) vem a ser um dos aspetos que emergem da chamada “versão especial do diretor” que a apresentação do DVD refere, como se se afirmasse que esta é uma minissérie *de autor*. Sendo assim, o autor (Luiz Fernando Carvalho, entenda-se) surge agora em grande medida liberto de constrangimentos de produção que condicionavam a versão de 2001: da incorporação de episódios e de personagens “importados” d'*A Relíquia* e d'*A Capital!*, da submissão às lógicas de programação e de horário que governam a grade televisiva e ainda do cuidado devido às rotinas de receção e de curiosidade do espectador, como é próprio de qualquer minissérie emitida quatro ou cinco vezes por semana (os famosos “ganchos” da telenovela certamente que também hão de estar ativos na edição da minissérie).

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

O que acabo de dizer traz-me de volta a considerações acerca do trabalho empreendido por Maria Adelaide Amaral e das opções que o condicionaram. Desde logo, parecem ser rejeitados pela autora o princípio e a arquitetura da adaptação, em favor do que se declara

<sup>5</sup> Por exemplo: o filme *Lavoura Arcaica* (2001) e, já depois d'*Os Maias* e para televisão, *A Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008).

ser um trabalho *inspirado* (é este o termo que consta do genérico e que, numa ótica narratológica, corresponderá à *transposição*; cf. HERMAN et alii, 2005: 4) no romance de Eça; recuperando-se pela via da *inspiração* a condição autoral associada a um vigor identitário próprio, desloca-se o trabalho de escrita para um terreno que, todavia, se encontra inevitavelmente contaminado por conotações românticas e idealistas bem conhecidas e que diretamente evocam o mito da originalidade “inspirada” que aquelas conotações sugerem. E contudo, o caminho não parece linear, menos ainda isento de obstáculos. Com efeito, ao mesmo tempo que se *inspira* no romance em causa (ou até, em geral, na ficção queirosiana), Maria Adelaide Amaral explicita a sua profissão de fé numa atitude de “absoluta fidelidade” à letra e ao espírito queirosianos; fá-lo num depoimento que acompanha os episódios da minissérie na “versão especial” que os DVDs encerram.

Aquela profissão de fidelidade dá que pensar, quando sabemos da tal inclusão de outras ficções e de personagens que delas provêm na minissérie para emissão televisiva. Trata-se, aliás, de um dos aspetos desta produção que mais violentas críticas enfrentou, críticas que as explicações da autora desejariam tornejar: tratava-se, com aqueles episódios e personagens por assim dizer espúrios, de conseguir um alargamento da ação do romance e do número de episódios da minissérie, ao mesmo tempo que, pela via do cómico e do burlesco trazidos à história (por exemplo, por Teodorico Raposo), se aligeirava a sombria densidade da tragédia do incesto. Não é necessário ir tão longe, digo eu; numa versão livre de um grande romance de costumes oitocentista, não parece herético optar por uma solução construtiva de matriz balzaquiana. Como é sabido, em grandes séries romanescas da época as personagens migravam de uns romances para outros, no quadro de uma estética organicista de que a famosa árvore genealógica dos Rougon-Macquart, desenhada por Zola, é a evidência mais flagrante.

O ponto (ou os pontos) em que as ousadias de uma escrita *inspirada* parecem criticáveis e fora de qualquer legitimação, seja latamente estético-literária, seja de estrita ordem estrutural, é o que respeita à composição, na versão escrita para a minissérie, de episódios totalmente inexistentes n’*Os Maias* e que a “versão especial do diretor” para DVD não enjeitou. Refiro-me, entre outros, ao episódio da corrida de toiros e ao regresso de Maria Monforte. A substituição da corrida de cavalos (cap. X do romance) por uma tourada incute certamente uma cor local portuguesa à minissérie, mas esquece ou ignora uma importante ponderação que é feita no romance a este propósito: em certo momento, Afonso da Maia declara que “o verdadeiro patriotismo, talvez (...) seria, em lugar de corridas, fazer uma boa tourada” (QUEIRÓS, s.d.: 308), palavras proferidas quando começa a ser

evidente que as tais corridas de cavalos virão a ser o que, de facto, foram: uma manifestação de provincianismo e de caricato estrangeiramento, num cenário improvisado e quase acanhado. Deduzem-se daquela manifestação de pseudo-cosmopolitismo – que, evidentemente, só ilude Dâmaso Salcede... – um propósito e um efeito críticos que bem se ajustam à orgânica e ao projeto estético d’*Os Maias*. Por fim, a reentrada em cena de uma Maria Monforte já envelhecida, trazendo a notícia do incesto, traduz uma cedência ao melodramático e a uma desmesurada entoação emocional que pouco ou nada se ajustam aos princípios e às práticas da estética queirosiana – a menos que as razões (ou sem-razões...) que explicam uma tal cedência sejam da ordem do paródico (o que provavelmente não será o caso) ou então motivadas pela conveniência de trazer à cena d’*Os Maias*, em formato Globo, uma atriz da estatura de Marília Pêra. Mas sobre isto, evidentemente, não posso pronunciar-me de maneira fundamentada.

6. Sem prejuízo de críticas ou de reparos com que uma iniciativa como esta sempre se defronta, a verdade é que a produção d’*Os Maias* para a Globo foi um momento importante para a renovação da presença de Eça de Queirós no Brasil. Foi-o na versão emitida em 2001 e continua a sê-lo na remontagem para DVD, que é, afinal, uma espécie de adaptação em segundo grau, a partir de uma reescrita inicial, concebida como versão “inspirada”.

Subordinando-se ao formato que uma tal produção exige – formato em termos de suporte, de linguagem e de *medium*, mas formato também no respeitante ao padrão de qualidade da Globo –, *Os Maias* mantiveram, nesta sua passagem pela TV, muito da sua condição de grande obra literária. A voz *over* (confiada ao ator Raul Cortez) que desde início e em diversos momentos da realização narra passos importantes do relato – abrindo capítulos, ligando episódios, etc. – constitui uma das marcas daquela condição literária. É verdade que a ordem temporal do romance é recomposta, começando-se, na versão para televisão, pelo final da ação, quando Carlos e Ega visitam o Ramalhete abandonado, em 1887; é verdade também que a velocidade narrativa cultivada é talvez lenta de mais para o que são os hábitos de “leitura” de telenovelas (que, no Brasil e em Portugal, determinaram uma certa *literacia narrativa* difícil de contrariar) e também de minisséries. Mas também é verdade que “a morosidade, os detalhes vagarosamente construindo cada personagem, cada drama, cada ambiente, cada ironia, cravaram no leitor/espectador uma história que estava para além do entretenimento” (FLORY e MOREIRA, 2006: 79-80); ao mesmo tempo, a direção de atores, o guarda-roupa, a cenografia, os objetos e a evidência “visualista” com que são tratados (eles estão lá para serem vistos com demora e

em pormenor) transmitem a *Os Maias* em formato Globo um grande rigor formal, completado por uma coloração claramente viscontiana e (naturalmente) cinematográfica. O que provém da realização, com a marca de Luiz Fernando Carvalho, mais do que da escrita do roteiro.

Tudo por junto, aquilo a que poderíamos chamar a fenomenologia da receção e os procedimentos cognitivos que ela gera induzem uma sobrevida da obra literária, que é também (ou sobretudo) uma sobrevida das personagens, estreitamente condicionada pelo *casting* que lhes dá rosto, gesto e palavra viva. Se o futuro da literatura depende diretamente do futuro da leitura, então esta há de ser considerada também em função do que lhe é imposto por outros formatos, pelas lógicas semionarrativas e institucionais que os produzem e pelas rotinas cognitivas que vão criando. Como quem diz: há um romance *Os Maias* antes da Globo e há um outro romance *Os Maias* depois da Globo<sup>6</sup>. Se Eça de Queirós sobrevive a isso e como o consegue é questão que fica para depois.

## Referências

- CÂNDIDO, Antônio. Eça de Queirós, passado e presente. In: *Ecos do Brasil*. Eça de Queirós. Leituras brasileiras e portuguesas. Org. de Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 11-22.
- CARREIRO, José Bruno. *Os Maias*. Adaptação teatral do original de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- FLORY, Suely F. V.; MOREIRA, Lúcia C. M. de. *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias*. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2006.
- GUERRA DA CAL, Ernesto. *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Apêndice. Bibliografia Queirociana Sistemática y Anotada

e Iconografia Artística del Hombre y la Obra. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1980. Tomo 3.

GUERRA DA CAL, Ernesto. *Lengua y Estilo de Eça de Queiroz*. Apêndice. Bibliografia Queirociana Sistemática y Anotada e Iconografia Artística del Hombre y la Obra. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1984. Tomo 4.

HERMAN, D. et alii (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge, 2005.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias*. Episódios da vida romântica. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

QUEIRÓS, Eça de. *Uma Campanha Alegre. De "As Farpas"*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1969. v. I.

QUEIRÓS, Eça de. *Correspondência*. Organização e anotações de A. Campos Matos. Lisboa: Caminho, 2008. v. II.

REIS, Carlos. Leitores brasileiros de Eça de Queirós. In: *Ecos do Brasil*. Eça de Queirós. Leituras brasileiras e portuguesas. Org. de Benjamim Abdala Júnior. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 23-37.

REIS, Carlos (coord.). *Eça de Queirós: a escrita do mundo*. Lisboa: Biblioteca Nacional/Edições Inapa, 2000a.

REIS, Carlos; MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana*. O Espólio de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

SOBRAL, Filomena Antunes. A adaptação de *Os Maias* na televisão brasileira e portuguesa – abordagem comparativa. In: *Alceu*, v. 12, n. 23, p. 20-33, jul./dez. 2011.

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

Recebido: 07 de julho de 2012  
Aprovado: 10 de agosto de 2012  
Contato: c.a.reis@mail.telepac.pt

<sup>6</sup> É de propósito, estrutura e efeitos completamente distintos a adaptação livre *Lusitana paixão* (2003), da autoria de Francisco Moita Flores, em 150 episódios, emitidos pela RTP1 em 2003-2004. Assim, "*Lusitana paixão* (RTP1, 2003) evidencia um diálogo intertextual que se distancia não só do tom dos escritos originais, como do estilo clássico das adaptações televisivas de obras canónicas (de época) (SOBRAL, 2011: 24).