

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**CONSTITUIÇÃO DO FEMININO NA PERSONAGEM MARIA  
MONFORTE NA ADAPTAÇÃO DE OS *MAIAS* PARA A  
MINISSÉRIE DE MARIA ADELAIDE AMARAL**

POUSO ALEGRE  
2014

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**CONSTITUIÇÃO DO FEMININO NA PERSONAGEM MARIA  
MONFORTE NA ADAPTAÇÃO DE OS *MAIAS* PARA A  
MINISSÉRIE DE MARIA ADELAIDE AMARAL**

ELIS MURAD MOHALLEM FERREIRA

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação  
em Ciências da Linguagem, da  
Universidade do Vale do  
Sapucaí, para obtenção do  
Título de Mestre em Ciências  
da Linguagem.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana  
Cláudia Fernandes Ferreira

POUSO ALEGRE  
2014

## **Dedicatória**

Dedico esta Dissertação de Mestrado aos meus pais Angela Maria Mohallem e José Emídio Ferreira e aos meus avós maternos e paternos Laila Murad Mohallem (em memória), Tufi Mohallem (em memória), Delminda Morais Ferraz Ferreira e Lacrino Ferreira (em memória).

“Os Amores possíveis começam a morrer no momento que se concretizam”-Tomas de Alencar

“Esquece-me que não sou digna de ti!”  
Maria Monforte-Eça de Queiroz

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente a Deus, que iluminou-me para que eu pudesse concluir este mestrado e escrever esta “obra”, que é minha maior realização.

Agradeço aos meus pais, que auxiliaram-me, incentivaram-me e empenharam-se em tudo o que podiam para que eu concluísse meus estudos.

Não posso de maneira nenhuma deixar de agradecer à professora Aninha, que orientou-me e “mergulhou fundo” no meu trabalho, abraçou minha paixão desenfreada por Eça de Queiroz e esteve mais do que presente no andamento de meu mestrado. Ela não foi apenas orientadora deste trabalho, mas cuidou com carinho e atenção de todo o meu caminho nesta fase. Não tenho palavras para descrever tudo o que fez por mim e tudo o que eu diga ainda há de ser pouco perto de nosso trajeto em pouco mais de um ano e meio.

Agradeço também à professora Débora que ajudou-me na fase inicial de meu projeto e demais professores pelo auxílio nas aulas, nas indicações de leitura e na atenção destinada a mim .

Aos meus colegas de classe e em especial, os de república, Atílio, Lídia, Laíse e Ludmila. Vocês foram, todos, essenciais para meu crescimento intelectual e pessoal, e ouviram-me, durante dois anos, falar de minha paixão por Eça de Queiroz, e acho até que saíram contaminados por ela.

E também a meus tios e primos, que acompanharam-me durante todo o meu percurso, apoiando-me sempre e auxiliando-me, em especial, meu tio José Rachid, que mesmo distante foi meu “braço direito” e “co-orientador” neste trajeto.

Devo um pouquinho desta conquista a cada um de vocês.

## Resumo

Em meu trabalho de percurso pelo Mestrado em Ciências da Linguagem da Univás, objetivei-me a estudar a constituição da personagem Maria Monforte da obra *Os Maias* de Eça de Queiroz, na versão para a minissérie de Maria Adelaide Amaral. Para isso, analisei em algumas cenas, as formas como constituiu-se o feminino nessa personagem, ou seja, como a personagem foi retratada na minissérie.

Para tal, deparei-me com alguns conceitos e noções constituintes da análise de discurso, método escolhido para o embasamento teórico, que se baseia na ideologia dessa personagem dentro da tragédia, como historicidade, memória e formação discursiva. Para trabalhar com tais conceitos, e outros, de áreas afins, notadamente da literatura, do cinema e do teatro, foram utilizados textos de Eni **Orlandi**, Aurélio Buarque de Holanda **Ferreira**, Maria Onice **Payer**, Hélio **Guimarães**, Maria Adelaide **Amaral**, Eça de **Queiroz**, Patrice **Pavis**, Tânia **Pellegrini**, entre outros autores.

Noção fundamental e norteadora também para minhas análises é a da figura feminina no tempo e espaço, ou do papel da mulher, e sua trajetória dentro da história, uma vez que através dela pude observar as posturas e a presença da sedução em minha personagem de análise. Para essa reflexão utilizei como material teórico os estudos de Simone de **Beauvoir**, **Orlandi**, Ruth **Brandão** e Eça de **Queiroz**.

Com base nesse esboço teórico e nos materiais selecionados, pude problematizar os sentidos produzidos em torno da personagem que coloquei em evidência: alguns construídos por ela, outros construídos pelos outros personagens sobre ela, bem como outros sentidos construídos na adaptação da obra para a minissérie.

Palavras chave: feminino, minissérie, Maria Monforte, análise de discurso, materialidades.

## **Abstract**

In my work through the Master of Science of Language from UNIVAS, my goal was to study the formation of the character of Maria Monforte work Mayans Eça de Queiroz in the miniseries version of Maria Adelaide Amaral.

To this end, I analyzed in some scenes, the ways in which constituted the female character in this, in other words, how the character was portrayed in the miniseries. To this end, I came across some concepts and constituent notions of discourse analysis, chosen for the theoretical foundation, which is based on the ideology that character in the tragedy, as historicity, memory and discursive formation method. To work with such concepts , and others in related fields , particularly literature, cinema and theater , texts by Eni Orlandi , Aurélio Buarque de Holanda Ferreira , Maria Onice Payer , Hélio Guimarães , Maria Adelaide Amaral , Eça de Queiroz , Patrice Pavis , Tania Pellegrini , among other authors were used.

Fundamental notion and also for guiding my analysis is the female figure in time and space , or the role of women , and its trajectory within the story , since I could watch her through the postures and the presence of seduction in my character analysis. For this reflection I used as theoretical material studies of Simone de Beauvoir, Orlandi, Ruth Brandão and Eça de Queiroz.

Based on this theoretical outline and the materials selected, I problematized the meanings produced around the character that I highlighted: Some built by her, others built by the other characters on it, as well as other meanings constructed in adapting the work to the minisséries.

Keywords: female, miniseries, Mary Monforte, discourse analysis, materiality

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	9
<b>Capítulo I – Reflexões teórico-metodológicas</b> .....	11
1. A Adaptação de Os Maias.....	11
2. Algumas reflexões sobre a constituição do feminino.....	19
3. Algumas leituras nas áreas do teatro, cinema, televisão e análise de discurso.....	36
<b>Capítulo II - Recortes, descrições e análises</b> .....	52
1. Cena 1 .....	53
2. Cena2.....	59
3. Cena 3 .....	65
<b>Conclusão</b> .....	87
<b>Bibliografia</b> .....	91

## Introdução

O tema trabalhado em minha dissertação de mestrado é a constituição do feminino na personagem Maria Monforte em *Os Maias*, da obra de Eça de Queiroz (1888), na adaptação para a minissérie de Maria Adelaide Amaral (2001). Esse estudo torna-se importante, uma vez que analiso a constituição do feminino em uma personagem da literatura sob a ótica dos estudos da linguagem. Com esse trabalho, será possível refletir sobre o modo como o feminino é construído nessas duas diferentes materialidades - o livro e a minissérie -, com duas autorias e, com diferentes formações discursivas. Serão estudadas as semelhanças e as diferenças no modo de construção do feminino nas duas produções, tendo como foco principal de análise o modo como a personagem Maria Monforte é significada na minissérie. Portanto, a grande importância desse trabalho é analisar com uma nova ótica uma personagem polêmica de uma importante obra da Literatura Portuguesa na adaptação produzida pela minissérie.

A partir do tema proposto neste trabalho, formulei a seguinte pergunta: Como a versão da obra *Os Maias*, de Eça de Queiroz, na adaptação para a minissérie de Maria Adelaide Amaral constrói o feminino na personagem Maria Monforte? Para responder a esta pergunta, fiz uma análise comparativa entre estas duas materialidades diferentes: o livro e a minissérie, a partir da perspectiva dos estudos da linguagem.

Esta dissertação tem como objetivo geral trazer elementos que contribuam para a compreensão dos sentidos sobre o feminino em personagens de ficção. E como objetivos específicos, tendo como base a pergunta de pesquisa e a perspectiva teórica adotada, pretendo compreender as especificidades da minissérie *Os Maias* em relação ao modo como os sentidos de feminino são construídos na personagem Maria Monforte.

O primeiro capítulo trata das reflexões teórico-metodológicas compostas pelos conceitos a serem estudados para este trabalho. Tece um comentário sobre a adaptação de *Os Maias* para a minissérie baseado em Hélio Guimarães e no trabalho de Maria Adelaide Amaral, no qual o foco está na cena inicial da minissérie, um flashback que conta a história da família Maia, enfatizando todo o melodrama. Há a descrição do casarão onde a família

morava e o diálogo entre dois personagens: Carlos Eduardo da Maia, filho de Maria Monforte e João da Ega, seu melhor amigo alguns dos personagens mais importantes.

Em seguida, apresento um estudo sobre o feminino, sobre a personagem focada nesta dissertação, Maria Monforte, e suas formas como mulher idealizada, fêmea, amante, ou qualquer ser pior que um animal, cujo foco é o seu poder de sedução. Para tal estudo, apresento a trajetória do feminino baseada em Beauvoir, a qual se divide em três fases: biológica, psicanalítica e do materialismo histórico. Baseio-me também no texto de Orlandi intitulado “Formas de Individuação do Sujeito feminino e a Sociedade Contemporânea: o caso da Delinquência”, no qual trata das *boqueteiras*. Tendo em vista a mulher fêmea, traço algumas comparações com a personagem Maria Monforte. Posteriormente, discute-se a mulher sob a ótica de Brandão, que foca em seus estudos as personagens femininas da literatura, além de enfatizar a sedução.

Em seguida, são apresentadas as leituras feitas em teatro, cinema e literatura e adaptação literária com um estudo de Pavis, autor, que por sua vez, mostra conceitos importantes para meu estudo ao explicar o processo de adaptação ou de transposição de uma materialidade para a outra. Além de conceitos como silêncio, suas formas e os sentidos.

Sobre o conceito de adaptação, baseio-me no texto intitulado “Abril Despedaçado” da professora Maria Onice Payer, que trata da adaptação de diferentes materialidades, além de focar nos deslizamentos de sentidos e nos processos metafóricos. Também utilizo-me de conceitos como memória, discurso, ideologia, o verbal e o não verbal.

O capítulo dois proporcionou-me estudos mais focados nos recortes da minissérie, com ênfases em descrições e análises. Foram selecionados três recortes do livro e da adaptação para a minissérie. Nas duas primeiras, a sedução é analisada de acordo com os conceitos de memória e historicidade e a terceira, no ato de negação.

Por fim, remeto-me às considerações finais.

Após esta exposição, convido os leitores para desfrutarem de minhas leituras, análises, incluindo o DVD, que expõe o material analisado. Espero mostrar aos leitores, a satisfação que tive em escrever esta dissertação!

# Capítulo I

## Reflexões teórico-metodológicas

Para a realização deste trabalho, apresento algumas reflexões sobre o que já se produziu em relação ao tema da minissérie<sup>1</sup>, e do feminino. Apresentarei também leituras teóricas diversas, de diferentes autores, na área dos estudos da literatura, teatro, cinema, televisão e análise de discurso.

### 1-A Adaptação de *Os Maias*

Farei aqui um breve percurso de reflexão sobre a constituição das cenas no romance *Os Maias* adaptado por Maria Adelaide Amaral, a partir de Hélio Guimarães (2003). Em seguida, serão apresentadas algumas breves observações sobre a adaptação, buscando refletir sobre elas do ponto de vista discursivo.

Guimarães afirma inicialmente que não é possível transpor uma obra a outra de forma perfeita. Isso se justifica pelo fato de serem campos diferentes. Penso que é nisso que a adaptação se baseia. Se ambas fossem idênticas, poderíamos dizer que seria apenas uma obra. E que o que as diferenciaria seria apenas a materialidade distinta (uma é livro e a outra é minissérie), mas constatei que isso nunca é possível. Uma vez que a adaptação se baseia em interpretação de outro autor, a inclusão e exclusão de cenas, os diálogos modificados são recursos louváveis que auxiliam na criação da nova obra, como justifica Guimarães:

“Em última análise, supõe-se existir uma leitura correta e única para o trabalho 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 sustentar interpretações diversas e ganhar novos sentidos com o passar do tempo e a mudança das circunstâncias. Levada ao limite a ideia de fidelidade supõe que o programa de TV fiel ao texto literário de alguma forma possa substituí-lo, tomando o seu lugar e tornando-o de alguma forma obsoleto desnecessário, ideia incorporada por quem lê o resumo de um romance ou assiste à telenovela ou minissérie baseada no romance e acredita ter lido o romance.” (Guimarães, 2003, p.95)

---

<sup>1</sup>Minissérie de Maria Adelaide Amaral, direção geral de Luiz Fernando Carvalho. Co-produção da TV Globo, escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vicente Villari. Adaptação para DVD de Luiz Fernando Carvalho. Direção de Emílio D.Biasi e Fel Rangel.

Em diferentes leituras que incluíram essas duas materialidades, pude perceber muitas semelhanças e muitas diferenças entre elas. Por mais que Maria Adelaide Amaral tenha sido fiel ao texto de Eça de Queirós, ela modificou vários sentidos, inclusive os das personagens.

Com análises comparativas pude perceber grande intertextualidade nas duas obras. É importante salientar aqui que intertextualidade consiste, segundo estudos de literatura, em uma conversa entre textos. São duas ou mais materialidades que tratam de um mesmo assunto, mesmo que com abordagens diferenciadas. Sobre isso, Guimarães afirma:

“Christopher Orr, um dos principais críticos aos discursos da fidelidade que dominavam os estudos das relações do filme ou do programa de TV com a fonte literária, propõe aplicar a noção de intertextualidade ao estudo das adaptações.” (Guimarães, 2003, p.95)

E o autor ainda acrescenta que sempre existe uma relação quase conflituosa entre TV e literatura.

Para tratar de adaptação, o autor baseou-se na minissérie *Os Maias*, tendo como foco as marcas do melodrama e fez uma análise da cena de abertura, onde aparece pela primeira vez o Ramalhete (uma das propriedades da família Maia; início da história; a casa onde a família habitava no ano de 1875): Esta cena é sobre a volta de Carlos da Maia acompanhado por João da Ega à casa em que nasceu e viveu apenas dois anos e onde Maria Monforte abandona o marido.

Sobre o romance, Guimarães inicia suas observações: “*Os Maias*, um dos grandes romances da língua e literatura portuguesas, percorre a história de três gerações de uma família da alta burguesia portuguesa presidida pelo patriarca Afonso”. Este, pai de Pedro e avô de Carlos Eduardo da Maia. A obra se baseia na vida de três varões, o avô Dom Afonso, o pai Pedro da Maia e o neto Carlos Eduardo. O avô, um patriarca conservador dos bons costumes, e intolerante a qualquer atitude que fugisse às regras do que era “correto”. O pai, Pedro, um homem totalmente dependente de Dom Afonso, seu pai, que, ao perder a mãe, só encontra novo sentido na vida, ao se apaixonar por Maria Monforte. E Carlos Eduardo, filho desse casal, que abandonado pela mãe e o suicídio do pai, passa a morar com o avô.

No romance adaptado para a minissérie, encontramos uma descrição minuciosa e abundante, que é repetida quase que fielmente em todo o DVD. Descrição essa, que, de acordo com Guimarães:

“imprime forte visualidade ao romance, o que levou um crítico a defini-lo como ‘uma galeria de quadros’, o livro contém os principais elementos que a ficção televisual historicamente tem procurado: narrativas caudalosas e repletas de acontecimentos e reviravoltas, forte carga sentimental e melodramática e um pano de fundo composto de períodos ou episódios históricos relevantes e reconhecíveis pelo espectador.” (Guimarães, 2003, p.96)

Com certeza, isso é bastante notável. A presença, em uma obra, de um suicídio, um incesto, tantos desencontros e a destruição de uma família, foram fatores muito chocantes. Esses elementos em abundância na obra se explicam pelo fato de que ela se configura como uma literatura romântica e realista, comum no século XIX.

Segundo Guimarães, essa obra,

“com seus enredos em torno de irmãos separados no nascimento, identidades trocadas, heroínas e heróis submetidos à arbitrariedade e crueldade de figuras paternas, tem fornecido matéria a um grande número de adaptações. (...)”. (Guimarães, 2003, p.97)

A família parece severamente castigada pelo destino. Na adaptação de Maria Adelaide Amaral, Dom Afonso até pronuncia essas palavras antes de sua morte: “não sei se é destino, ou que quer que seja essa força inexorável que fez cair por terra todas as minhas convicções, sou um homem traído pelo destino e pelas circunstâncias”. (2001). Isso comprova uma semelhança presente entre as duas materialidades: o fatalismo, o destino inevitável e o drama pelo qual passou a família.

Guimarães ainda diz:

“Nas duas obras, com a particularização das emoções num núcleo restrito de personagens, parece haver o desejo de produzir narrativas capazes de representar, por meio de dramas individuais, a história nacional.” (Guimarães, 2003, p.98)

Os personagens, figuras resultantes da curiosa conjunção de histórias e nacionalismo e drama doméstico, transmitem uma emoção e um sentimentalismo que chocam quem assiste à trama. Segundo Landi (s.d.), *apud*

Guimarães, são as experiências de crises sucessivas que movem as narrativas melodramáticas, e isso é nítido ao lermos ou assistirmos a obra em questão.

Em *Os Maias*, primeiro Pedro perdeu a mãe, depois se apaixonou por uma mulher que não agradava ao pai, foi traído por ela, separado da filha e cometeu suicídio. Esse melodrama mescla o romantismo exacerbado ao realismo presente na trama toda. Podemos perceber o sentimentalismo nas ações dos personagens, principalmente no início da trama, em que Maria Monforte é idealizada. E o realismo vem quebrar isso, mostrando “o lado fêmea” e a postura com a “falta de caráter” de Monforte, personagem idealizada por uns e odiada por outros. Sobre essas narrativas, Landi (s.d.), *apud* Guimarães (2003), explica:

“as narrativas melodramáticas são movidas pela experiência de crises sucessivas, crises que envolvem rompimento de laços familiares, separação e perda, não-reconhecimento da posição, da identidade, e dos bens de uma pessoa. Sedução, traição, abandono, extorsão, assassinato suicídio, vingança, ciúme, doença incurável, obsessão e compulsão. Tudo isso faz parte do terreno familiar ao melodrama. As vítimas mais frequentes são mulheres ameaçadas em sua sexualidade, em seus bens ou suas próprias identidades. Muitas vezes órfãs, sujeitas à crueldade e à arbitrariedade de figuras maternas e paternas dominadoras, ou de seus substitutos, elas passam por vários julgamentos até que, se têm sorte, são resgatadas por um amante gentil e compreensivo”.(Landi, S.D. *apud* Guimarães, 2003, p.98)

No caso do romance *Os Maias*, a mulher foi significada como a agente do melodrama e não a vítima, ao pensarmos na atitude de Pedro, que suicidou, e em Carlos, que foi abandonado. Por outro lado, ela também foi vítima de outros personagens e da sociedade na qual vivia na época. A sociedade portuguesa datada do século XIX, caracterizada por uma posição conservadora e intolerante, deu-lhe as costas, Dom Afonso odiou-a e qualificou-a da forma mais severa possível.

No entanto, os personagens não a encaram como vítima, nem a obra produz essa interpretação como dominante, mas nos dá abertura para a imaginarmos como tal. Monforte foi julgada constantemente pela sociedade, que castigou-a e tachou-a severamente de acordo com os costumes e as leis dessa época (final do século XIX). Ela foi vítima pelo fato de ser filha de negreiro, ter nascido nos Açores e vivido no Brasil. Há, a partir dessa história de Maria Monforte, uma contradição que quebra a idealização da personagem

no romance, agregando a ela atitudes errôneas e chocantes como abandono, traição e libertinagem. Sobre isso, Guimarães explica:

“Não é difícil associar os elementos típicos do melodrama televisual ao repertório de ficcional da televisão, nem identificar aí uma matriz literária. Da lista dos substantivos- sedução, traição, abandono, extorsão, assassinato, suicídio, vingança, ciúmes, doenças incuráveis, obsessão e compulsão- nenhum é estranho a *Os Maias*, cujo enredo baseado em irmãos separados no nascimento e [unidos] no incesto pode ser tomado como paradigma do romance oitocentista de enredo melodramático. Mas, se é relativamente fácil reconhecer os esquemas melodramáticos na armação do romance, sua manifestação na fatura do texto se dá de maneira sutil, que vale descrever antes de examinar como o melodrama literário foi recomposto pela narrativa televisual.” (Guimarães, 2003, p.98)

O romance é introduzido através da voz de um narrador que apresenta ao leitor como era o Ramalhete, um sombrio casarão, que testemunha a paixão de Pedro da Maia pela “negreira”, o primeiro desgosto sofrido pela família. O administrador Vilaça até fala que tais paredes sempre foram fatais à família Maia (Amaral, 2004). O Ramalhete é descrito como um local que possui varandas de ferro e azulejo com escudos de armas. A descrição milimétrica do cenário mostra o ar melancólico e sombrio que habitava o lugar com realismo. Quando escuto o narrador, é possível imaginar cada cômodo da casa, cada figura, como na parte que compõe a primeira cena da minissérie: a cena em que Carlos retorna após a morte do avô e escuta Dom Afonso conversando com Vilaça e com Dom Diogo: “Isso de lendas e agouros, é só abrir de par em par as janelas e deixar entrar o sol”(Amaral, 2004). Sobre isso, Guimarães explica:

“a narração trabalha no seu subterrâneo as emoções do leitor, evocada ‘com a cadência saudosa de um choro’ em detalhes que sugerem abandono e desolação. O procedimento narrativo aparece condensado na lenda segundo a qual ‘eram sempre fatais à família Maia as paredes do Ramalhete’, lembradas já nas primeiras páginas por Vilaça, o administrador da família.” (p.98)

Com isso, podemos perceber a concretude das fatalidades em contraste com a descrição de um lugar tão bonito, idealizado e aparentemente bom para se viver. E por mais que Dom Afonso não acreditasse em credices, fatais foram à essa família as paredes do Ramalhete. A minissérie inicia com um *flashback*: a primeira cena é o fim (e depois tudo passa a ser contado), bem

diferente do livro, que apresenta uma narrativa de forma linear. E como recurso, além da narração, as imagens auxiliam nessa característica, como explica Guimarães,

“da esquerda pra direita, no qual se avista, por entre barras de uma grade e uma árvore de folhas escuras nervosamente agitadas pelo vento, uma grande casa cercada por jardins” (Guimarães, 2003, p.99).

O Ramalhete: polêmico lugar de tantas desgraças. E quanto às filmagens, usa-se o recurso de colocar a câmera parada diante de uma corrente e um cadeado, aberto em seguida por uma mão que se despe de uma luva negra. Percebe-se que são homens que com muita força e sofrimento abrem os pesados portões do casarão. Penso que podemos relacionar esse esforço braçal com a dor e a coragem do neto, ao abrir a casa onde sua família viveu grande parte de sua história e que proporcionou tanta desgraça a todos. O portão é aberto e dois homens encapotados irrompem em direção à casa: são os personagens Carlos Eduardo da Maia e João da Ega. Eles encontram no jardim, detalhes de estátuas, luvas e bengalas, objetos usados pelos componentes da família.

São visíveis os tons de ruína e abandono do Ramalhete, cujas janelas, balcões, telhados e escadarias são detalhados pela câmera até o brasão da família. Enquanto a câmera se fixa nos detalhes, nos pequenos gestos, como que apalpando a composição pesada do portão, do cadeado, das roupas das estátuas e dos ladrilhos, a música cria o clima emocional, sugerindo nostalgia saudade e mistério: os sentimentos vividos pelos dois personagens. Ega permanece mais assustado, mas Carlos quer recordar tudo o que sua família viveu e mostra claramente o valor sentimental que aquilo tem para ele. É claro que isso é apenas um recurso da adaptação. (Guimarães 2003).

“É pela música que o tom melodramático vai se instalando sob o realismo das imagens, numa feliz transposição para o vídeo de um procedimento que também é do romance, em que os contrastes semânticos e o ritmo das frases produz a cadência saudosa sob o descritivismo quase obsessivo.” (Guimarães, 2003, p.100)

Na minissérie, isso ocorre em quase quatro minutos de ausência de palavras, são usados apenas recursos de som e imagem. Após esses minutos,

surge a voz grave do narrador com um texto que coincide (...) com o parágrafo inicial, por sinal, bem fiel a Eça de Queiroz, que diz:

“A casa que os Maias vieram a habitar no outono de 1875, era conhecida em toda Lisboa na Rua São Vicente de Paula e em toda rua das janelas verdes como Casa do Ramalhete ou simplesmente Ramalhete.” (p.13)

A minissérie, mesmo acrescentando cenas ao romance, permanece muito fiel ao texto ‘original’. Ainda que a adaptação de Maria Adelaide Amaral use do texto de Eça de Queiroz, frases e parágrafos inteiros, o recurso é incrementado por espaços narrados por meio da movimentação de câmera, música, efeitos sonoros, cenários, figurinos, adereços de cenas e posturas dos atores.

Voltando às cenas iniciais da minissérie, depois que a câmera percorreu o interior da casa inventariando os móveis num cenário em que o clima lúgubre contrasta com a sensualidade das cortinas esvoaçantes, Carlos da Maia e João da Ega entram e travam o primeiro diálogo: “A impressão que eu tenho era que antigamente havia mais horizonte. Não te parecia maior a faixa do rio que avistávamos daqui, Ega? Pergunta Carlos e o outro responde: “Eram nossos devaneios. Nossa pretensão de mudar este país fazia tudo parecer maior.” Esse diálogo, segundo Guimarães representa um deslocamento do espaço familiar para o país. E também sugeria uma ligação entre a decadência e a desilusão pessoal dos personagens em relação a eles próprios e ao mundo que gostariam de ter mudado, mas não conseguiram. Voltando ao tema mais central da tragédia, o autor continua:

“O drama ultrapassa o limite da família que empresta o título ao romance, para tornar-se também o drama de uma certa burguesia portuguesa fadada à endogamia, que afirma que o casamento deve ocorrer entre pessoas de mesma posição social, à esterilidade, à extinção de sua linhagem e cuja desgraça tem início com a mistura do sangue fidalgo de Pedro da Maia com o sangue importuno da filha de traficante de escravos, atividade que tem lastro histórico no projeto colonial português.” (Guimarães, 2003, p.101)

Esse drama ainda culmina em mais uma mistura consanguínea, representada pelo incesto entre os filhos da negreira e de Pedro da Maia. Com a separação dos filhos e a retirada da menina da vida do pai, por ações de Monforte, ocorre que Maria Eduarda fica sabendo apenas quem era sua mãe e

ele apenas quem era o pai. O relacionamento incestuoso castigou as duas gerações da família no livro: netos e avô, e, as três, na minissérie que inclui a mãe. O avô, Dom Afonso, na minissérie, termina seu diálogo antes de seu suicídio retratando-se como “um homem traído pelos destinos e pelas circunstâncias” (AMARAL, 2001). Esse é o ápice do melodrama. Dom Afonso sente-se vítima, ou assim é significado pela trama, diferente de Monforte, que foi julgada de outra forma. Mas isso “se justifica” fortemente por sua postura conservadora e preconceituosa, típica dos varões ricos e “guardiões dos bons princípios” da época. Ele se reconhece castigado pelos fatos os quais a família sofre, mas não se julga culpado por suas atitudes de repúdio à Monforte. Em sua mentalidade ele fez o certo para proteger seus descendentes e resguardar a tradição da família.

Toda essa reflexão, feita por Guimarães, é bastante rica para observarmos semelhanças e diferenças entre a obra de Eça de Queiroz e a adaptação de Maria Adelaide Amaral, notadamente em relação aos artifícios descritivos. Ou seja, se no livro encontramos descrições detalhadas sobre o Ramallete, na minissérie essa descrição aparece em forma de imagens. Isso permite, por exemplo, pensar que a minissérie constitui as imagens como ilustrações/reproduções do que foi descrito no livro. Do ponto de vista do autor, isso funciona por meio da intertextualidade. Para Guimarães, não se trata de uma transposição porque para ele não há uma leitura correta e única de uma obra, sendo impossível uma transferência do sentido verdadeiro de um texto para uma linguagem diferente de um veículo diferente.

De uma perspectiva discursiva é possível dizer que, na versão de *Os Maias* da minissérie, a transferência de uma linguagem para outra funciona sob esse efeito de transposição, como se uma ou outra materialidade produzissem os mesmos sentidos. Desse modo, a minissérie apenas completaria, com imagens, os sentidos que já estariam descritos na obra. Mas o que podemos perceber é que, com essa outra materialidade, a minissérie produz sentidos diferentes com suas linguagens distintas e, ao mesmo tempo, esse efeito de transposição pelas imagens apaga possibilidades de outras leituras que produziriam outros sentidos. É como se a cena fosse uma representação perfeita das descrições do livro e que só pudesse ser aquela.

## 2-Algumas reflexões sobre a constituição do Feminino

O feminino em Maria Monforte é discutido neste trabalho de muitas formas: como fêmea, mulher, amante, namorada, mulher perfeita, ideal e pior que bicho. Trago em minhas reflexões a postura do feminino em diferentes épocas e sociedades distintas e suas atitudes como mulher, como fêmea, baseando-me na constituição dessa polêmica personagem, que, com sua sedução, modificou toda a história de uma família tradicional lisboeta escandalizando toda uma sociedade do século XIX.

Apresentarei aqui algumas ponderações sobre a constituição do feminino tendo como ponto de partida uma leitura de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1987).

Essa obra estuda o modo como a mulher é significada na sociedade do ponto de vista da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico.

Beauvoir levanta questões nunca antes abordadas por outros autores, revolucionando o modo de pensar sobre o sexo feminino. No início de sua obra, a autora observa que:

“Sem dúvida, a teoria do eterno feminino ainda tem adeptos; cochicham: “Até na Rússia *elas* permanecem mulheres”. Mas outras pessoas igualmente bem informadas – e por vezes as mesmas – suspiram: ‘A mulher se está perdendo, a mulher está perdida’. Não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam, que lugar ocupam no mundo ou deveriam ocupar. ‘Onde estão as mulheres?’”, indagava há pouco uma revista intermitente. Mas antes de mais nada: que é uma mulher?”<sup>14</sup>. (Beauvoir, 1987, p. 11).

Segundo a autora, todos concordam que há fêmeas na espécie humana, mas, ao mesmo tempo, dizem que a feminilidade “corre perigo”. Nesse sentido, ela acrescenta que “todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade.” (Beauvoir, 1987, p.11).

Uma das primeiras questões discutidas por Beauvoir no primeiro capítulo de sua obra, “Os Dados da Biologia”, são as diferentes formas de chamar o homem e a mulher. O homem se orgulha ao chamar-se e ser chamado de macho; em contrapartida a designação de fêmea para uma mulher, a diminui e a menospreza, perante ela mesma, o homem e a sociedade. Como explica a

autora: “Na boca do homem o epíteto “fêmea” soa como um insulto; no entanto, e/le não se envergonha de sua animalidade, sente-se, ao contrário, orgulhoso se dele dizem: ‘É um macho!’ ” (Beauvoir, 1987, p.31).

Na leitura da obra de Eça de Queiroz essa diferença torna-se nítida e já caracteriza formas diferentes de pensar em relação ao homem e à mulher. Segundo Beauvoir, isso é proveniente muito mais do social do que do biológico. Mas apesar disso, o homem quer encontrar na biologia uma justificativa para essa diferença de tratamento. Segundo a autora, chamar mulher de fêmea pode nos remeter a uma imagem de óvulos abocanhando e castrando espermatozóides ou até mesmo a fêmeas que após o acasalamento matam seus machos, (Beauvoir, p.25) mostrando que, em muitos aspectos, a biologia poderia comprovar a maior resistência do feminino sobre o masculino.

Há, por outro lado - acrescenta a autora -a questão dos hermafroditas, que são possuidores dos dois sexos e se procriam por trocas, fecundação cruzada ou autofecundação. E mesmo eles possuem seus lados macho e fêmea, como a autora explica: “A separação dos indivíduos em machos e fêmeas surge, pois, como um fato irreduzível e contingente.” (Beauvoir, p.27). Pelo que pude perceber, no livro de Eça de Queiroz e na minissérie de Maria Adelaide Amaral, essa separação funciona muitas vezes como fator de segregação e até de menosprezo de um personagem masculino por um feminino: “Nem fêmea abandona a cria pra viver com outro macho!” (Amaral, 2001).

Ao analisar mulheres mais idosas, Beauvoir declara: “Já se afirmou que as mulheres idosas constituem “um terceiro sexo”, e, com efeito, não são machos e não são mais fêmeas, traduzindo-se amiúde essa autonomia fisiológica por uma saúde, equilíbrio, e vigor que antes não possuíam.” (p.51).

Penso que devemos considerar o fato de que a procriação em mulheres de idade elevada por não funcionar mais, desqualifica-as como fêmeas na sociedade, e conseqüentemente como mulheres. Como ainda argumenta Beauvoir:

“Vê-se que muitos desses traços provêm ainda da subordinação da mulher à espécie. Tal é a conclusão mais notável desse exame: é ela, entre todas as fêmeas de mamíferos, a que se acha mais profundamente alienada, e a que recusa mais violentamente esta alienação; em nenhuma, a escravização do organismo à função reprodutora é mais imperiosa nem mais dificilmente

aceita: crises da puberdade e da menopausa, "maldição" mensal, gravidez prolongada e não raro difícil, parto doloroso e por vezes perigoso, doenças, são características da fêmea humana. Dir-se-ia que seu destino se faz tanto mais pesado quanto mais ela se revolta contra ele, afirmando-se como indivíduo. Comparada com o macho, este parece infinitamente privilegiado: sua vida genital não contraria a existência pessoal; desenvolve-se de maneira contínua, sem crise e geralmente sem acidente. Em média, as mulheres vivem tanto quanto o homem, mas adoecem muito mais vezes e durante muitos períodos não dispõem de si mesmas." (Beauvoir, 1987, p. 58)

A autora nos apresenta um olhar pessimista sobre o ser mulher. No entanto, oferece pontos essenciais de reflexão sobre a personagem Maria Monforte, que é significada muitas vezes como fêmea, do ponto de vista tradicional da biologia, ou seja, como inferior ao macho. A personagem também é significada como feliz ou sofredora; como mulher que seduz; que é mãe ou que apenas gera, entre outras formas de nomeação. Ela é significada quase sempre pelos outros, pelo mundo masculino que enxerga o feminino como subalterno, inferior, mesmo quando Monforte é significada de maneira idealizada. O livro *Os Maias*, de Eça de Queiroz descreve Maria Monforte de forma muito delicada e idealizada em sua gravidez, que a fez bela e sedutora de forma singular:

"Nunca Maria fora tão formosa. A maternidade dera-lhe um esplendor mais copioso; e enchia verdadeiramente, dava luz àquelas altas salas de Arroios, sua radiante figura de Juno loura, os diamantes nas tranças, o ebúrneo e o lácteo do colo nu, e o rumor das grandes sedas." (QUEIROZ, 1888, p.38).

Mesmo sendo uma obra realista, a personagem é idealizada.

No segundo capítulo de sua obra, intitulado "O Ponto de Vista Psicanalítico", a autora continua uma discussão a respeito do feminino e da postura da mulher como fêmea e como pessoa. O primeiro aspecto, que, a meu ver, merece atenção é a observação de Beauvoir, de que, de acordo com a psicanálise, "a mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea" (Beauvoir, 1987, p.65). Uma mulher pode sim, ocupar a posição sujeito fêmea, por querer, por prazer, mas nem sempre. Às vezes, ela a ocupa por falta de opção, pela posição do marido, e do "macho" com quem ela convive. A posição da mulher ao longo da história sempre foi delicada, trajetória, por sinal, enriquecedora para meu trabalho. A autora ainda acrescenta que, desse ponto

de vista psicanalítico, “não é a natureza que define a mulher: esta é que se define retomando a natureza em sua efetividade” (Beauvoir, 1987, p.65).

Beauvoir se recorda da afirmação de Freud sobre uma diferença importante entre o homem e a mulher:

“o erotismo masculino localiza-se definitivamente no pênis, ao passo que há, na mulher, dois sistemas eróticos distintos: um clitoridiano, que se envolve no estágio infantil, e vaginal, que surge após a puberdade” (Beauvoir, 1987, p.67).

O sistema do estágio infantil torna-se mais interessante ao observar a postura da criança perante a mãe. Mas, para a mulher isso não é muito vantajoso, como continua a autora:

“Há somente uma etapa genital para o homem enquanto há duas para a mulher; ela se arrisca bem mais do que ele a não atingir o termo de sua evolução sexual, a permanecer no estágio infantil e, conseqüentemente, a desenvolver neuroses.” (Beauvoir, 1987, p.67).

Essa situação confunde um pouco a mentalidade da menina, que se espelha na mãe em tudo, mas em certos momentos quer ser mais parecida com o pai, e se sente inferior por não conseguir. Em casos, até enxerga a mãe como rival.

Com o amadurecimento de ambos os sexos, as práticas sexuais e o controlar dos ímpetos tornam-se bastante diferenciados. O autocontrole sexual é, às vezes para o homem, mais difícil do que para mulher. Para a psicanálise, explica a autora:

“no estágio auto-erótico, a criança liga-se mais ou menos fortemente a um objeto; o menino fixa-se na mãe e quer identificar-se com o pai; apavora-se com essa pretensão e teme que, para puni-lo, o pai o mutila; do “complexo de Édipo”, nasce o “complexo de castração”; desenvolve, então, sentimentos de agressividade em relação ao pai, mas interioriza, ao mesmo tempo, sua autoridade. Assim se constitui o superego que censura as tendências incestuosas; essas tendências são recalçadas, o complexo desaparece e o filho liberta-se do pai que, de fato, instalou em si mesmo, sob forma de regras morais.” (Beauvoir, 1987 p.67).

A autora observa que do ponto de vista dos homens, que é o ponto de vista que adotam os psicanalistas de ambos os sexos, as condutas de alienação são consideradas femininas e as condutas em que o sujeito afirma a sua transcendência são consideradas masculinas. Para Beauvoir, diferente

disso, a mulher é concebida hesitando entre o papel de *objeto*, de *Outro*, que lhe é proposto, e a reivindicação de sua liberdade. Ela afirma concordar com certo número de fatos da psicanálise, em particular os caminhos de fuga oferecidos à mulher, mas sublinha que não aceita em absoluto a significação freudiana ou adleriana, pois, diz ela

“a mulher define-se como ser humano em busca de valores no seio de um mundo de valores, mundo cuja estrutura econômica e social é indispensável conhecer: nós a estudaremos numa perspectiva existencial através de sua situação total” (Beauvoir, 1987, p. 78)

No início do capítulo “O Ponto de Vista do Materialismo Histórico”, Beauvoir (1987) afirma que “a humanidade não é uma espécie animal, mas uma realidade histórica.” (p.79).

Nesse capítulo, a autora dá ênfase à história e à parte mais política do assunto estudado em seu livro e nos apresenta outra visão sobre a mulher. A partir da leitura desse capítulo, pude perceber a mulher encarada mais como pessoa, sendo que a parte fêmea, por sua vez, é menos visada. A autora escreve do ponto de vista do materialismo histórico:

“a mulher não poderia ser considerada apenas um organismo sexuado: entre os dados biológicos só têm importância os que assumem, na ação, um valor concreto; a consciência que a mulher adquire de si mesma não é definida unicamente pela sexualidade.” (Beauvoir, 1987, p.79)

Beauvoir lembra que, biologicamente, o domínio da mulher sobre o mundo é menos extenso do que o do homem, e que ela é mais submetida à espécie. Mas salienta que “esses fatos assumem um valor muito diferente segundo o seu contexto econômico e social” (Beauvoir, p.79). E acrescenta que, na história humana, o domínio do mundo não se define nunca pelo corpo nu.

Ela mostra, de acordo com a perspectiva de Engels, como a história da mulher em *A origem da família* dependeria essencialmente da história das técnicas. Para essa discussão, Beauvoir remonta o que Engels diz sobre isso em sua história, começando pela Idade da Pedra:

“quando a terra era comum a todos os membros do clã, o caráter rudimentar da pá, da enxada primitiva, limitava as possibilidades agrícolas: as forças femininas estavam na medida do trabalho exigido pelo cultivo das hortas.

Nessa divisão primitiva do trabalho, os dois sexos já constituem, até certo ponto, duas classes; entre elas há a igualdade” (Beauvoir, 1987, p.80).

Segundo observa a autora, Engels vai considerar que a desigualdade começa com um desenvolvimento tecnológico que vai produzir mudanças no modo de trabalho e chegar à propriedade privada. Beauvoir escreve:

“Com a descoberta do cobre, do estanho, do bronze, do ferro, com o aparecimento da charrua, a agricultura estende seus domínios. Um trabalho intensivo é exigido para desbravar florestas, tornar os campos produtivos. O homem recorre, então, ao serviço de outros homens que reduz à escravidão. A propriedade privada aparece: o senhor dos escravos e da terra, o homem torna-se também proprietário da mulher. Nisso consiste “a grande derrocada histórica do sexo feminino”. Ela se explica pelo transtorno ocorrido na divisão do trabalho em consequência da invenção de novos instrumentos (Beauvoir, 1987, p.80).

Segundo a leitura da autora sobre o trabalho de Engels, nessa família, a mulher continua oprimida, o homem reina soberanamente, dorme com escravas, possui amantes, é polígamo. A mulher pratica o adultério como punição ao homem. A partir do momento em que os costumes tornam a reciprocidade possível, a mulher vingava-se pela infidelidade e o casamento completa-se com o adultério. É a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida; a opressão social que sofre é a consequência de uma opressão econômica.

A autora observa que apesar da síntese esboçada por Engels assinalar um progresso sobre as outras perspectivas, os problemas mais importantes são escamoteados. Para Beauvoir, o materialismo histórico considera certos e verdadeiros, fatos que seria preciso explicar. Um dos pontos que a autora critica na obra de Engels a esse respeito é o fato de que “é impossível *deduzir* a opressão da mulher da propriedade privada” (Beauvoir, 1987, p. 83). A autora explica:

“Ainda aqui a insuficiência do ponto de vista de Engels é manifestada. Ele compreendeu muito bem que a fraqueza muscular da mulher só se tornou uma inferioridade concreta na sua relação com a ferramenta de bronze e de ferro, mas não viu que os limites de sua capacidade de trabalho não constituíam em si mesmo uma desvantagem concreta senão dentro de dada perspectiva.” (Beauvoir, 1987, p. 83).

Beauvoir continua sua leitura trazendo o caso da União Soviética discutido por Engels, mostrando como a desigualdade também funcionou no socialismo. Ela diz, tomando, por exemplo, a questão da maternidade, que

“Não seria possível obrigar diretamente uma mulher a parir: tudo o que se pode fazer é encerrá-la dentro de situações em que a maternidade é a única saída; a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proibem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio. São exatamente essas velhas coações do patriarcado que a URSS ressuscitou; reavivou as teorias paternalistas do casamento; e com isso foi levada a pedir novamente à mulher que se torne objeto erótico: um discurso recente convidava as cidadãs soviéticas a cuidarem dos vestidos, a usarem maquiagem, a se mostrarem faceiras para reter seus maridos e incentivar-lhes o desejo.” (Beauvoir, 1987, p. 85)

E ainda acrescenta:

“É impossível, vê-se por esse exemplo, encarar a mulher unicamente como força produtora; ela é para o homem uma parceira sexual, uma reprodutora, um objeto erótico, um “Outro” através do qual ele se busca a si próprio.” (Beauvoir, 1987, p.85).

Nesse ponto, a observação de Beauvoir assemelha-se com a minha. O grande problema do homem e da mulher é ter o fruto de desejo no que lhe foi negado!

O papel da mulher sempre foi uma questão discutida na sociedade e até hoje ainda é. E como é, ou como foi difícil ao homem encarar que a mulher deve ser comparada com igualdade. Não são deveres e afazeres que definem se um sexo é melhor que o outro. Há atividades, as que exigem força física, por exemplo, em que se usam dois pesos e duas medidas. Há práticas que exigem mais força física e mais agilidade e talvez seja mais lógico que o homem vença nessas práticas; por outro lado, nada impede que isso aconteça com uma mulher. Penso também que o mesmo pode ser analisado em relação à lógica e ao raciocínio. Foi e é um grande absurdo um sexo querer definir o que deve ser ou não do outro. Uma sociedade baseada em igualdade sempre evolui com maior facilidade.

Para Beauvoir, não se trata de negar as contribuições da Biologia, da Psicanálise e do Materialismo Histórico, mas de considerar que

“o corpo, a vida sexual, as técnicas só existem concretamente para o homem na medida em que ele os apreende dentro da perspectiva global de sua existência.” (Beauvoir, 1987, p. 86)

E ainda:

“O valor da força muscular, do falo, da ferramenta só se poderia definir num mundo de valores: é comandado pelo projeto fundamental do existente transcendendo-se para o ser” (Beauvoir, 1987, p. 86)

### **2.1-A constituição do feminino e a Análise de Discurso**

Do ponto de vista desse trabalho, a partir dos estudos da linguagem, esse mundo de valores pode ser pensado através da consideração da linguagem como fator fundamental, em relação com a história e a ideologia.

Passo a seguir para uma reflexão sobre o texto intitulado “Formas de individuação do sujeito feminino e sociedade contemporânea: o caso da delinquência”, de Eni Orlandi (2010), que discute em primeira instância, o que pode significar a palavra delinquência tendo em vista o sujeito feminino e seus processos de significação. Segundo a autora, dependendo de quem for ligado a essa palavra, o seu sentido muda. (Orlandi, 2010, p.15).

E os sentidos específicos para meu trabalho são os do sujeito feminino que vive em um mundo semelhante ao da delinquência, estudado pela autora. Para o meu texto, esses sentidos se tornam importantes uma vez que podemos comparar atos de mulheres ligadas ao crime com as atitudes “errôneas” da personagem Monforte. Ela também viveu, em algumas cenas de *Os Maias*, atitude de promiscuidade. Como tal foi vista pelo personagem Dom Afonso da Maia e pela madrinha de Pedro da Maia, Maria da Gama.

Tais sentidos são diretamente influenciados pela sociedade e pela história. (Orlandi, 2010, p.18). De fato, com a leitura desse trabalho de Orlandi, pude perceber sentidos ligados à Maria Monforte que mostram os costumes e o pensar da sociedade lisboeta de dois séculos atrás.

O texto de Orlandi aborda, mais especificamente, a delinquência atual, que infringe as mulheres com drogas, prostituição, e condições desumanas que a vida das favelas lhes oferece. É nesse contexto que surge a posição sujeito de boqueteira.

Segundo Orlandi, as boqueteiras não são prostitutas. Elas são meninas que fazem sexo oral em meninos na puberdade, os Falcões, para iniciá-los à vida sexual. E como o próprio apelido as nomeia, são especializadas nessas

práticas. Só existem através dos Falcões. Elas só existem pelo outro, retomando à proposição de Simone de Beauvoir. Essa é a realidade, elas são pagas para praticarem tais atos e esse é, geralmente, seu único meio de vida e de sustento. Há mulheres que fazem por prazer, mas penso que essa realidade para nós, figuras femininas, não é das melhores.

É possível dizer que as boqueteiras são uma versão moderna das antigas “cocotes”. A personagem principal de meu estudo, Maria Monforte, tem uma semelhança com as boqueteiras, uma vez que ela se torna “cocote”, como diz Eça de Queiroz, por prazer. Tornar-se prostituta foi uma das formas que Monforte encontrou de gozar a vida, mas no fim, de sobreviver. As boqueteiras, como Orlandi escreve,

“aceitaram essa condição e eu diria mesmo que elas valorizam isso. São elas que procuram os Falcões. A Eva [uma das boqueteiras] diz: “eu adoro isso, se eu pudesse, ficava o dia inteiro” (cf. Gabriela Leite que em palestra feita no Labeurb disse que as mulheres se prostituem não só pela pobreza, mas porque têm outras razões, menos explicáveis por mecanismos sociológicos. Por razões psicanalíticas, por exemplo). E há prazer aí investido” (Orlandi, 2010, p. 32)

Nesse ponto, tais mulheres não são nada idealizadas e, no caso de *Os Maias*, esta foi, a meu ver, uma forma que Eça de Queiroz usou para quebrar com a idealização romântica da personagem polêmica de Maria Monforte, que assim foi descrita no início do romance. Essa nova face de Monforte quebra com as expectativas de mulher perfeita e ideal, e apresenta uma mulher mundana, que justifica a desgraça que provoca com atitudes de fêmea-prostituta.

Monforte não se preocupou em sair da condição de prostituta, nunca deixou de ter vida mundana. Isso só mudou no fim do romance, quando ela morre, segundo o livro e volta muito doente para morrer nos Açores, como conta a minissérie. (Na versão da minissérie, a personagem afirma estar tísica e parecia ter contraído tuberculose. Ela diz também que estava morrendo e que voltara a Portugal para realizar seu último desejo: conhecer o filho Carlos Eduardo da Maia).

Segundo Orlandi (2010, p. 39) “a mulher é um ninho de contradições: a mulher tem que ser casta esposa e eficiente messalina”. O que põe em evidência uma relação em que os sentidos de “casta esposa” e “eficiente

messalina” não se opõem, mas se constituem diferentemente, as duas posições coexistem. Essa é a “mulher-fêmea” segundo a autora. E essa observação detalhada da mulher caracterizada mais como animal do que como pessoa será de extrema importância para observar as posições e atitudes tomadas pela personagem Maria Monforte. Ela é encarada como bicho, mas vista também como criatura pior que um bicho, na forma como o personagem Dom Afonso da Maia a caracteriza quando afirma: “eu nunca vi fêmea abandonar a cria para viver com outro macho” (Amaral, 2001).

Outro estudo que discute sobre a mulher e que apresento aqui, é o livro *Mulher ao Pé da Letra - A Personagem Feminina na Literatura* de Ruth Silviano Brandão (2006). A autora, além de abordar o feminino, traz reflexões notáveis sobre o texto literário. A respeito disso, ela escreve:

“Sabemos que o texto literário é fascinante e deseja mesmo seduzir fazendo passar por verdadeiro e natural o que está na ordem do fingido e do maquinado. Esse poder de sedução é que sustenta o ato de ler, já que o olho que lê e a mão que toca o livro podem fechar-se e fechá-lo.” (Brandão, 2006, p.14).

Penso que essas palavras resumem todo o fascínio que me fez escrever esta minha dissertação. Para a análise do feminino, pratico dois tipos de leitura: a do livro e a da minissérie, um com imagens e outro que me proporciona a imaginação, até mesmo em minhas interpretações das cenas que compõem meu *corpus*.

Brandão introduz a visão de outra ciência: a psicanálise, que influencia sem ser essencial à minha dissertação, mas que auxilia todo e qualquer processo analítico nessa área:

“Talvez por causa de tal pretensão desmistificadora, a psicanálise possa ser um bom instrumental para se trabalhar com os textos literários que constroem uma certa imagem do feminino e da mulher. Imagem ilusória que, entretanto, vai circular como verdadeira, da mesma maneira que fazem todos os objetos sedutores, com o brilho do seu fascínio, criando representações que valem como um juízo de valor.” (Brandão, 2006, p.16).

Brandão aproxima a figura feminina do ideal romântico relacionada à questão do narcisismo:

“É nos livros e sua circulação que acontece o que nos interessa: uma miragem de mulher em que podem se alienar os leitores que acabam presos, como Narcisos, por uma imagem que se oferece como possível do desejo e se reduz ao desejo impossível.” (Brandão, 2006, p.16)

A mulher é diretamente ligada ao narcisismo em muitas literaturas, como é o caso de *Os Maias*, inclusive em muitas cenas da minissérie. Ao assisti-las, mais do que ler o livro, nos deparamos com uma personagem segura de si. Uma mulher que sabia do seu poder de sedução, consciente de sua beleza, persuasão e domínio sobre os homens. Foi através dessa característica fortemente notável em Monforte, que a trama se desenrolou e que os personagens masculinos do romance, como Pedro da Maia, Tancredo, Príncipe Manfredo, Alencar, e até mesmo Dom Afonso se enfatizam mais. Os primeiros apaixonados e o último com indignação, raiva e até mesmo ódio. Até mesmo Carlos Eduardo da Maia, o filho, na cena em que vê o retrato da mãe no diário do pai, diz: “era linda! Não me estranha que meu pai tenha perdido a cabeça!” (Amaral, 2001).

No exemplo de Brandão (2006) que cita o pé erótico de uma personagem feminina, podemos pensar em Maria Monforte e todo o seu corpo. Escreve Brandão:

“A personagem, descrevendo o pé, revela seu estado de encantamento e alienação, na medida em que aí fabrica sua ilusão, como se esse pé fosse seu duplo fálico, construindo a princesa e sua feminilidade, aí onde ele pode representá-la como criação simbólica.” (Brandão, 2006, p.22).

Para Monforte o seu corpo todo era fálico. Brandão explica que a personagem feminina é criada por fragmentos, colagem, sincretismo, ela é uma criação metonímica. São personagens formadas por restos, de partes que se juntam, feitas de frases, lembranças, desejos. São belezas constituídas de partes. Isso também explica a historicidade e a memória, conceitos da Análise de Discurso, os fragmentos que remontam a Monforte são os dizeres dos outros personagens que com ela conviveram.

As mulheres idealizadas de *Os Maias*, como Maria Monforte e Maria Eduarda, foram formadas por partes de idealização de seu criador, a primeira até mais que a segunda: elas têm tudo na beleza, tanto no físico como no caráter. Maria Monforte é uma colagem de tudo o que uma mulher ideal tem, a

primeira vista, fisicamente, para ser considerada como tal. Ela foi chamada no romance de Eça de Queiroz de “Juno Loira”, “que nunca havia sido tão bela”, e que “tinha *toilettes* únicas”, além de ter as “formas tão perfeitas de arrumar os cabelos”. Já Maria Eduarda, em sua primeira aparição em Lisboa, é retratada da seguinte forma:

“ela passou diante deles (Craft e Carlos da Maia), com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si, como uma claridade, um reflexo de cabelos louros e um aroma no ar.” (Queiroz, 2006, p.134).

E Craft exclama: “Très chic!”

Ambas são retratadas no romance com total idealização, mas com lados obscuros e sombrios, que o realismo impôs. A vivência das duas, que inclui a condição de “cocote”, me faz enquadrá-las como fêmeas, ou como diz Orlandi (1977), como “mulheres fêmeas”. Tais exemplos as qualificam, a meu ver, como criação metonímica, pois ambas foram feitas de colagens das ilusões e do nomear dos homens. Brandão ainda explica:

“Ora objeto decorativo, ora utilitário, ora inteira, ora parte, ora filha, ora mãe, ela pertence à personagem-narradora com quem ele se identifica, ocupando, então, o mesmo lugar, enquanto posição de um olhar que a cria.”(Brandão, 2006, p.24)

A sedução de Monforte se fez, muitas vezes, pelo que se dizia sobre ela, notadamente pelos homens. A esse respeito, Brandão também diz:

“Como mulher fictícia, criada pelo imaginário masculino, fantasma perverso, a princesa se confunde com a própria escritura sobre o feminino, que é trapaça, lugar de engano e de efeitos encantadores.” (Brandão, 2006, p.24).

A sedução de Monforte, baseada no fictício, no dizer e no imaginar dos outros personagens é uma idealização da mulher que se faz de forma muito natural e coincide com o objeto de desejo masculino. Não sabendo lidar com esse desejo, o homem acaba, muitas vezes, por calar a mulher e dá o seu discurso próprio sobre ela. É o que acontece com Monforte quando ela é apenas retratada. Como explica Brandão: “registrar a voz feminina via recurso masculino, aí a inscrevendo, como se fosse sua própria enunciação”. (Brandão, 2006, p.32).

Esse feminino também faz parte do imaginário social, conforme observa Brandão, que ao mesmo tempo é presente e ausente, exalta a mulher e a castra, e a cala como sujeito desejante. (Brandão, 2006, p.41). A mulher nas literaturas também representa as mulheres ativas e as castas da sociedade. Minha personagem de análise era muito ativa, mas em diversas cenas foi calada, negada pela sociedade, estereotipada pelos homens, e fez parte do imaginário social.

Monforte se enquadra no feminino das literaturas, que, como explica Brandão, é uma corporificação de uma mulher fabricada literariamente. “Uma antimetáfora, uma concretude física e realizada com ato possível do texto.” (Brandão, 2006, p. 71). A personagem é realmente uma concretude do autor de *Os Maias*. Penso que Maria Monforte foi, realmente, uma mulher fabricada, um paradoxo da perfeição do romantismo e da quebra do idealizado com a presença do realismo. Ela foi e, é como afirma a mesma autora, “ilusão do eterno feminino, a corporificação, a concretude física, realizada no ato possível do texto” (Brandão, 2006, p.71).

Já o homem, para a mesma autora, “é aquele que aprende, penetra no feminino, e metaforicamente, realiza a fusão dos mistérios do saber e da natureza do feminino.” (Brandão, 2006, p.88). Penso que o homem é quem tem a mulher como desejável, e para ele penetrar nos mistérios da mulher, precisa muito mais do que desvendar e ser desvendado e realizar sua grande conquista. Brandão ainda explica:

A fantasia perversa de assujeitar o outro, a ponto de anulá-lo é realizada no ato de anunciação. O narrador fala de um lugar que se supõe ser o da mulher desejosa de se anular no desejo do outro, e não de ser outra, ou de ser alteridade.” (Brandão, 2006, p.104)

É interessante notar que, no romance *Os Maias*, esse ato de anulação do outro também está presente em relação a Pedro da Maia no excerto em que Maria Monforte se nega a ele, deixando-lhe um bilhete “Esquece-me que não sou digna de ti (...)” (Queiroz, 1888, p.46). Ela anula o sentimento de Pedro, a ponto de lhe causar o suicídio. E Pedro anula-se ao extremo diante da amada, a ponto de nada mais lhe fazer sentido. Na minissérie, ele ainda fala: “Não existe vida sem Maria” (Amaral, 2001). É a confirmação de sua anulação, dependência da figura feminina amada, e como afirma Dom Afonso, na

minissérie: “o homem que não governa seus sentimentos não governa sua vida!” (Amaral, 2001).

Para melhor definir Pedro da Maia, Eça de Queiroz ainda descreveu, na primeira cena que ele a vê:

“Pedro da Maia amava! Era uma paixão à Romeu, vindo de repente numa troca de olhares fatal e deslumbradora, uma dessas paixões que assaltam uma existência, a assolam como um furacão, arrancando a vontade, a razão, os respeitos humanos e empurrando-os de roldão aos abismos” (Queiroz, 1888, p.26).

Maria também pode ser designada como figura

“dicotômica bem masculina, bem característica das sociedades patriarcais: a divisão das mulheres em categorias antagônicas como angelical e demoníaca, pura e devassa, honesta e desonesta.” (Brandão, 2006, p.110).

Isso me faz lembrar a cena em que Pedro diz à Maria na minissérie de Maria Adelaide Amaral: “És um anjo!” E logo nas próximas cenas, ela o trai com o amante e não faz cumprir o que havia falado a Pedro. Posso continuar seguindo o raciocínio de Brandão sobre a questão paradoxal da anulação e da idealização da personagem feminina, como em Monforte, através do falar dos personagens masculinos:

“Na linha dos tradicionais romances masculinos que falam de mulher, de um lugar que não é o dela, pois neles o desejo feminino é a sua própria anulação.” (BRANDÃO, p.111).

Brandão afirma que na representação literária da figura feminina existe o objeto de amor narcísico, que é caracterizado pela imobilidade e fixidez, onde a sombra da amada não pode estremecer para não deformar. (Brandão, 2006, p.113). O narcisismo está presente em cenas em que Maria Monforte se faz, por saber-se uma figura sedutora e essa postura é nítida na paixão desenfreada de Pedro por ela. E as palavras de Brandão sobre essa característica sintetizam algumas atitudes de Pedro em relação à Monforte:

“Nesse lugar emoldurado e delimitado, a mulher se constitui como personagem e como fantasma masculino, coincidindo sua face com a face que a contempla, jubilarmente. Aí, ela é a possibilidade do impossível do amor, coincidência dos pares, enquanto os parceiros se julgam numa relação a completar, simétrica, de perfeita completude.” (Brandão, 2006, p.113).

Penso, ao ler essas palavras, na mulher mais uma vez representada como desejosa e desejada pelo homem. Como explica Brandão: “A mulher é, então, o Outro para o homem, aquilo que ele não reconhece: seu inconsciente.” (Brandão, 2006, p.134).

A figura feminina, de tão polêmica que se mostra, tem sua vida, muitas vezes breve, nas literaturas: Monforte some pela Europa após sua fuga, com receio de que fosse pega pelo sogro ou pelo marido traído e morta por estar com o amante e também de que Dom Afonso lhe tomasse a filha, que era a real intenção do patriarca. A justificativa que o avô dá ao neto Carlos por ele não conhecer a mãe é justamente que sua irmã e mãe estavam mortas: “Sua mãe está no céu do senhor abade.” (Amaral, 2001) Ou também o próprio Carlos: “Minha mãe e minha Irmã estão mortas, as duas em duas sepulturas distantes no estrangeiro” (Amaral, 2001). E esse romance trágico também representa o que Brandão diz sobre o fim de uma personagem feminina muito polêmica:

“Estamos verificando, também, que nos romances e contos analisados, se está sempre encenando a morte da mulher. Figura idealizada ou marginalizada, a mulher se mata, ou se mata a mulher, ou morre a mulher, ou é morta a mulher, na superfície mesma da escrita. De algum lugar do texto, produz-se uma morte e essa morte é realizada pelo sujeito da escrita, o sujeito da enunciação, que é como dissemos, antes um efeito da escrita, um lugar, do que uma subjetividade.” (Brandão, 2006, p.154).

Continuando pela visão da autora, a mulher é sempre delegada de voz alheia, um produto das sociedades patriarcais. Ela é vista como construção, fantasia e efeito da enunciação de quem pronuncia dizeres sobre ela. Isso também é atribuído à Monforte, que foi fruto dos dizeres dos homens. O feminino exerce, a meu ver, ainda muito fascínio sobre o masculino pelo que ainda não foi descoberto, pelo que já se descobriu, constatou e o que se desconfia.

Poderíamos ter uma família Maia formada por figuras matriarcais e um questionador feminino e devo questionar-me se fizer o mesmo com meu leito. Causaria o mesmo impacto? Será que a personagem feminina após abandono, se mataria? Será que o personagem masculino seria tão severamente punido pela sociedade? Será que ele seria tão repudiado? São questões que deixo para a reflexão de meu leitor e, quem sabe, para novos estudos. Valho-me do

questionamento de Brandão para concluir: "... nunca se diz tudo sobre esse não - todo, que é a mulher, sempre mais e mais aberta a novas construções, tecidas de mais e mais um significante." (Brandão, 2006, p.161).

Outra forma de desejo ligada ao feminino na literatura é a vingança. As mulheres tornavam-se objeto de desejo do outro sexo, em guerras. "Elas eram lugar de penetração e violação onde o inimigo gozava sua vitória". (Brandão, 2006, p.165). Na Grécia antiga, o homem que venciam um duelo casava-se com a esposa do rival. Isso inclusive é retratado na tragédia grega "Édipo Rei" de Sófocles, em que o filho casa com a própria mãe, após matar o pai. E foi também retratado, mas de forma muito sutil em *Os Maias*, quando relatam que Tancredo havia morrido num duelo por causa de Maria, e que o vencedor ficou com ela. A mulher sofre violências pelas atitudes dos homens, por proteção excessiva e zelo: "... pretendem idealizar a mulher e acabam calando-a e petrificando-a, o que se revela como uma das diversas formas de violência e de morte." (Brandão, 2006, p. 166). Toda figura feminina com seu poder de sedução, emana também perigo e estranheza como signos de uma feminilidade atraente e perigosa.

"Ela se 'fantasia' de mulher, enfeita-se, perfuma-se, sentindo-se, sem seus adornos, despojada de sua condição feminina. É como se deixasse de existir sem seus vestidos bonitos e caros, com enfeites que brilhavam à luz do sol." (Brandão, 2006, p.168).

A questão do falo, discutida por Simone de Beauvoir (1987), também é discutida por Brandão (2006), mas de maneira diferente. Brandão afirma do ponto de vista psicanalítico, que a mulher faz de seu próprio corpo uma imagem fálica, cuidando particularmente dele, da imagem dele, como afirma a autora, "de tal forma que esta chega a adquirir o valor do falo" (Brandão, 2006, p. 169). A autora explica que essa atitude justifica-se pelo fato da mulher ser desprovida de pênis e do seu signo identificatório. E como recompensa dessa falta, a mulher age com exibicionismo fálico, exibindo uma beleza que erige toda para ser olhada e admirada.

Talvez isso realmente se justifique. A meu ver, os atos de sedução são muito mais visíveis nas mulheres do que nos homens. Mas penso que os homens também reagem assim com as mulheres. Eles também buscam o que não têm nas mulheres. Não concordo plenamente que a falta de falo faça as

mulheres mais desejosas que os homens. As mulheres também atraem seus parceiros através das características que elas possuem e eles não. Isso não caracteriza um sentimento, mas uma atração animalizada, entre homens e mulheres, uma atração que se justifica pelas diferenças.

É evidente que “na medida em que se desconhece a verdade sobre a mulher, mais se fala, mais se escreve a seu respeito”. A mulher é motivo de constante curiosidade das pessoas e dos homens. Brandão afirma ainda que “o humano não para de querer falar daquilo que não pode dizer.” (Brandão, 2006, p. 175). E esse não poder dizer, por muitos anos, foi sinônimo do feminino. Muito da visão sobre a mulher da época em que o romance que analiso foi escrito passa por esse ponto.

O admirar desses detalhes faz o homem ficar seduzido:

“A todo o momento examinava os sapatos antigos que calçava, as velhas roupas sem graça, meus modos exatos, meu sorriso sem juventude- e vinha-me uma curiosidade doentia de saber como se trajava Nina, como aprendera a discernir e escolher aquelas coisas, seus hábitos, o que nela tanto atraía os homens. Foi esta curiosidade que me revelou a presença tácita do Demônio.” (Brandão, 2006, p.192).

O fato de examinar as roupas, as graças, remetem às atitudes de Monforte em que Pedro da Maia a admirava, e a todo o charme que ela usava para seduzir os homens. Maria Monforte foi essa mescla de mulher bela, sedutora, cheia de graça, e, ao mesmo tempo, por outro lado, de interpretação demoníaca: uma mulher sedutora e até perversa, que fugiu e seduziu homens sem nunca amá-los de verdade. Maria teve também muitos parceiros, amantes, e jogos amorosos, e sobre isso Brandão também escreve:

“É olhando o jogo amoroso dos parceiros que ela vai se conhecer como mulher. Pelo menos, vai conhecer o seu próprio desejo de ser desejada e desejar, como uma mulher.” (Brandão, 2006, p.192)

Para finalizar as colocações sobre a imagem do feminino em outras literaturas, Brandão compara o corpo da mulher à morte, pois algo em seu corpo resiste ao fálico, seu sexo resiste ao sexo, e isso a mata como mulher. (Brandão, 2006, p.200).

Isso também foi perceptível no romance trágico de Eça de Queiroz: Maria Monforte, ao ver que Pedro era mais fraco do que ela, logo arranhou outro por quem se interessar; seu corpo esteve ligado à morte, antes do marido, depois do amante e, no fim do romance, dela mesma. Até mesmo no momento em que ficou sumida, pois foi dada como morta, houve uma morte-fuga por seus erros e excesso de sedução. Podemos relacionar todas as mortes do romance, ligadas diretamente a ela e ao seu sexo, que gerou filhos, que, separados, não sabiam ser irmãos e mais tarde mantiveram um relacionamento culminando na morte do avô. Um desencadear de mortes, sofrimento e desencontros causados pela sedução de Maria Monforte.

### **3-Algumas leituras nas áreas do teatro, cinema, televisão, literatura e análise de discurso.**

Tendo em vista minha pesquisa sobre a versão de *Os Maias* como minissérie, apresentarei alguns conceitos vindos dos estudos teatrais, como cena, roteiro, montagem, etc., através do *Dicionário de Teatro* de Pavis (2008).

O conceito de cena se faz fundamental em meu trabalho, uma vez que é constituinte da materialidade específica do objeto de minha pesquisa: a minissérie. Segundo Pavis,

“cena deriva do grego *skêne*, que significa barraco ou tablado. Era no início do teatro grego, a barraca ou a tenda construída por trás da orquestra. O *skêne* desenvolve em altura, contendo o *theologeion*, ou área de atuação dos deuses e heróis, e em superfície com o *proscenium*, fachadas arquitetônicas, que é o ancestral do cenário mural e que dará mais tarde o espaço do *procênio*. O termo cena conhece, ao longo da história, uma constante expansão de sentidos: cenário, depois o local da ação, segmento temporal, no ato e, finalmente, o sentido metafísico de acontecimento brutal e espetacular (fazer uma cena para alguém)”. (PAVIS, 2008, p. 2)

Em sequência, tal significado remete-me ao da ação. Um dos fatores que norteiam a cena é a ação, que, segundo o Dicionário Robert (s.d.) apud Pavis (2008) “se explica de forma metalinguística como sequência de atos e fatos que constituem o assunto de uma obra dramática ou narrativa, essa, muitas vezes, constitui uma adaptação” (p. 2).

A adaptação, de acordo com Pavis, “é a transposição ou a transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance em uma

peça, por exemplo)”. (p. 10). E isso acontece em minha pesquisa, que trabalha com a transposição de um romance escrito para uma filmagem, em uma minissérie.

Tal adaptação, ou também dramatização, tem por objetivo transpor os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula), que são mantidos de maneira mais ou menos fiel, com diferenças às vezes consideráveis, como a inclusão ou a exclusão de cenas do texto original.

Em *Os Maias*, na adaptação para a minissérie de mesmo nome, há diversas cenas incluídas. Uma delas, por exemplo, é a que ocorre antes da fuga de Maria Monforte, dos diálogos entre ela e Pedro da Maia e que só aparece no livro como um relato do personagem Pedro ao seu pai, Dom Afonso.

Pavis (2008) ainda explica que isso ocorre enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pela passagem a um dispositivo de enunciação inteiramente diferente.

Além das definições anteriores, considero outra muito importante: a de roteiro, que é basicamente um escrito a partir do qual toda adaptação se baseia e liga a obra-base com a nova, pronta para interpretação. Segundo Pavis (2008), roteiro é “um dos fatores que direcionam a adaptação de uma obra literária para uma obra cinematográfica, série, filme, novela.” (p. 347).

Assim, com base no autor, é possível dizer que o roteirizar é uma forma de movimentar os sentidos, incluindo e excluindo cenas da literatura, interpretando os escritos de um livro e dando vida às cenas apenas retratadas. Ou seja, isso explica, a meu ver, exatamente o que Maria Adelaide Amaral fez com a obra de Eça de Queiroz.

O gênero drama é a base do material a ser analisado em meu trabalho com a minissérie. De acordo com Pavis, um poema dramático é o escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa. (PAVIS, 2008, p.109).

Ligado à adaptação da obra, considera-se televisão-teatro e o teatro, como produto final de todo estudo e análise. A primeira materialidade é basicamente um teatro apresentado na televisão, onde o público só assiste teatro sob a forma de uma transmissão, gravação ou um vídeo gravado. (PAVIS, 2008, p.397). Por sua vez, o teatro, se explica pela “reprodução que visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para representar um

espetáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão da totalidade e de uma riqueza de significações que subjuguem o público.” (PAVIS, 2008, p.394).

Segundo o autor, para telefilme ou teleteatro, a dramaturgia baseia-se em alguns princípios gerais, como a imagem legível, considerando as abstrações da tela. E em seguida, o autor recorda a estetização e a abstração dos elementos do cenário e do figurino, além do tratamento sistemático do espaço. O som, por sua vez é um elemento importante, que “por sua qualidade, dá efeito real, transmitida em voz harmonizada.” (PAVIS, 2008, P. 398).

O cenário, conforme o autor explica, aproxima o teatro do cinema e causa efeito real, sendo transmitido em voz harmonizada. O cenário é também responsável pelo efeito do real, de clareza e de estética. Agregados a esses, merece destaque a iluminação, que se define por ser um fator que acentua os contrastes e gere massas luminosas.

A montagem, por sua vez, joga com efeitos de forte pontuação, e rupturas dramatizadas. É também de suma importância, o jogo do autor, um elemento integrado e submetido ao dispositivo industrial e significativo dos encenadores. (PAVIS, 2008, p.398).

Segundo Pavis, os atores são as figuras que proporcionam a interpretação de acordo com o diretor e com eles próprios. Os atores, ao dramatizar, tocam a emoção do público. Ao lado disso, o conceito de encenação, que resulta dos elementos precedentes, segundo Pavis, é a vasta cadeia de junção onde o enquadramento e sequencialização devem finalmente hierarquizar e correlacionar os componentes do telefilme. “Quanto mais sensível é a coerência, mais a dramaturgia televisiva prova sua especificidade.” (PAVIS, 2008, p. 399).

E por fim, o silêncio é um conceito fundamental para a constituição de algumas cenas, que explica a transposição de uma materialidade para a outra. Sobre esse conceito, o autor explica que ele:

“preenche o vazio produzindo uma fala que se origina na cena. É no teatro um componente indispensável para o jogo vocal e gestual do autor, seja ele indicado por uma rubrica (pausa) ou marcado pela encenação ou pelo autor.” (PAVIS, 2008, p.359)

Além desse modo de concepção do silêncio, apresentado por Pavis, também trabalharemos com o conceito de silêncio ou de silenciamento, que

será discutido mais a frente, segundo a proposição de Eni Orlandi (2007). Esse conceito permitirá refletir em minhas análises como Amaral, ao silenciar algumas cenas do romance de Queiroz, nos mostrou outros sentidos que, interpretados por ela, produziram outros sentidos sobre a personagem Maria Monforte.

De acordo com Xavier (2007), a adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E um dos fatores analisados é a questão do quanto a interpretação do cineasta é fiel ao romance base. Isso é perceptível quando analiso as cenas da minissérie em comparação ao livro lido. Pude perceber que mesmo agregando e retirando representações, Maria Adelaide Amaral se manteve muito fiel à escrita de Eça; as falas do narrador são idênticas e as falas dos personagens também, inclusive falas marcantes no livro, como “Esquece-me que não sou digna de ti” (Queiroz, p.45) e também, “olha bem pra mim, eu sou seu avô, é necessário amar o avô” (Queiroz, p.46).

Na questão da adaptação literária, o que deve ser mais considerado é a interpretação do cineasta ao transpor o livro para o teatro para verificar se uma materialidade é fiel à outra. (Pavis, 2008). Nos romances analisados, é possível destacar algumas modificações, como ações de alguns personagens, o reaparecimento da Monforte no fim da trama na minissérie (o que não existe no livro), que modifica a forma como ocorreu a descoberta de Carlos da Maia e do avô quanto ao incesto dos irmãos. Para estudar tais transposições, como afirma Pavis (2010), é que devemos considerar a interpretação de um crítico. Pavis explica: “houve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada.” (Pavis, 2010, p.61)

Porém, essa cobrança de fidelidade entre as duas obras deixou de ser fator de extrema importância. Conforme Pavis, o livro e a adaptação para uma filmagem são como resultados de processos de sentidos diferentes, uma vez que as adaptações são construídas com base em elementos como tempos, imagens, trilhas sonoras, falas e silêncios diferenciados. E sobre isso, Pavis ainda argumenta:

“A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas

passagens, alterar a hierarquia de valores e redefinir o sentido da experiência das personagens.” (Pavis, 2010, p.62)

E com isso, a literatura é enriquecida com uma obra baseada em outra, que permite aos telespectadores e estudiosos da literatura, ter diferentes focos de análise. Além de proporcionar releituras em diferentes materialidades, pois a cada nova releitura e nova materialidade, a emoção se torna diferente.

E sobre isso, o autor ainda faz uma importante observação, que a meu ver, pode ser incorporada ao romance que analiso:

“A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter a sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, que esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.” (p.62).

O que acontece muitas vezes, segundo o autor, é que ao discutir o problema da adaptação, nos empenhamos em examinar os recursos usados pelo cineasta ao tentar uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo que seja equivalente, enfim, uma tradução do que se admite como realizado no romance por meio da palavra. Uma pessoa que conheça as duas obras em questão sempre fará uma comparação entre elas. E sobre isso, Pavis ainda observa:

“Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis dos personagens). Tal procura se apoia na ideia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, ‘modo de fazer’ que diz respeito exatamente à esfera do estilo. E essa analogia que sugere equivalências estilísticas estará apoiada na observação de um gradiente de ritmos, distâncias, tonalidades, que estão associados a emoções e experiências, bem como a um uso figurativo da linguagem que permite dizer que palavras e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança (as metáforas) e as mesmas cadeias de associação e causalidade (as metonímias)”. (Pavis, 2010, p.63)

Tânia Pellegrini (2007), ao falar de cinema e de televisão, destaca a questão da imagem como elemento fundamental. Segundo a autora, a imagem tem seus próprios códigos de interação com o telespectador, e que são bem diferentes daqueles presentes em uma leitura simplesmente. (PELLEGRINI, 2007, p. 16).

Isso foi perceptível em meu trabalho de análise em que a sedução de Maria Monforte foi notada primeiramente na encenação presente na minissérie e depois na leitura da obra. A interação com o espectador, constitutivo na imagem, permitiu que eu produzisse uma interpretação que não havia sido obtida previamente, apenas com a leitura no livro. A autora nos faz compreender como a imagem funciona como uma solução interpretativa:

“Pode-se nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes, apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais. No que se refere à produção, contemporânea, por exemplo, há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera- primeiro a fotográfica, e depois, com mais força a cinematográfica. Essa multiplicidade (verificável por meio de análise cuidadosa de textos específicos, que não é possível elaborar aqui, engloba desde a construção prolixa de personagens infinitamente díspares e planas, até a presença tradicionalmente marcante de heróis problemáticos em conflito com um mundo hostil, desde a perspectiva da pintura homogênea e realista de ambientes e atmosferas, até a refração de espaços múltiplos e simultâneos, zonas ou territórios antigeograficamente ilimitados, traduzindo a sensação do caos globalizado; desde o tempo como duração, que se perde ou recupera pela memória, pelo sonho ou até mesmo pelo desejo, até a experiência de um eterno presente, pontual e descontínuo, ‘esquizofrenicamente’ mensurado pelos tempos das novas mídias, desde a propalada *morte do sujeito* e do desaparecimento do narrador, até sua presença ainda soberana.” (PELLEGRINI, 2007, p.17).

E a autora continua a explicar sobre o tempo, fator importante na narrativa, que pode modificar-se para dar outras interpretações aos romances.

Com relação a isso, posso, por exemplo, comparar a versão de *Os Maias* do livro e da minissérie levando em conta essa característica. A primeira cena do romance televisivo se inicia com a abertura do casarão, onde Carlos da Maia, filho de Pedro da Maia, nasceu. É com a sua volta, junto ao amigo João da Ega, que a história começa na minissérie. Ou seja, essa cena, que na realidade só existiu depois que toda a trama ocorreu, foi anexada ao romance em seu início.

E, sobre a questão do tempo, Pellegrini continua:

“o tempo é a condição da narrativa; esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo como matéria dos fatos organizada em formas sequencial. Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, ou seja, as formas visuais, como cinema e a televisão- estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. A diferença entre a literatura e o cinema, nesse caso, é que na primeira, as

sequências se fazem com palavras, e no segundo, com imagens.” (PELLEGRINI, 2007, p.17,18).

Ainda sobre o tempo, Pavis (2008, p. 24) explica que, no cinema, podemos ver o tempo fluir e que isso nos faz representar e perceber o espaço de diferentes formas. O tempo deixa de ser estático e passa a fluído, ilimitado e misturado. Ele é construído e desconstruído pelo tempo. Isso ocorre, por exemplo, quando o casarão é mostrado na minissérie *todo velho e largado*, sem pinturas nas primeiras cenas e depois, na volta do tempo linear da narrativa, nas lembranças de Carlos e Ega, ele aparece reconstruído e novo. Vale acrescentar a esse respeito a observação de Pavis (2008) de que as narrativas do século XIX usam das técnicas de fotografia para dar verossimilhança aos seres e aos lugares.

Corpus, outro conceito muito importante, segundo Orlandi (2001), consiste no resultado de uma construção do pesquisador e que se organiza face à natureza do material e à pergunta, ambos organizados, feitos e estudados pelo pesquisador. E, segundo Orlandi (2007), são os textos que constituem a análise.

Por fim, a noção de personagem é uma noção essencial para minha dissertação, uma vez que toda ela se baseia em uma: Maria Monforte. E sobre o significado de personagem, destaco:

Personagem é um conceito bastante visado, uma vez que materializa a obra e as cenas por mim analisadas. Segundo o dicionário Aurélio (Ferreira, 2010, p.581), esse conceito deriva do Francês *personnage*, que quer dizer “pessoa notável, personalidade, cada um dos papéis de uma peça teatral que devem ser representadas por um ator.” E também cada um que figura numa narração, poema ou acontecimento. (Ferreira, 2010).

Pavis afirma que a noção de personagem tem deixado de ser o polo centrador desde o século XIX. Não é mais comum, segundo o autor, que uma obra tenha foco em uma personagem tipo. (Pavis, 2008). Mas no romance que analiso, *Monforte* é um polo centrador da trama, mas não a considero personagem tipo. Ela representa sim, muitas figuras da sociedade lisboeta de dois séculos passados, mas agregando muitas outras personagens em si própria.

A respeito da noção de personagem, Pavis ainda acrescenta:

“o personagem deixa também de se caracterizar como o ‘herói problemático’ em conflito com o mundo, abrindo espaço para o anti-herói comum, passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo; a narrativa passa então, a ser o lugar onde se inscreve essa percepção: ‘os atos, os projetos, o passado das personagens contam menos do que as pulsões, as imagens, as impressões de que é constituído cada instante de sua vida.” (PAVIS, 2008, p.31).

Ao ler isso, penso em Pedro da Maia, que não foi propriamente um herói romântico. Ele foi romântico sim, “conquistou a mocinha” e “morreu gloriosamente por amor”, no ápice de sua sedução. Ele era passivo, indefeso, mas soube conquistar quem queria. Ele era sim um personagem em conflito, problemático, em função de toda a sua história de vida, como a perda da mãe, a vida enclausurada e angustiante ao lado do pai, e depois o amor reprimido pelo pai, inicialmente, e, posteriormente, pela esposa, além da perda da filha, como última consequência. A meu ver, ele teve seu momento de glória, unicamente em seu suicídio, mas que mostrou, também, o quanto era fraco.

Para finalizar esse capítulo, apresentarei algumas reflexões baseadas no texto “A Leitura em Abril Despedaçado, Equívoco e Acontecimento” de Onice Payer (2012), que ajudarão na obtenção de algumas noções e conceitos da literatura, do cinema, do teatro e da televisão, como a de personagem.

Payer procurou, em seu texto, a partir de uma perspectiva discursiva sobre a versão cinematográfica de um texto, refletir sobre

“o papel da leitura em um acontecimento discursivo que interrompe a arcaica tradição de matar e morrer em nome da honra, configurada em uma sucessão de vinganças” (Payer, 2012, p.29).

A autora busca, a partir da observação do modo como a leitura se inscreve no filme, pensar se haveria uma fronteira clara na qual a leitura se separaria da narrativa.

Sobre a questão da leitura inscrita em uma versão cinematográfica de um texto, a autora escreve:

“Tratar da questão da leitura inscrita em uma versão cinematográfica de um texto requer tomar em consideração o discursivo atravessando versões e materialidades, o que metodologicamente requer certos gestos analíticos em algo, diferentes dos procedimentos metodológicos comuns às análises do discurso. Falamos em sujeitos personagens ao invés de sujeitos indivíduos, operamos com cenas como recortes discursivos do filme,

consideramos a paisagem como contexto de produção dos sentidos e mobilizamos a noção de universo semântico discursivo para remeter ao amplo conjunto de elementos composto por imagem, movimento, ritmo, palavra, silêncio e ação que compõe o magma textual da versão filmica” (Payer,2012, p.30).

Vemos que, em seu trabalho, Payer propõe a noção de sujeito personagem, pois o “sujeito” que ela analisa não é apenas uma personagem, mas também não é um indivíduo real, que existiu de fato, e não é também um sujeito histórico.

Do mesmo modo em que as cenas e as paisagens também são consideradas em relação a sua posição discursiva, a partir da qual também é possível propor a noção de universo semântico discursivo para refletir sobre diversos elementos, como imagem, movimento, ritmo, silêncio, etc.

A autora ainda acrescenta para a sua reflexão a respeito da análise:

“a análise compõe-se tanto dos saberes/dizeres dos sujeitos personagens quanto de outros elementos produzidos por aquilo que nas imagens, ritmos, sons, cores, entre outros, fica suposto como o dizer de um sujeito narrador. Esse conjunto dá corpo no filme, efeito de memória do dizer, que no texto verbal, funciona nas formas sintáticas do pré-construído, como memória discursiva (interdiscurso). Além disso, imagens fílmicas materializam de um modo próprio um interdiscurso cinematográfico, enquanto gênero que tem sua memória.” (Payer, 2012, p.30)

Não é fácil transpor de uma materialidade para a outra, assim como não adianta apenas transcrever o que se passa em cada cena. É necessário um olhar crítico e de analista para examinar cada cena, cada gesto e expressão dos atores, além da mudança de materialidades como ocorre no romance *Os Maias* e sua adaptação.

Essa reflexão de Payer inclui nos procedimentos analíticos da materialidade cinematográfica, os elementos que a compõem, que não são apenas os textos escritos que se lê, mas também o que se vê (imagens).

Ela liga a análise aos saberes e dizeres de um universo discursivo (no caso do filme analisado pela autora, saberes e dizeres em torno do conflito de terras) e à memória discursiva, que permite pensar sobre um sujeito narrador que não é só o que relata o romance. No caso de *Os Maias*, os próprios personagens continuam a dizer sobre Monforte, mesmo depois de seu

desaparecimento. Ao lado disso, o gênero cinematográfico produz sua própria memória.

Payer ainda explica que, na análise de um texto fílmico, deve-se falar de ordem discursiva para indicar

“aquilo que por efeito de sentido aparece como sendo o que já está dado e assim já funciona no universo discursivo dos sujeitos-personagens desde ‘antes’ do início da narrativa, o que fica pré-construído como o ‘passado’ dos sujeitos, assim como o que constitui o presente.” (Payer, 2012, p.31)

Em sua leitura do acontecimento discursivo e do deslocamento de sentido, Payer retoma Pêcheux: “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para um outro” (Pêcheux, 1991, apud Payer, 2012, p. 33).

Esse processo, constitutivo da linguagem, é chamado de deslizamento de sentido e é produzido por efeitos metafóricos. Os deslizamentos de sentido possibilitam refletir sob a constituição da personagem Maria Monforte enquanto mulher bela ou enquanto indigna no livro e na minissérie, como nos exemplos a seguir:

Maria Monforte

- nunca fora mais bela
- tinha as toillettes que ofendiam Lisboa
- mas é bonita
- é um ducado de ouro novo

Maria Monforte

- não sou digna de ti
- nem fêmea abandona a cria para viver com outro macho

Podemos perceber, através das definições a respeito de Monforte a partir do narrador, a partir de outras personagens e a partir dela mesma, que essas definições produzem novos efeitos e deslocamentos de sentidos sobre a personagem em questão. São definições que jogam com a paráfrase, com a polissemia e com o efeito metafórico, tal como considera Orlandi (2007), importantes conceitos que explicam as adaptações e as diferenças de sentidos gerados ao transpor uma obra de um livro para uma minissérie. Ao

usar dessas artimanhas que a língua nos proporciona, criam-se sentidos novos e interpretações possíveis para as cenas.

Sobre a paráfrase e a historicidade, Orlandi observa:

“a historicidade está aí representada pelos dizeres (paráfrases) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas [...]. Pelo efeito metafórico. Esse deslize, próprio da ordem do simbólico, é o lugar da interpretação da ideologia, da historicidade.” (Orlandi, 1996, p.81).

A meu ver, foi isso que nomeou de tantas formas a personagem Maria Monforte. Ela ocupa muitos campos de sentidos na minissérie e no livro. E cada personagem da trama forma o seu campo, tendo a polêmica personagem como foco.

A historicidade torna-se fundamental para minha análise, uma vez que boa parte das cenas em que a sedução, a beleza e a graça da personagem, são retratadas pela fala do narrador e dos demais personagens. Ela se significa e ressignifica através de descrições das pessoas que a viam e a conheciam; ela era chamada pelos homens de “Vênus” e por algumas mulheres de “cômicas”, por outras de “bela”. Ela produzia muitos sentidos na trama e divergia opiniões por onde passava. Tal conceito é fundamental para que eu entenda a análise de sua constituição, uma vez que a história não é retratada na minissérie de forma linear, e sim, como algo contado e representado, misturando fatos futuros, presentes e passados. Esse conceito está associado ao conceito de memória.

Payer (2012) explica que os deslizamentos de sentidos das narrativas dão movimento aos elementos do universo discursivo e, ao modificarmos os campos de sentidos, do livro para a minissérie, outros de sentidos vão aparecendo e se formam imaginariamente.

A minissérie é uma materialidade muito visada no trabalho, pois ela constitui o *corpus* da análise. Segundo o dicionário Aurélio (Ferreira, 2010, p.508) minissérie é uma novela, ou filme produzido para televisão e apresentados em poucos episódios. Na minissérie serão analisados os gestos e os trabalhos corporais dos atores e sujeito-personagens no vídeo. Sobre isso, Orlandi afirma que

“o gesto de interpretação, fora da história, não é formulação (é fórmula), não é ressignificação (é rearranjo). Isto não quer dizer que não haja produção de

autoria. Há. Mas de outra qualidade, de outra natureza. Porque a natureza da materialidade de memória é outra, distintas materialidades sempre determinam diferenças nos processos de significação.” (p.17).

No estudo da minissérie, é preciso ir muito além das falas dos personagens e dos diálogos propriamente descritos. É importante observar com mais detalhe as atitudes e a forma como Maria Monforte conduz suas seduções através dos gestos de interpretação presentes nas cenas. Para isso, é preciso observar as materialidades verbais (falas da personagem) e não verbais. Segundo Orlandi (1995), o verbal se refere à fala, à escrita e o não verbal ao não-dito, porém representado, lido nas entrelinhas, nas formas do dizer, do significar e do silenciar. A autora ainda afirma:

“É muito presente a ideologia de que o verbal é mais importante que o não verbal, no entanto, o silêncio dentro da A.D. nos permitiu compreender, entre outros, a importância da diferença entre o verbal e o não verbal” (ORLANDI, 1995, p.36).

Como consequência, pode-se perceber e aceitar que existe um silêncio, que é extremamente significativo. (Orlandi, 1995). A própria minissérie se fez em algumas cenas com o não dito do livro, como as que se encontra nas entrelinhas. Na cena em que Maria Monforte foge e deixa um bilhete negando seu amor a Pedro da Maia, em que ela o seduz pela negação (como apresentarei na última análise, que é a do suicídio de Pedro da Maia). Essa sedução se explica pela negação, uma vez que ele se mata por estar seduzido demais e por perder a mulher amada. Muito de sua constituição é analisada e concluída pelo não dito e pelo feito.

Por trás de qualquer personagem há um sujeito, inventado, no caso da ficção analisada, mas que por sua vez, representa um sujeito ou vários sujeitos que fazem parte de uma sociedade. É esse sujeito representado, que serve como denúncia, crítica e conhecimento da época e do lugar onde ocorre a história.

O sentido é outro grande norteador da interpretação. O livro, como se verá nos recortes analisados adiante, nos proporciona vários sentidos, várias interpretações sobre os acontecimentos, mas as representações dirigidas no filme, com acréscimos de cenas que não existiam no livro, dão uma direção à interpretação e tendem para um afunilamento de sentidos.

Segundo Orlandi (2012), sentido é o efeito que se produz na comunicação de dois interlocutores, é o que uma palavra reclama de determinado contexto, segundo Canguillen (1980), *apud* Orlandi (2012), sentido é relação a. Segundo Orlandi (2010, p.25) “na perspectiva discursiva, a linguagem é linguagem porque faz sentido. E essa linguagem só faz sentido porque se inscreve na história”.

Para o presente trabalho será visado o que é produzido entre o que se assiste na minissérie e o livro *Os Maias*, e o que a obra oferece para interpretação. O resultado da interpretação das cenas, em suas diferentes materialidades, proporciona os diversos sentidos.

O conceito de intertextualidade se faz também muito importante, uma vez que ele norteia minhas análises ao selecionar o que existe e o que não existe nas duas materialidades. Segundo Kristeva (2006), esse conceito se explica por um conjunto de enunciados que se cruzam e se relacionam, são textos que se transformam em outros, um diálogo entre os textos.

A memória é um conceito de extrema relevância para minha pesquisa, uma vez que é nela que se fundamentam algumas das análises de cenas e recortes sobre a presença da beleza e da sedução na personagem Maria Monforte.

Essas características aparecem como constitutivas da personagem a partir da materialização do que vai sendo dito sobre ela. As personagens da trama a caracterizam ora como a mais bela, ora como indigna. Ela é retratada muito mais pelo que se dizia sobre ela do que do modo como Monforte se autocaracterizava.

Payer (1999), retomando a concepção de memória discursiva da Análise de Discurso, lembra que o dito pelo sujeito já foi dito em outro tempo por outros sujeitos:

“O sujeito não é fonte do sentido; o sentido se forma na história através do trabalho da memória, da incessante retomada do já-dito, vai representar ‘a possibilidade de ler no discurso textual’ os traços da memória histórica tomada no jogo da língua.” (Payer, 1999, p.27).

A autora lembra também que a memória é constitutiva do sujeito. A memória foi o grande fator que constituiu Maria Monforte na obra “*Os Maias*” e fez com que ela se tornasse viva e presente por toda a obra, mesmo depois

de sua fuga e de sua morte. Percebe-se também uma tentativa de apagamento da memória sobre Monforte pelo personagem Dom Afonso da Maia, que tentou acabar com as lembranças dela para que o filho Carlos Eduardo da Maia nunca soubesse de sua mãe. No entanto, como se manteve viva nas falas dos personagens, ela não morreu na trama.

Payer (1999) também lembra a analista Malidier (1990) para falar da memória discursiva, como uma memória que “se dá pela cadeia de outras formulações, de modo que se ligam umas às outras mesmo quando se quer apagá-las” (Payer, p.34).

Ainda sobre a memória, Orlandi diz:

“para que uma palavra faça sentido, é preciso que ela já tenha sentido. Essa impressão do significar deriva do interdiscurso- o domínio da memória discursiva, aquele que sustenta o dizer na estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas, e que vão construindo uma história de sentidos” (Orlandi, 1999, p. 46).

Os conceitos de sentido e de silêncio são fundamentais para que eu possa saber quando uma cena é acrescentada na minissérie sem correspondência com o livro ou retirada dela, mas permanente no romance original. É interessante pensar que a minissérie produz sentidos outros ao incluir e excluir uma cena. E ao produzir novos sentidos, a minissérie produz um apagamento da possibilidade de várias outras interpretações.

Orlandi, em seu livro “*As Formas do Silêncio*” (2007), traz importantes considerações sobre esses conceitos fundamentais da Análise do Discurso. A autora afirma que

“os muitos sentidos e os efeitos de sentido definem-se nas relações das muitas formações discursivas e têm no silêncio o seu ponto de sustentação.” (Orlandi, 2007, p.15).

Ou seja, os sentidos e seus efeitos formam-se no discurso pelo que está dito e pelo que é silenciado; ao não dizer, ou apagar um sentido, eu produzo sentido. “E os sentidos, os não sentidos que se definem nas relações discursivas tem no silêncio seu ponto de sustentação” (ORLANDI, 2007, p.15).

No livro, *Eça de Queiroz*, ao produzir sentidos em seu romance apagou alguns que não couberam na história e deixou outros em aberto. Na minissérie,

Maria Adelaide Amaral, ao adaptar o romance, incluindo uma cena e excluindo outra, deu à obra os sentidos novos de acordo com sua interpretação e, ao mesmo tempo, fechou outros sentidos.

Essas variações remetem ao que é para Pêcheux a definição de discurso: efeito de sentidos entre locutores. Sobre isso, Orlandi (2007) afirma que

“Compreender o que é efeito de sentidos, em suma, é compreender a necessidade da ideologia na constituição dos sentidos dos sujeitos. É da relação regulada historicamente entre as muitas formações discursivas (com seus muitos sentidos possíveis que se limitam reciprocamente) que se constituem os diferentes efeitos de sentido entre locutores.”(p.21).

Sobre a relação com o silêncio, Orlandi (2007) afirma que

“o funcionamento do silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o “um” e o “múltiplo”, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia.” (ORLANDI, 2007, p.17).

Nas cenas em que a personagem Monforte é constituída, o silêncio é, a meu ver, outro forte norteador. A começar por cenas em que ela silencia o sentimento de Pedro, ela o seduz pelo seu amor negado e apagado. Ao silenciar o amor de Pedro da Maia, abandonando-o, Maria Monforte produz sentidos nele, a respeito dela e nela também, como é mostrado na análise.

Além disso, o silêncio é notável nas interpretações da autora da minissérie para *Os Maias*. Novos sentidos se produzem ao silenciar uma cena, retirá-la da trama ou acrescentar algo a ela.

Orlandi ainda afirma: “Sempre se diz a partir do silêncio”. (Orlandi, 2007, p.23) Na minissérie, ao descrever Maria Monforte como mãe sofredora na cena que ela abandona a família, Amaral silencia a personagem como mulher que não ama, um animal que abandona a cria para viver com outro macho, como é significada em outra cena, pelo personagem de Dom Afonso da Maia.

Segundo Orlandi (2007, p. 24), “O silêncio é constitutivo, o que nos indica que para dizer é preciso não dizer (uma palavra apaga necessariamente as outras palavras).” Isso sintetiza todo o jogo de interpretação da adaptação de Maria Adelaide Amaral, ao escrever o romance como minissérie. Ao optar por uma interpretação, a autora apaga os possíveis sentidos que teríamos ao ler o livro.

Quando penso na composição da obra nas duas formas, concluo que não foi por acaso que a interpretação da autora da minissérie silenciou algumas interpretações possíveis no livro. Amaral retratou a perfeição na personagem Maria Monforte, a mais bela, a mais cobiçada, uma deusa, dando continuidade a essa ideologia presente no livro. Em função disso, ela jamais retrataria a personagem como uma mulher que não se importaria com os filhos e que não sofreria ao fugir com o amante.

A cena em que Maria Monforte chora ao despedir-se de Pedro da Maia, é uma das criadas para a adaptação. Essa representação silenciou diferentes impressões sobre a personagem e a ressignificou, como Maria Adelaide Amaral interpretou, diante de outras condições históricas de produção de sentidos.

É como se fosse necessário incluir, na minissérie, cenas de Monforte sofrendo com isso, sentimento que não é necessariamente dedutível nas passagens do livro.

Orlandi (2007) observa que “o dizer precisa da falta” e ainda “o silêncio tem seus modos próprios de significar.” A partir do silêncio, vários sentidos podem surgir. Ao mesmo tempo, o excesso de sentidos também produz seus silêncios. A inclusão de novas cenas só foi possível pela interpretação do silêncio do livro e pela possibilidade de usufruir de suas diferentes significações.

Ao lado disso, para dizer e significar, Monforte precisou silenciar-se e negar-se ao marido, ao filho, à sociedade e à sua própria vida.

Como reafirma Orlandi (2007, p.66), “o silêncio tem seus modos próprios de significar”. A autora ainda acrescenta que ele é tão ambíguo quanto o falar, não é transparente e se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar. E por fim, o silêncio, assim como os sentidos, ambos são elementos constitutivos das interpretações. E tendo como base duas materialidades, o livro e a minissérie, concluo: “Assim como o texto não se esgota em um espaço fechado, o sujeito e o sentido também são caracterizados pela sua incompletude.” (Orlandi, 2007, p.77)

## Capítulo II

### Recortes, descrições e análises

Neste capítulo pretendo mostrar as análises das cenas escolhidas da minissérie e recortes do livro em questão, ambos intitulados *Os Maias*. Norteei-me pela interpretação das atitudes da personagem Maria Monforte e também nas atitudes dos demais perante essa tão sedutora e polêmica mulher. É o caso das cenas e recortes analisados em função da historicidade e da memória que elas produzem sobre Monforte e que são constituintes do livro e da minissérie. Os recursos usados pela minissérie para a composição das cenas auxiliaram-me e foram fundamentais nas escolhas e seleções das cenas que trago para as análises.

Foram selecionadas três cenas e seus correspondentes no livro. As duas primeiras se justificam pela memória, pelos dizeres dos personagens sobre essa mulher tão bela e tão polêmica que habitou Lisboa conquistando os corações dos homens que por ela se apaixonaram e principalmente a mente e o sentimentalismo de Eça de Queiroz. Já a terceira, a do suicídio de Pedro da Maia, é justificada pelo abandono e negação do amor no ápice da sedução de Maria Monforte pelo marido.

Minhas análises foram feitas através da constituição do *corpus* de recortes de textos e de cenas de vídeo. Analiso as descrições dos autores da minissérie sobre a personagem Maria Monforte, buscando compreender as semelhanças e especificidades do modo de tratamento do feminino nessas diferentes produções.

Estas reflexões levam em conta as duas materialidades distintas analisadas: o livro e a minissérie; além das épocas distintas em que as obras foram realizadas - o livro datado de 1888, e a minissérie de 2001 - bem como o olhar específico da produtora da minissérie sobre o livro, para a adaptação da obra.

Convido-os a ler e a deliciarem-se com minhas análises e espero transmitir ao menos um pouquinho da minha satisfação e emoção ao adentrar tão bela obra!

Vamos às leituras.

## **Análises**

### **1- Cena 1 - Cena da Tourada**

Esse recorte se justifica pela presença da sedução de Maria Monforte observada pelo conceito da historicidade e da memória, estudados na Análise de Discurso. E pela atitude de Pedro da Maia, percebida na minissérie e no relatar de suas atitudes apaixonadas ao longo do romance trágico.

#### **Recorte da cena da Minissérie**

Dom Diogo: “Ora, então a menina gosta de touradas?”

Monforte: “Em Portugal tem pouco sangue, prefiro as espanholas.”

Aparece Dom Diogo junto com Dom Afonso e Pedro da Maia. Pedro pede licença ao pai e sai do camarote destinado aos Maias para ir ao de Monforte. O pai olha pra onde o filho vai. Ele diz:

-- “Volto já!”

Aparece Monforte, o seu pai, Seu Manoel, e Dom Diogo conversando. Ela sorri sempre de sombrinha vermelha e balança o leque. Aparece a tourada. Pedro sai andando e encontra a sua madrinha:

-- “Pedro! Até que em fim saíste de casa! Louvado seja Deus! Que há dois anos eu não te vejo. Dá um beijo em tua madrinha. Excusa se ter vergonha que te vi nascer! Meu Deus, ele não está bonito! (Ela diz ao senhor que a acompanha). Ah! Quem te viu no funeral de sua mãe, pensou que também querias morrer”.

-- “Com licença!” Ele diz timidamente e sai apressado.

Aparece o touro, o pai olha pra onde ele vai. Pedro chega até o espaço destinado à família de Maria e ela não está mais. Ele volta chateado.

-- “Estás bem?”- diz o pai.

-- “Estou”- responde Pedro.

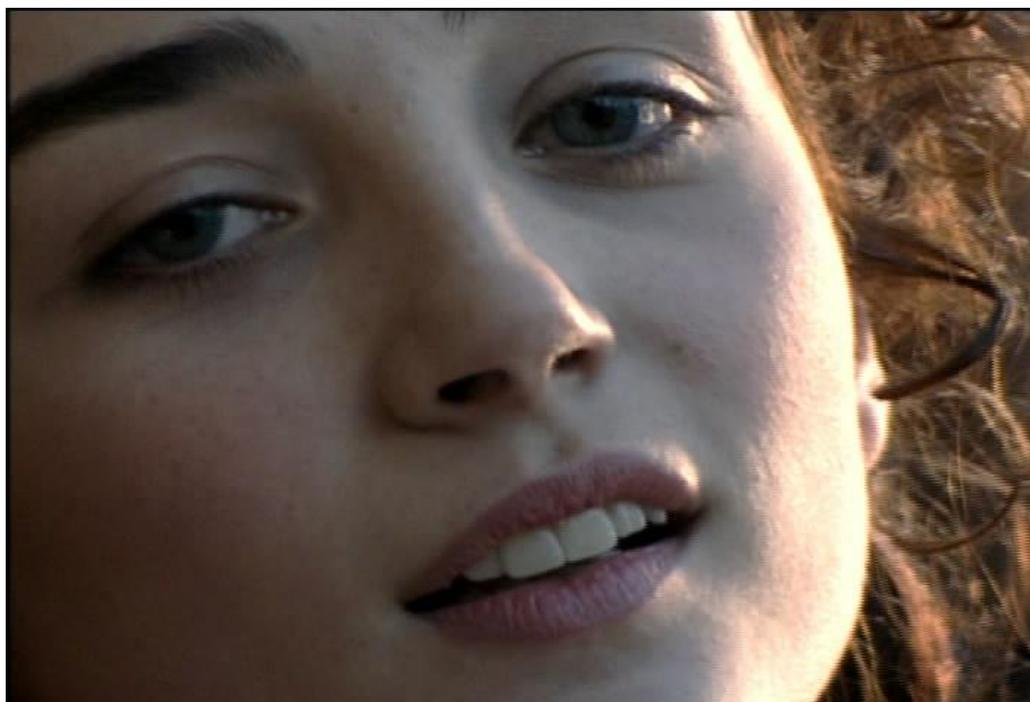
-- “Estava a dizer a teu pai que pensei que tinhas entrado para um convento, o que seria um grande prejuízo para as mocinhas *casadoiras*”- diz Maria da Gama, madrinha de Pedro.

Os três ficam quietos e Pedro avista Maria Monforte novamente no seu assento. Ela olha para os touros com olhar sedutor e sanguinário, sempre sacudindo o leque com seus seios à mostra em um vestido vermelho, cor de sangue e uma sombrinha da mesma cor.

-- “Dom Diogo!”- diz Pedro da Maia. Dom Diogo muito distraído pelas touradas, responde um tempo depois:

-- “Falou comigo?”

-- “Não!”- responde Pedro timidamente.



- Esta imagem corresponde à Cena 1 do DVD das cenas analisadas e anexado a esta dissertação. Trata-se da cena em que Maria Monforte vai às touradas e fica vendo o touro ser esfaqueado e aproveita para jogar todo o seu charme para seduzir os homens. O que mais se percebe nas atitudes de sedução da personagem são o jogo da cabeça para trás, o olhar meio aberto e meio fechado e a boca semi-aberta, como se respirasse por ela ou fosse beijar alguém.

### **Recorte do texto do livro**

“Em todo o caso, quando Lisboa descobriu a legenda de sangue de negros, o entusiasmo pela Monforte calmou! Que diabo! Juno tinha sangue de assassino; a beltà de Ticiano era filha de negreiro! As senhoras, deliciando-se em vilipendiar uma mulher tão loura, tão linda e com tantas joias, chamaram-lhe logo ‘a negreira’! Quando ela aparecia agora no teatro, D. Maria da Gama afetava esconder a face detrás do leque, porque lhe parecia ver na rapariga (sobretudo quando ela usava os seus belos rubis) o sangue das facadas que lhe dera o papazito! E tinham-na caluniado abominavelmente. Assim depois de passarem em Lisboa o primeiro inverno, os Monfortes sumiram-se; pois disse-

lhe logo, com furor que estavam arruinados, que a polícia perseguia o velho; mil perversidades... O excelente Monforte, que sofre de reumatismos articulares, achava-se tranquilamente, ricamente, tomando as águas dos Pirineus....

Fora lá que os Melo os conhecera...

--“ Ah! Os Melo conhece-os?”- exclamou Pedro.

Pedro daí a um momento deixou o Marrare; e nessa noite, antes de recolher, apesar da chuva fria e miúda, andou rondando uma hora, com a imaginação toda acesa, o palacete dos Vargas, apagado e mudo. Depois daí duas semanas, o Alencar, entrando em São Carlos ao fim do primeiro ato do Barbeiro, ficou assombrado ao ver Pedro da Maia instalado na frisa da Monforte, à frente, ao lado de Maria, com uma camélia escarlata na casaca, igual às de um ramo pousado no rebordo de veludo. O Alencar foi observar ‘o caso’ do camarote dos Gamas. Pedro voltara à sua cadeira e de braços cruzados, contemplara Maria. Ela conservou, durante um tempo, a sua atitude de deusa insensível, mas depois no dueto de Rosina e Lindor duas vezes aos seus olhos azuis e profundos se fixaram nele, gravemente e muito tempo. O Alencar correu ao Marrare, de braços pro ar, a berrar a novidade.

Não tardou que se falasse em toda Lisboa da paixão de Pedro da Maia pela negreira. Ele também namorou-a publicamente à antiga, plantado a uma esquina, defronte dos palacetes dos Vargas, com os olhos cravados na janela dela, imóvel e pálido de êxtase.” (Queiroz, p.30, 2006)

### **Descrições e análises comparativas**

Essa cena da minissérie não é tão fiel ao livro. A sedução de Maria Monforte torna-se perceptível mais pela reação de Pedro da Maia, que a avista pela primeira vez, do que pela sua postura ao ver que era olhada apaixonadamente por um homem da alta sociedade lisboeta. A cena retrata o passeio de Maria Monforte às touradas e todos passam a olhá-la, sempre muito bem vestida, com a cabeça muito erguida e a postura ereta, como quem quer ser vista e admirada. Ela era um pouco alta, estava sempre com as costas muito retas e a parte de cima dos seios à mostra. Os demais personagens ficam maravilhados ao verem suas roupas e suas joias, as mulheres suspiram

ao vê-la, espantadas pela beleza. A sua aparição provoca todo tipo de reação nas pessoas.

Quando ela percebe que um homem da alta sociedade lisboeta, da família mais tradicional do lugar, está admirando-a, ela aproveita para fazer charme para ele, tentando seduzi-lo. Olha-o profundo nos olhos e faz movimentos com o corpo. E consegue. Ela joga o corpo para trás, sorrindo e sacudindo o seu leque e respira deixando a parte superior dos seios à mostra. E o encara. Ele sorri, e o pai percebe o nascimento de uma paixão desenfreada e se preocupa. Pedro tenta conversar com Dom Diogo, que mostra pouco se importar com isso: ele já os conhecia e estava mais interessado nos touros.

Pedro vai até o lugar onde Maria está sentada com o pai, mas ao chegar lá, ela já não está mais em sua cadeira. Ele volta desapontado e chateado para o seu lugar junto ao pai, mas logo a vê novamente.

Ela mais uma vez troca olhares com ele. Ela permanece sentada ao seu lado na cadeira, joga seu corpo e sorri para ele para que ele a olhe e admire. E continua a torcer pelo touro e vibrar quando o toureiro fere o pobre animal. Ela chega até a pular de sua cadeira, com um movimento delicado com os braços. Esta é uma cena que é possível perceber a sedução mais pela encenação do que pelo recorte do livro.

Nesta cena, também há diálogos e partes modificadas por Maria Adelaide Amaral, que não correspondem fielmente ao livro de Eça de Queiroz.

A sedução na personagem é muito mais perceptível nessa frase: “Em Portugal tem pouco sangue, prefiro as espanholas.” Ao dizer isso, ela faz um olhar muito característico de sedução, um olhar forte que combina com a expressão de sua boca e a sua cabeça sempre sendo inclinada. Parece que se mistura dentro da personagem um sentimento vingativo, sanguinário sadomasoquista, com seu olhar angelical de beleza pura que a ligam à bondade. O jogo de seu corpo também é charmoso, como se o seu tronco dançasse levemente perante os homens.

Aparece Dom Diogo e Pedro da Maia. Pedro pede licença ao pai e sai do lugar dos Maias para ir ao camarote de Monforte. O pai olha pra onde o filho vai. Ele diz: “-- Volto já!”

Os três ficam quietos e Pedro avista Maria Monforte novamente no seu assento. Ela estava olhando para os touros com o mesmo olhar fixo nos

ferimentos dele, sempre sacudindo o leque com seus seios à mostra em um vestido vermelho, cor de sangue e uma sombrinha da mesma cor. Há, nos jogos de cenas, algumas trocas de olhares entre os dois personagens, ela o encara de lado, sempre com um rosto meio viradinho e a cabeça levemente inclinada. E o seio sempre para baixo e para cima como se fosse escapar do vestido e do espartilho que havia por baixo, que os apertava muito.

-- “Dom Diogo!” - diz Pedro da Maia. Dom Diogo, muito distraído pelas touradas, responde um tempo depois:

-- “Falou comigo?”

-- “Não!” - responde Pedro timidamente, e diferente dela, olha sempre para baixo.

Maria olha com toda a sua sedução para o touro que é esfaqueado e Pedro a admirá-la; Sorri e pisca olhando para ele. Essa postura de Maria, sempre com o corpo levemente na diagonal também é muito provocativa. Pedro suspira e eles trocam olhares.

Há no DVD um jogo de cenas entre o rosto dela e o dele e o touro que é esfaqueado. Eles se olham e ela sempre tenciona provocá-lo. Até que, por causa do toureador, que vence o touro ao enfiar-lhe mais uma lança, ela se levanta para vibrar. Pedro sai novamente. O pai conversa com Maria da Gama, a madrinha de Pedro; e ela lhe conta sobre Maria, “que era ‘gente de má cepa’, que ela pode até ser brasileira, mas que o pai havia nascido nos Açores e tinha fugido de lá por ter matado um homem a facadas.” (Fala do DVD). Dom Afonso não gosta do que ouve.

Narrador: “Pedro estava tomado por uma dessas paixões que assaltam uma existência, empurrando-lhe de roldão aos abismos. Pedro da Maia amava!”

O leque também torna-se um elemento que ajuda nessa provocação, na sedução que Maria exerce sobre os homens, o calor nos transmite a ideia de mulher fogosa, sedutora que fica sacudindo o tempo todo em redor do rosto e dos seios em seus movimentos. Além do olhar profundo que encara Pedro e o touro, aquele olhar de mulher desprotegida que pede por amor e atenção. Maria sempre tira o cabelo do rosto, para que a franja não impeça o realce de sua beleza. Os movimentos dela são naturalmente charmosos. E o prazer que Maria tem ao ver o sangue do touro que escorre a cada vez que uma lança o

fere. O olhar dela parece que brilha, é um prazer sádico, mesclado à postura  
| de bondade que a beleza de sua figura sugere.

## **2- Cena 2 - Maria Monforte, a sedução e a historicidade**

Este segundo recorte justifica-se pela atitude de Pedro da Maia. A sedução é visível, uma vez que ele, ao vê-la não se contenta e vai ao seu encontro todo encantado e perdidamente apaixonado.

### **Recorte da cena da Minissérie**

Maria Monforte vai ao teatro assistir à ópera. Ao chegar cheia de jóias, mais precisamente de rubis e um vestido muito chique, chama a atenção de todos os personagens. Pedro, ao vê-la não para de olhá-la. E as mulheres começam a conversar sobre ela.

Ele, então, vai até a sua frisa, assim que o pai Monforte sai, e lhe diz: "-- Estavas sozinha!"

Ela responde: "-- Já não estou mais!" E dá uma batidinha na cadeira ao lado, com o leque para que ele sente.

Maria da Gama, a madrinha, pergunta à Maria da Cunha:

-- "O Pedro da Maia está doido?"

-- "Está apaixonado, Maria!" - responde Maria da Cunha.

-- "Mas essa rapariga nem como amante lhe serve!" - diz Maria da Gama.

-- "Ora, Maria, a rapariga não tem culpa dos feitos do pai!" - diz Maria da Cunha.

-- "Mas do estigma de assassino não se livrou ela! O pai morre se souber que Pedro está metido com essa gente!" - diz Gama.

Entra Alencar e comenta:

-- "A compaixão é virtude dos Deuses, minha senhora!"

-- "Eu não aspiro à santidade, Alencar!" - responde Gama.



- Esta imagem corresponde à Cena 2 do DVD das cenas analisadas e anexado a esta dissertação.
- Descrição da imagem: Cena de Maria Monforte no teatro. Ela está, como de costume, com a sombrinha vermelha, os seios à mostra inchando e esvaziando de acordo com a sua respiração. Como na imagem anterior, a sua cabeça está levemente tombada para o lado e os olhos um pouco fechados. Ela sorri, ao assistir à apresentação da ópera, com as joias à mostra e os cabelos sempre arrumados para que o seu colo sobressaia.

### **Recorte do texto do livro**

“Nunca Maria Monforte aparecera mais bela: tinha uma dessas ‘toilettes’ excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa e faziam dizer às senhoras ‘que ela se vestia como uma cômica’. Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas e sobre o colo e nos braços; e estes tons de seara madura batida de sol, fundindo-se com o ouro dos cabelos, iluminando-lhe a carnação ebúrnea, banhando as suas formas de estátua, davam-lhe o esplendor de uma Ceres. Ao fundo entreviam-se os grandes bigodes louros do Melo, que conversava de pé com o papá Monforte, escondido como sempre no canto negro da frisa.” (Queiroz, 2006 p.30)

## **Descrição e análise comparativas**

Os sentidos sobre Maria Monforte não eram produzidos a partir dela mesma apenas, nem na trama, nem no livro. Os sentidos sobre ela eram definidos, sobretudo pelas interpretações dos outros personagens, do narrador e dos autores (Eça de Queirós e Maria Adelaide Amaral). Ela vai sendo significada através do que os outros pensam e dizem sobre ela.

Enquanto descrevem Maria Monforte, ela permanece viva na trama, mesmo após a sua morte, em função da historicidade produzida sobre ela, uma vez que, como sabemos pelo livro, quando o filho de Monforte descobre tudo sobre ela, a personagem já estava morta há dois anos. Já na minissérie ela desaparece e só volta em uma das últimas cenas, quando já era dada como morta pelo personagem Dom Afonso. De qualquer modo, ela é retratada e continua viva na trama pela historicidade construída sobre ela.

Ela é reconstituída através do que falam, da caracterização dada a ela pelos personagens: “nunca fora mais bela” e do que se silenciou por vinte anos a seu respeito por Dom Afonso, que não queria que Carlos Eduardo, o neto, soubesse sobre a mãe. Existem vários discursos sobre ela, que não vêm dela, mas dos outros personagens e até mesmo de Eça de Queiroz e de Maria Adelaide Amaral.

No livro, sabemos de sua sedução, beleza e encantamento apenas por relatos alheios. Sua beleza e sedução são relatadas no início da obra e em algumas partes do meio, para o filho, que provocaram o desenrolar da trama e modificou toda a história da família Maia: suicídios, incestos, mortes por assassinatos e disputas. Ela constituiu-se nessa cena, reconstruiu-se e se manteve sempre viva pela ideologia e pelo pensar alheio.

Essa cena nos faz pensar em ideologias, e, nesse sentido, é importante considerar que Pedro era um fidalgo de uma família tradicional, ou, talvez, a mais tradicional daquela época, de Portugal, e residente de Lisboa. Fato que impedia que ele se casasse ou se envolvesse sentimentalmente com uma mulher que lhe fosse inferior, principalmente a filha de um ex-traficante de escravos, reconhecido pejorativamente por “negreiro”, além de ser oriundo dos Açores, que não pertencia e não era Lisboa. E como consequência, não ter nascido no mesmo berço que Pedro da Maia. Essas questões eram muito consideradas nos casamentos da época.

Maria, apesar de considerada inferior, o atraiu por ser diferente dele. Ela tinha características e atitudes que nele faltavam como coragem, exibição, ostentação e capacidade por lutar pelo que quer. Foi isso, que além da beleza, atraiu Pedro para si. Mesmo sabendo do repúdio que as pessoas tinham por ela, Monforte não se abalava, andava sempre de cabeça erguida, e se mostrava para as pessoas. A sedução sempre vem acompanhada do que é negado, do que é proibido, por isso Pedro também prendeu-se a ela.

Essa cena é a primeira cena em que Maria Monforte aparece em público no teatro, e Pedro da Maia a vê e vai falar com ela. Queirós a retrata assim:

“Nunca Maria Monforte parecera mais bela: tinha uma dessas toilettes excessivas e teatrais que ofendiam Lisboa e faziam dizer às senhoras que ela se vestia como ‘cômica’. Estava de seda cor de trigo, com duas rosas amarelas e uma espiga nas tranças, opalas (...) banhando as suas formas de estátua, davam-lhes o esplendor de uma Ceres” (QUEIROZ, 2006,p.30).

Na minissérie, essa descrição é falada pelo narrador da trama. E as falas reproduzidas pelos personagens.

Em algumas cenas, os sentidos sobre Monforte constituíram-se, construíram-se e reconstruíram-se pela ideologia alheia, mais especificamente, nas partes da trama que são narradas. Já os personagens diziam: “caramba! É bonita!” (p.33) “Vale mais que dez “patacos” da época de Dom João VI” (Amaral, 2001). Já no livro se encontra a citação: “Rapazes! É como um ducado de ouro novo entre os velhos patacos do tempo do senhor Dom João VI” (Queiroz, p.28)

E assim eram os diálogos dos personagens a respeito de Monforte. Onde ela passava causava impactos nos homens e nas mulheres. Os homens ficavam encantados, admirados, cobiçavam-na, até mesmo diante de Pedro. Tiravam-na para dançar, paqueravam-na, e suspiravam quando ela passava.

Já as mulheres tiravam também suas conclusões, além de a acharem linda, maravilhosa, sentiam um pouco de incômodo e inveja quando ela passava. Por isso, encaravam-na como uma cômica, achava as suas combinações de joias excessivas e os rubis parecidos com sangue. E esse sentimento justifica a fala da personagem Maria da Gama nessa cena.

Maria da Gama, madrinha de Pedro, por exemplo, afirma: “o vermelho dos rubis me lembra sangue das facadas que lhe dera o papazito” E para

alimentar a inveja e o incômodo que as senhoras sentiam por ela, vibraram ao saber de seu passado negreiro e por ser oriunda dos Açores. A questão do preconceito e repúdio declarado nas falas de Maria da Gama mostram o incômodo e justificam o motivo pelo qual Maria Monforte não foi feliz em Portugal: o fato de não ter nascido em Lisboa e sim nos Açores cria todo um preconceito na boa sociedade Lisboeta. O que justifica o fato de Maria da Gama dizer que Pedro estava doido e que nem como amante a rapariga lhe servia. E Maria da Cunha justifica dizendo: “ela não tem culpa dos feitos do pai”, ou seja, isso explica o repúdio por ser filha de um traficante de escravo e de assassino, uma vez que seu pai matou um homem em uma briga.

Existe também uma forte ligação de Monforte com o Brasil;ela aqui morou antes de voltar à Portugal, e ela mesma diz que “lá”tinha sido feliz. O pai até pensa em partir novamente com a filha. Devemos levar em conta que o Brasil foi colônia de exploração de Portugal, então logicamente naquela época, não se faria um bom casamento em uma colônia, como se faria na metrópole,e o mesmo raciocínio pode ser feito pelo fato do pai ter sido negreiro, gerando o preconceito com essa profissão, vista com maus olhos pelos portugueses legítimos de Portugal.

Todos os sentidos sobre Monforte e as descrições a definem como uma personagem extremamente polêmica, encantadora e sedutora na trama. O próprio repúdio cria curiosidades nos demais personagens e ela os incomoda. No livro há apenas as descrições, e na minissérie, essa parte é narrada, mas a personagem aparece em público e é olhada por todos. A sedução se firma mais pelo que ela representa perante os olhares alheios, do que por suas atitudes propriamente ditas. Torna-se evidente nessa cena o quanto ela incomoda as pessoas em todos os sentidos. Tal característica durou e causou consequências e fatos pelo correr de muitos anos, afetando gerações.

O recorte no livro é descrito por Eça de Queiroz. A sedução é perceptível pela forma como o autor descreve a personagem Maria Monforte. Ele inicia a descrição dizendo que ela “nunca fora mais bela”, ou seja, para uma personagem que já era muito bela, nunca ter sido mais, como naquela hora é porque ela ultrapassou qualquer padrão de beleza até aquele momento. Outro fator: “tinha uma dessas **toilettes excessivas** e **teatrais**, que **ofendiam Lisboa**”, ou seja, ela se vestia com exagero, mas sabia combinar e estar de

acordo com o figurino para a ocasião e para a época. E que ainda ofendiam Lisboa, ela era tão bela e tão sedutora, que causava impacto por onde passava, na cidade toda. Deixava os homens surpresos, apaixonados e provocava admiração, riso, gozo, inveja e o cômico nas mulheres. Ela incomodava as pessoas por onde passava e provocava as mais diversas opiniões. Através da historicidade, produziram-se sentidos sobre ela. Além de divergir opiniões.

### 3- Cena 3–Sedução pela negação

Esse recorte se justifica pela negação do sentimento de Pedro, por Maria Monforte, que por perdê-la no ápice de sua paixão, sentiu o extremo de sua sedução. Suicidou-se por conta da perda da mulher amada. No recorte da minissérie há a inclusão de uma cena apenas relatada por Pedro no livro.

#### Recorte da cena da minissérie

“-- Já vais?” Pergunta Monforte.

“-- É preciso! O Vilaça combinou cedo com os compradores.” Responde Pedro da Maia.

Monforte chora. E o abraça. “Não esqueças de que adoro-te”

“-- Eu também te adoro, meu amor!”

Pedro, então, passa dois dias fora de Lisboa, e Maria, sempre triste e chorando, arruma as malas. Deixa o menino Carlos Eduardo com a ama e pega a menina, Maria Eduarda. Diz à ama que vai ao encontro de Pedro e sai de casa sem levar a sua funcionária. A ama estranha a atitude, mas não consegue impedi-la. Monforte deixa uma carta no livro de Pedro e foge com Tancredo.

Passados dois dias, Pedro chega a sua casa e vai logo perguntar à ama onde estava a sua senhora e a ama responde:

“--Não foi ter com o senhor?”

“-- O que estás a dizer, mulher?”

Pedro, desesperado, passa a revirar o armário e ao mexer no livro acha a carta com o seguinte escrito: **“É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo. Esquece-me que não sou digna de ti, e levo Maria porque não me posso separar dela.”** Pedro, então, pega Carlos Eduardo e vai para a casa de seu pai, Dom Afonso, desesperado. Ele conta ao pai que a esposa havia fugido com um homem, levando uma maleta, um cofre de joias e a pequena Maria Eduarda e que havia dito à ama que ia ter com ele. Dom Afonso pergunta se a ama não tinha estranhado. Ele diz que sim, mas que não havia conseguido impedir. Dom Afonso pensa na vergonha daquele filho, que desprezou a sua autoridade de pai ao casar com aquela mulher a quem ele não aprovava. Mesmo assim, abraça-o e pergunta pelo menino. A ama entrega-o no colo do avô e o bebê joga seu guizo no chão. Dom Afonso ensina-lhe que é preciso amar o vovô e devolve-o à ama, pedindo que ela arranje o

quarto mais arejado da casa e que instale o menino. O pai, então, vai ao encontro do filho que estava molhado e chorando no chão e pede a ele que conte o ocorrido. O pai lê o bilhete. O narrador fala que “era um papel já sujo, e desde essa manhã, decerto, muitas vezes relido, amarrotado com fúria.” Continua essas palavras:

(Aparece então, a voz da atriz Simone Spoladore)

“É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, levo Maria porque não me posso separar dela!”

Dom Afonso pergunta o que mais o filho sabe, e diz que não adianta só chorar, quer saber pra onde eles haviam fugido afinal ela havia levado a filha dele. Ele cai ao chão, e só chora, diz que não sabia pra onde haviam fugido.

Pedro transtornado pergunta se ainda janta-se cedo na casa e pede ao pai que mande o Teixeira levar para o seu quarto um cálice de genebra. Ele pede ao pai que vá jantar, sobe para o seu quarto e chora.

Todos da casa se recolhem para dormir, os dois permanecem acordados, o relógio soa as horas sem parar. O pai rola na cama inquieto sem conseguir dormir, olha o relógio novamente, vira para o outro lado. Enquanto isso, Pedro anda pelo quarto, chora no chão, procura algo que tire brutalmente sua dor. Pega silenciosamente o revólver e dá um tiro no coração, caindo morto em seu quarto. O pai levanta assustado com o barulho do tiro e corre até o quarto do filho, e encontra-o morto. Abraça-o e aos gritos e aos prantos pergunta: “Pedro, o que foi que tu fizeste, filho?” E encontra uma carta de Pedro endereçada “Ao Papá”. Os criados mostram o movimento da casa e preparam o sepultamento. O pai desolado com a situação, encomenda ao Vilaça que encontre Maria Monforte e que lhe traga a filha. Aos poucos, os amigos vão chegando à casa dos Maias para o velório. E para completar o desgosto de Afonso, o Padre Vasques diz que nenhum cemitério aceitará sepultar o menino. O pai, então, leva-o para ser enterrado em outra propriedade Maia.

### Imagens da cena:



- Esta imagem corresponde à cena 3 do DVD anexado a esta dissertação. Antes da fuga de Maria e antes da escrita do bilhete. Ela está deitada na cama com Pedro da Maia dizendo-lhe que o adora. Depois disso, ela chora, uma vez que ele viajaria para vender a Tojeira. Eles se abraçam. Mesmo deitada para dormir, apesar dos volumosos cabelos soltos, Maria está bem arrumada, com uma camisola preta e decotada, com rendas e o movimento de seus seios em sua respiração e seu choro também são perceptíveis, apesar de não recuperados na imagem. Interessante o gesto dela de colocara mão sobre a boca de Pedro, é exatamente nessa cena que ela afirma amá-lo, mas silencia seu amor para todo sempre, ao dizer que não era digna dele e que fugiria com o amante.



- Esta imagem também corresponde à cena 3 do DVD anexado a esta dissertação. Carta de Maria Monforte deixada a Pedro da Maia, avisando que fugiria com o amante e que deixaria o menino com ele. Pedro está chorando pela fuga da esposa, e mostra o papel, como narra Eça, já amassado de tão lido e relido por toda uma manhã.

## Recortes do texto do livro

“Uma sombria tarde de dezembro, de grande chuva, Afonso da Maia estava em seu escritório lendo, quando a porta se abriu violentamente, e, alçando os olhos do livro, viu Pedro diante de si. Vinha todo enlameado, desalinhado, e na sua face lívida, sob cabelos revoltos, luzia um olhar de loucura. O velho ergueu-se aterrado. E Pedro sem uma palavra atirou-se aos braços do pai, rompeu a chorar perdidamente.

“-- Pedro! Que sucedeu, filho?”

Maria morrera, talvez! Uma alegria cruel invadiu-o, à ideia do filho livre para sempre dos Monfortes, voltando-lhe, trazendo à sua solidão os dois netos, toda uma descendência para amar! E repetia, trêmulo também, desprendendo-o de si com grande amor:

“-- Sossega, filho, que foi?”

Pedro então caiu para o canapé, como cai um corpo morto; e levantando para o pai um rosto devastado, envelhecido, disse, palavra a palavra, numa voz surda:

“-- Estive fora de Lisboa dois dias... Voltei esta manhã... A Maria tinha fugido de casa com a pequena... Partiu com um homem, um italiano... E aqui estou!”

Afonso da Maia ficou diante do filho, quieto, mudo, como uma figura de pedra; e a sua bela face, onde todo o sangue subira, enchia-se pouco a pouco, de uma grande cólera. Viu, num relance, o escândalo, a cidade galhofando, as compaixões, o seu nome pela lama. E era aquele filho, que, desprezando sua autoridade de pai, ligando-se a essa criatura, estragara o sangue da raça, cobria agora a sua casa de vexame. E ali estava! Ali jazia sem um grito, sem um furor, um arranque brutal de um homem traído! Vinha atirar-se para um sofá chorando miseravelmente! Isto indignou-o, e rompeu a passear pela sala, rígido e áspero, cerrando os lábios para que não escapassem as palavras de ira e injúria que lhe enchiam o peito em tumulto... Mas era pai: ouvia ao seu lado, aquele soluçar de funda dor; via tremer aquele pobre corpo desgraçado, que ele outrora embalara nos braços, parou junto de Pedro, tomou-lhe gravemente a cabeça entre as mãos e beijou-o na testa, uma vez, outra vez, como se ele fosse ainda uma criança, restituindo-lhe ali para sempre a sua ternura inteira.

“-- Tinha razão, meu pai, tinha razão “-murmurava Pedro entre lágrimas.

Depois, ficaram calados. Fora, as pancadas sucessivas da chuva batiam a casa, a quinta, num clamor prolongado; e as árvores, sob as janelas, ramalhavam num vasto vento de inverno.

Foi Afonso que quebrou o silêncio:

“-- Mas para onde fugiram, Pedro? Que sabes tu, filho? Não é só chorar...”

“-- Não sei nada”, -respondeu Pedro num longo esforço.

“-- Sei que fugiu. Eu saí de Lisboa na segunda feira. Nessa mesma noite, ela partiu de casa numa carruagem, com uma maleta, um cofre de joias, uma criada italiana que tinha agora e a pequena. Disse à governanta e à ama do pequeno que ia ter comigo. Elas estranharam, mas o que haviam de fazer?... Quando voltei achei esta carta”.

Era um papel já sujo, e desde essa manhã decerto muitas vezes relido, amarrotado com fúria. Continha essas palavras:

**‘É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me, que não sou digna de ti, e levo a Maria porque não me posso separar dela’.**

“-- E o pequeno, onde está o pequeno?”- exclamou Dom Afonso.

Pedro pareceu recordar-se:

“-- Está lá dentro com a ama, trouxe-o na sege.”

O velho correu logo; e daí a pouco aparecia, erguendo nos braços o pequeno, na sua longa capa branca de franjas e a sua touca de rendas. Era gordo, de olhos muito negros, com uma adorável bochecha fresca e cor-de-rosa. Todo ele ria, agitando o seu guiso de prata. A ama não passou da porta, tristonha, com os olhos no tapete e uma trouxinha na mão.

Afonso sentou-se lentamente na sua poltrona, e acomodou o neto no colo. Os olhos enchiam-lhe de uma bela luz de ternura; parecia esquecer a agonia do filho, a vergonha doméstica; agora só havia ali aquela facezinha tenra, que se lhe babava nos braços...

“-- Como se chama ele?”

“-- Carlos Eduardo”- murmurou a ama.

“-- Carlos Eduardo, hein?”

Ficou a olhá-lo muito tempo, como procurando nele os sinais da sua raça; depois, tomou-lhe na sua as duas mãozinhas vermelhas que não largavam o guizo, e muito grave, como se a criança o percebesse, disse-lhe:

“-- Olha pra mim. Eu sou seu avô. É necessário amar o avô!”E àquela forte voz, o pequeno, com efeito, abriu os seus lindos olhos para ele, sérios de repente, muito fixos, sem medo das barbas grisalhas; depois rompeu pular-lhe nos braços, desprendeu a mãozinha, e martelou-lhe furiosamente a cabeça com o guizo.

Toda a face do velho sorria àquela viçosa alegria; apertou-o ao seu largo peito muito tempo. Pôs-lhe na face um beijo longo, consolado, enternecido, o seu primeiro beijo de avô; depois com todo o cuidado, foi colocá-lo nos braços da ama.

“-- Vá, ama, vá... A Gertrudes já lá anda a arranjar-lhe o quarto; vá ver o que é necessário.”

Fechou a porta e veio sentar-se junto do filho, que não movera do canto do sofá, nem despregara os olhos do chão.

“-- Agora desabafa, Pedro, conta-me tudo... Olha que não nos vemos há três anos, filho.”

Ergueu-se, alongou a vista à quinta, tão triste, sob a chuva; depois derramando-a morosamente pela livraria, considerou um momento o seu próprio retrato, feito em Roma, aos 12 anos, todo de veludo azul, com uma rosa na mão. E repetia ainda, amargamente:

“--Tinhas razão, meu pai, tinha razão...”

E pouco a pouco, passeando e suspirando, começou a falar daqueles últimos anos, o inverno passado em Paris, a vida em Arroios, a intimidade do italiano na casa, os planos de reconciliação; por fim aquela carta infame, sem pudor, invocando a fatalidade, arremessando-lhe o nome de outro! ... No primeiro momento tivera só ideias de sangue e quisera persegui-los. Mas conservava um clarão de razão. Seria ridículo, não é verdade? Decerto a fuga fora de antemão preparada, e não havia de ir correndo as estalagens da Europa à busca de sua mulher... Ir lamentar-se à polícia, fazê-los prender? Uma imbecilidade; nem impedia que ela fosse já por esses caminhos fora dormindo com outro... Restava-lhe somente o desprezo. Era uma bonita amante que tivera alguns anos, e fugira com um homem. Adeus! Ficava-lhe um

filho, sem mãe, com um nome. Paciência! Necessitava esquecer, partir para uma longa viagem, para a América talvez; e o pai veria, havia de voltar consolado e forte.

Dizia estas coisas sensatas, passeando devagar, com o charuto apagado nos dedos, numa voz que se calmava. Mas, de repente, parou diante do pai com um riso seco, um brilho feroz nos olhos.

“-- Sempre desejei ver a América, é uma boa ocasião agora... É mais uma ocasião famosa, hein? Posso até naturalizar-me, chegar à presidente, ou rebentar... Ah! Ah!”

“-- Sim, mais tarde, depois pensa nisso, filho”- acudiu o velho assustado.

Nesse momento, a sineta do jantar começou a tocar lentamente, ao fundo do corredor.

“-- Ainda janta cedo, hein?”-- disse Pedro.

Teve um suspiro cansado, lento e murmurou:

“-- Nós jantávamos às sete...”

Quis então que o pai fosse para a mesa, não haveria motivo para que se não jantasse. Ele ia um bocado acima, ao seu antigo quarto de solteiro... Ainda lá tinha cama, não é verdade? Não, não queria tomar nada...

“-- O Teixeira que me leve um cálice de genebra... Ainda cá está o Teixeira, coitado!”

E vendo Afonso sentado, repetiu, já impaciente:

“-- Vá jantar, meu pai, pelo amor de Deus...”

Saiu. O pai ouviu-lhe os passos por cima, e o ruído de janelas desabridamente abertas. Foi então andando para a sala de jantar, onde os criados que, pela ama, sabiam de certo desgosto, se moviam em pontas de pés, com a lentidão contristada de uma casa onde há morte. Afonso sentou-se à mesa só, mas já lá estava outra vez o talher de Pedro; rosas de inverno esfolhavam-se num vaso de Japão; e o velho papagaio agitado com a chuva mexia-se furiosamente no poleiro.

Afonso tomou uma colher de sopa, depois rolou a sua poltrona para junto do fogão; e ali ficou envolvido pouco a pouco naquele melancólico crepúsculo de dezembro, com os olhos no lume, escutando o sudoeste contra as vidraças, pensando em todas as coisas terríveis que assim invadiram num tropel patético a sua paz de velho. Mas no meio da sua dor, funda como era,

ele percebia um ponto, um recanto do seu coração onde alguma coisa de muito doce, de muito novo, palpitava com uma frescura de renascimento, como se algures, no seu ser, estivesse rompendo, borbulhando uma nascente rica de alegrias futuras; e toda a sua face sorria à chama alegre, revendo a bochechinha rosada, sob as rendas brancas da touca...

Pela casa, no entanto tinham-se acendido as luzes. 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 da varanda, voltado para a noite brava, para o sombrio rumor das ramagens, recebendo na face o vento, a água, toda a invernia agreste.

“-- Pois estás aqui, filho!” \_ exclamou Afonso. “--Os criados não de querer arranjar o quarto, desce um momento... Estás todo molhado, Pedro!”

Apalpava-lhe o joelho, as mãos regaladas. Pedro ergueu-se com um estremeção, desprendeu-se, impaciente daquela ternura do velho.

“--Querem arranjar o quarto, hein? Faz-me bem o ar, faz-me tão bem!”

O Teixeira trouxe luzes, e atrás dele apareceu o criado de Pedro, que chegara nesse momento de Arroios, com um largo estojo de viagens recoberto de oleado. As malas, tinha-as deixado embaixo: e o cocheiro viera também, como nenhum dos senhores estava em casa...

“-- Bem, bem - interrompeu Afonso. -- O senhor Vilaça lá irá amanhã, e ele dará as ordens.”

O criado, então, em bicos de pés, foi depor o estojo sobre o mármore da cômoda: ainda lá restavam antigos frascos de toilette de Pedro; e os castiçais sobre a mesa alumiam o grande leito triste de solteiro com os colchões dobrados ao meio.

A Gertrudes, toda atarefada, entrara com os braços carregados de roupa de cama; o Teixeira bateu vivamente os travesseiros; o criado de Arroios, pousando o chapéu veio a um canto, e sempre em pontas dos pés, veio a ajudá-los também. Pedro, no entanto, como sonâmbulo, voltara para a varanda, com a cabeça à chuva, atraído por aquela treva da quinta que se cavava embaixo com um rumor de mar bravo. Afonso, então, puxou-lhe o braço, quase com aspereza.

“-- Pedro, deixa arranjar o quarto! Desce um momento.”

Ele seguiu maquinalmente o pai à livraria, mordendo o charuto apagado que desde tarde conservava na mão. Sentou-se longe da luz, ao canto do sofá, ali ficou mudo e entorpecido. Muito tempo só os passos lentos do velho, ao comprido das altas estantes, quebraram o silêncio em que toda sala ia adormecendo. Uma brasa morria no fogão. A noite parecia mais áspera. Eram de repente vergastadas de água contra as vidraças trazidas numa rajada, que longamente, num clamor teimoso, faziam escoar um dilúvio dos telhados; depois havia uma calma tenebrosa, com uma sussurração distante de vento entre ramagens; nesse silêncio, as goteiras punham um pranto lento; e logo, uma corda de vendaval corria mais furiosa, envolvia a casa num bater de janelas, redemoinhava, partia com silvos desolados.

“-- Está uma noite de Inglaterra”- disse Afonso, debruçando-se a espertar o lume.

Mas a estas palavras, Pedro erguera-se impetuosamente. Decerto o ferira a ideia de Maria, longe, num quarto alheio, agasalhando-se no leito do adultério entre braços do outro. Apertou um instante a cabeça nas mãos, depois veio junto do pai, com o passo mal firme, mas a voz muito calma.

“-- Estou realmente cansado, meu pai, vou-me deitar. Boa noite... Amanhã conversaremos mais.”

Beijou-lhe a mão e saiu devagar.

Afonso demorou-se ainda ali, com um livro na mão, sem ler, atento a algum rumor que viesse de cima; mas tudo jazia em silêncio.

Deram dez horas. Antes de se recolher fora ao quarto onde se fizera a cama da ama. A Gertrudes, o criado de Arroios, o Teixeira estavam lá cochichando ao pé da cômoda, na penumbra que dava um fólio posto diante do candeeiro; todos se esquivaram em ponta de pés quando lhe sentiram os passos, e a ama continuou a arrumar em silêncio os gavetões. No vasto leito o pequeno dormia como um Menino Jesus cansado, com o seu guizo apertado na mão. Afonso não ousou beijá-lo para o não acordar com as barbas ásperas; mas tocou-lhe na rendinha da camisa, entalou a roupa contra a parede, deu um jeito ao cortinado, enternecido, sentindo toda a sua dor calmar-se naquela sombra de alcova onde o seu neto dormia.

“-- É necessário alguma coisa, ama?”- perguntou abafando a voz.

“-- Não, meu senhor...”

Então, sem ruído, subiu ao quarto de Pedro. Havia uma fenda clara, entreabriu a porta. O filho escrevia, a luz de duas velas, com o estojo aberto ao lado. Pareceu espantado de ver o pai; e na face que ergueu, envelhecida e lívida, dois sulcos negros faziam-lhe os olhos mais refulgentes e duros.

“-- Estou a escrever.”- disse ele.

Esfregou as mãos, como arrepiado da friagem do quarto, e acrescentou:

“-- Amanhã é necessário que o Vilaça vá a Arroios... Estão lá os criados; tenho lá dois cavalos meus, enfim, uma porção de arranjos. Eu estou-lhe a escrever. É número 32 a casa dele, não é? O Teixeira há de saber... Boas noites, papá, boas noites.”

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 calmara, ressoavam por cima, lentos e contínuos, os passos de Pedro.

A madrugada clareava, Afonso ia adormecendo quando de repente um tiro atrozou a casa. Precipitou-se do leito, despido e gritando; um criado acudia também com uma lanterna. Do quarto de Pedro ainda entreaberto, vinha um cheiro de pólvora; e aos pés da cama, caído de bruços, numa poça de sangue que ensopava no tapete, Afonso encontrou o filho morto, apertando uma pistola na mão.

Entre as duas velas que se extinguíam, com fogachos lívidos, deixara-lhe uma carta lacrada com estas palavras sobre o envelope, numa letra firme: “*Para o papá*”.

Daí a dias fechou-se a casa de Benfica. Afonso da Maia partia com o neto para a quinta de Santa Olávia.

Quando Vilaça, em fevereiro, foi lá acompanhar o corpo de Pedro, que ia ser depositado no jazigo da família, não pode conter as lágrimas ao avistar aquela vivenda onde passara tão alegres natais. Um baetão preto recobria o brasão de armas, e esse pano de esquife parecia ter distinguido todo o seu negrume sobre a fachada muda, sobre os castanheiros que ornavam o pátio; dentro, os criados abafavam a voz, carregados de luto; não havia uma flor nas jarras; o próprio encanto de Santa Olávia, o fresco cantar das águas-vivas por tanques e repuxos vinha agora com a cadência saudosa de um choro. E Vilaça foi encontrar Afonso na livraria, com as janelas cerradas ao lindo sol de

inverno, caído para uma poltrona, a face cavada sob os cabelos crescidos e brancos, as mãos magras e ociosas sobre os joelhos...

O procurador veio dizer para Lisboa que o velho não durava um ano.  
(Queiroz, 2006, p.45,50).

## Descrições e análises comparativas

Uma das cenas que gerencia a interpretação é a que mostra a fuga de casa da personagem Maria Monforte, decidida a abandonar o marido Pedro da Maia. Monforte vai embora com o amante levando apenas a filha e um cofre de joias e diz à ama do menino que ia encontrar o marido. Ela deixa uma carta a ele com as seguintes palavras: **“É uma fatalidade, parto para sempre com Tancredo, esquece-me que não sou digna de ti, levo Maria porque não posso separar dela.”** (p.46). Ela foge com o amante, Tancredo, aproveitando umas das viagens que o marido Pedro da Maia faz para vender uma das propriedades da família, e passa dois dias fora de Lisboa.

Tal correspondência sugere muitas interpretações, ao pensar no livro. Ela afirma que ele deve esquecer-la, porque ela não é digna dele, mas, no entanto, foge com outro homem. Será, por exemplo, que ela não quis dizer que ele que não era digno dela? Pode ser uma negação que afirma o contrário. Voltaremos a isso mais adiante.

Apenas com a leitura do livro, podemos interpretar, por exemplo, que ela não o quer mais, não ama mais Pedro da Maia e por isso, foge com outro e tenta se justificar com o escrito do bilhete. Tenta amenizar sua culpa, diante do ocorrido, que de fato para a época, seria um escândalo. Ou ela realmente tem dor ao deixar família, filho, posição social, e marido, e diz que entende todo o motivo do repúdio da boa sociedade lisboeta para com ela, uma vez que era filha de negreiro, e oriunda dos Açores, o que a desqualificava diante dos olhos da boa sociedade lisboeta e principalmente de Dom Afonso.

Outra questão, é a hipótese dela apenas dar uma desculpa, como não tinha o que dizer, ela se justifica apenas para expor um motivo de sua fuga. O **“não sou digna”** ganha outro sentido, o de apenas preencher o motivo de sua atitude de fuga. E também para ele não pensar que não a mereceu e que não conseguiu segurar a esposa junto dele.

Já pela representação teatral da cena na minissérie, interpretamos que a personagem em questão vive um conflito, pois mesmo abandonando Pedro, ela quer que ele tenha pena dela, talvez para não a perseguir e matá-la, e fazer o mesmo com o amante Tancredo. Ou realmente porque tem dor no coração, e como sabia que Pedro era um homem fraco, ele poderia realmente cometer uma loucura com a sua partida. A filmagem fez dela uma personagem

idealizada pela beleza e todos os outros dotes, e se a retratassem com a fuga sem dor e sofrimento, isso modificaria muito o sentido atribuído à personagem na minissérie.

Apenas lendo o livro, podemos também produzir uma interpretação de que ela é fútil, e resolveu viver com outro porque lhe oferecia uma vida mais aventureira, tinha um caráter mais forte que o de Pedro, e lhe dava uma vida mais mundana, fora de padrões sociais, à altura que os Maias exigiam. Ou ela se apaixonou mesmo por Tancredo. A formação televisiva do caráter dos dois personagens nos leva a interpretar que eles, Maria Monforte e Tancredo tinham mais coisas em comum. Por mais que a minissérie tenha mostrado Maria Monforte como uma personagem bela, uma dama cobiçada, a mulher mais linda que Lisboa já tenha visto, denominada por muitos como uma deusa, ela era constituída por caráter duvidoso, mas um bom coração, e não era oriunda de Lisboa, o que a fez sofrer muito preconceito. Além de ser filha de negreiro.

Em muitas outras cenas da minissérie, Monforte é vista como fêmea. Ela se relaciona sexualmente com Tancredo nas ruas de Lisboa, mas em relação a essa cena especificamente analisada, ela foi extremamente animal, fêmea e desumana ao escolher levar a menina, Maria Eduarda, e deixar o menino, Carlos Eduardo. A cena de Tancredo, na minissérie, se relacionando com ela pelas ruas de Lisboa é uma das que perturbam a imaginação de Pedro da Maia e aumenta seu transtorno nas vezes em que ele lê e relê a carta.

Nas duas materialidades, no livro e na minissérie, ela demonstra preferência pela menina, pega-a no colo, chama-a de bonequinha cor-de-rosa, e deixa o menino com a ama o tempo todo. Apenas o olha no colo da ama, não o quis amamentar, nem carregá-lo. Ela fala ao padre Vasques que não desejou ter o menino e que a gravidez fazia com que ela amasse menos o marido. Isso constitui o caráter da personagem como fêmea irracional, mulher apaixonada por outro, uma pessoa desgostosa com o casamento, que não está encontrando outra saída para resolver a situação.

Por outro lado, ela afirma: “o menino fica com ele”, o que sugere duas hipóteses: uma de que ela rejeita seu filho Carlos Eduardo da Maia, ou porque ela se preocupa com o fato de Pedro ficar sozinho, e para que isso não aconteça, ela deixa o menino com ele para crescer ao lado dele, para amenizar a sua atitude de abandonar o marido e o lar, além de fugir como amante. Em

contrapartida, Dom Afonso fala que nem fêmea abandona a cria, o que a caracteriza como a mais irracional e terrível das criaturas.

A leitura do livro nos permite muitas interpretações, diferente da minissérie, que nos direcionam de acordo com a visão dos diretores e as interpretações dos atores. Ao analisar a atuação dos atores, também devemos ter em mente as interpretações de cada um, os jogos de luzes, o figurino, o cenário... Tudo o que foi criado, interpretado, pois o livro não apresenta muitas dicas, a não ser das joias de Maria, de sua beleza e de algumas características de Dom Afonso, como gordo, baixo, roliço e de barba branca. Isso pode se explicar pelo fato de o livro não ter sido escrito para ser uma peça, e sim um romance de cunho trágico, que expusesse alguns paradigmas e chocasse toda uma sociedade.

A personagem Monforte é retratada de forma diferente e coincidente na minissérie. Esta pesquisa tem como intuito analisar tais retratos e lançar hipóteses que fundamentam as diferentes possibilidades de interpretação de tais materialidades. Além disso, o intuito é focalizar a figura feminina, que com a presente personagem é bastante polêmica. Suas características tornaram-se ainda mais enfatizadas mostrando a força da mulher que pode ter atitudes que derrubam sociedades e famílias, por mais sólidas que sejam.

Há, junto à terceira análise, uma cena criada, que existe apenas na adaptação de Maria Adelaide Amaral. Esta cena retrata a parte em que Maria chora na cama, ao despedir-se de Pedro, quando ele se arruma pra viajar. Fica a dúvida do porquê ela chora. Pode ser porque irá abandoná-lo, nunca mais verá o menino ou perderá tudo o que o casamento lhe proporcionou, ou porque está arrependida da fuga e não tem como desistir, ou porque ela sente pena dele. Existe a hipótese de ela estar sofrendo, uma vez que resolveu deixar o filho, que ela justifica para que Pedro não sofra tanto e nem acabe sozinho, ou porque ela realmente não amava o filho, Carlos da Maia, uma vez que é nítida sua preferência pela menina.

Quando Pedro viaja para vender a “Tojeira”, propriedade da família Maia, nesta mesma manhã, Monforte pega seus pertences, a filha, e foge, deixando o filho com a ama. Ela o seduz fortemente pela negação, pelo que escreve na carta. Ao privá-lo de sua companhia, da menina, e principalmente por ele ser completamente apaixonado por ela, além das palavras usadas que

não foram sem motivo. Pedro não suporta a sua fuga. Ele volta à casa do pai, Dom Afonso da Maia, e leva o menino, Carlos Eduardo.

Pedro, em sua paixão desenfreada, e sua obsessão por Monforte, não pensa em mais nada, a não ser na perda de sua mulher, aquela que seduziu-o, casou-se com ele e abandonou-o no auge de sua paixão. Maria Monforte era forte e sabia o que queria. Diferente dele, que só a obedecia. E na mesma noite, Pedro suicida-se.

O filme nos direciona para apenas uma interpretação, a de que Monforte sofre, de que é mãe, esposa, e abandona a casa com dor e arrependimento. Ela, afinal deixava marido, filho, posição social para viver com um homem pobre para sustentar-se com um cofre de joias dado pelo marido. A minissérie mostra o lado de Maria mãe, e não fêmea, ela chora, sofre ao despedir-se dele. A cena anterior, em que Pedro fala que vai sair cedo para vender a Tojeira, na realidade não existe no livro.

Na cena, ela acorda e chora ao despedir-se dele, pois ele passaria dois dias fora para essa venda. Ela pensa em sua fuga, sabe que ele vai sofrer, e sofre também, por ele, pelos filhos e por tudo do que vai se privar. Ela conhece a fraqueza do marido por isso renega-o, e afirma que não era digna dele e que ele devia esquecê-la. Pedro não suporta essa falta, essa privação, ele fala: “castigo é estar privado de Maria” (frase da série), o que mostra seu desespero e paixão insensata por Monforte. Tal atitude dela provoca o suicídio de Pedro da Maia na mesma noite.

Em função disso, Carlos Eduardo é criado pelo avô e cresce acreditando que mãe, pai e irmã estão mortos. Essa última cena analisada é crucial para o desenrolar de toda trama, principalmente para as consequências na família Maia. O diálogo presente na minissérie da cena acrescentada é o seguinte:

“-- Já vais?” - diz Monforte.

“-- É preciso!”- responde Pedro. Ela chora e o abraça.

“-- Não esqueça de que adoro-te”-diz Maria.

“-- Também te adoro meu amor!”- responde Pedro da Maia.

Nessa cena, ela está muito bela, vestida com uma roupa preta de dormir e os cabelos soltos e chora abraçada a ele, o choro de dor, falta de proteção, insegurança, e fragilidade que o seduz.

É possível interpretarmos tal bilhete de Monforte, ao lermos o livro, com a ideia de que na realidade, Pedro da Maia que não era digno dela, uma vez que tinha um gênio mais fraco, era mais dependente emocionalmente e jamais teria atitudes como as dela, de abandonar filhos, fugir da esposa com uma amante. Pelas cenas da minissérie, mais do que pelo livro, podemos perceber que ela o achava fraco, e com suas atitudes decididas e gênio forte, ela o dominava. E pensado dessa forma, tal bilhete poderia ser parafraseado da seguinte forma: “Esquece-me, pois não és digno de mim, parto para sempre com Tancredo e levo Maria porque não me posso separar dela.”

Como nessa sequência de paráfrases:

Não sou digna de ti

Não te mereço

Não sou filha de fidalgo.

Sou negreira.

Sou oriunda dos Pirineus

Não sou lisboeta

Sou mais vivida que você

Tive uma vida mais dura e outras experiências

Você é fraco

Não és digno de mim

Maria Monforte, então, já combinada com o amante Tancredo, arruma-se, pega a filha Maria Eduarda e deixa o filho com a ama. A ama estranha, pergunta se ela não ia junto. Maria diz que não, sempre nervosa e aos berros com as serviçais. Deixa Carlos com a ama, e fala a Tancredo: “O menino fica com ele”. Ela nos passa a impressão de mulher que sofre por abandonar marido, filho, família, casa e posição social. Sua atitude seria uma autopunição? Ela então deixa a carta a Pedro.

Quando Pedro chega a casa, vai logo perguntar à serviçal onde está a senhora Dona Maria, e a empregada responde:

“-- Ela não ia ter com o senhor?”

“-- O que estás a dizer, mulher?”

E Pedro passa a procurar pela esposa e acha a carta deixada por ela. Desde então, Pedro, transtornado, pega o filho e vai para a casa de Dom

Afonso, em uma noite de chuva. Chega chorando muito, com impressão de queria morrer pelos acontecimentos.

O avô vê o filho chegando com o neto e diz o narrador na minissérie: “Uma alegria cruel o invade, Maria morrera talvez! A esperança do filho livre dos Monforte para sempre, trazendo nos braços os dois netos, toda uma geração para amar!” Ele pergunta o que se sucedeu, e Pedro sem conseguir falar direito, cai ao chão, molhado, e é afagado pelo pai. Ele fala “Tinhas razão meu pai! Tinhas razão! Fiquei fora de Lisboa por dois dias, Maria partiu com um homem, um italiano. Levou um cofre de joias e a pequena e disse à ama que ia ter comigo!”

“-- Mas a ama não estranhou?”

“-- Estranhou, mas o que ela podia fazer?”

“--E o menino? Ora Pedro não é para chorar, tens que reagir, afinal ela levou consigo a sua filha!”

Pedro diz que teve vontade de ir atrás deles e os matar, mas afirma que não sabia onde procurar.

Dom Afonso vai pegar o neto e Pedro fica chorando no chão, todo molhado, vestido de preto. O bebê fica sacudindo o guizo no colo do avô e arremessa longe. Afonso diz a Carlos: “Olhe, sou seu avô, é preciso amar o vovô!” E pede à ama que o leve e arranje o quarto mais arejado da casa. E volta a conversar com Pedro.

O filho pergunta ao pai se ainda se janta cedo em casa e vai para o seu quarto e pede ao pai que o mordomo leve uma taça de bebida.

Pedro então diz ao pai que poderia fazer uma viagem, naturalizar-se americano e de repente chegar a ser presidente ou então “rebentar! Rebentar! Rebentar!” O pai o aconselha a pensar nisso mais tarde. Ele mexe a cabeça sempre com olhar transtornado, com cara de louco e pergunta ao pai: “Ainda se janta cedo aqui, não é meu pai? Nós jantávamos às sete.

“-- Vamos para a mesa, filho - disse Dom Afonso - Vamos ver o que Monsieur Theodor preparou”.

“-- Vá na frente, meu pai! Eu vou descansar um bocado no meu quarto”. Diz Pedro com a expressão de louco e de quem sofre muito, o pai olha-o sempre meio desconfiado, com medo de suas atitudes.

“-- Ainda há cama lá, não há?”-pergunta Pedro.

“-- Está tudo como o deixaste.” - responde o pai.

“-- Peça ao Batista que me leve um cálice de genebra! Vá jantar meu pai, pelo amor de Deus! Vá jantar!” Suplica o filho, sempre com o olhar vago e sem olhar para Dom Afonso.

Pedro então, pega um terço e pergunta por que a sua mãe não o havia protegido diante da imagem de Nossa Senhora. “Por que não impediu que ela fosse embora? Dessa vez chorando bem mais! Mais uma vez pergunta “Por quê, minha mãe?” E arrebenta o terço deixando cair todas as continhas no chão. Sempre trêmulo e chorando. Aparece então, sua face transtornada de costas para a câmara e virado para o espelho. E diz; “Então, meu Deus! Onde estavas?” E respira fundo com raiva e rancor diante da própria imagem refletida no espelho. Pedro continua a brigar com Deus, com a cara demoníaca de dor “Onde estás? Onde estás?” E dá um grito forte: “Onde estás?” Nessa hora um estalo de chuva faz um grande barulho pela janela. As cortinas voam para dentro quarto. E Pedro chorando, coloca as mãos no rosto e grita com muita dor e sofrimento novamente: “Onde estás, Deus?” “Deus!!”

Ele chora com as mãos na janela e abaixa o rosto. Deita-se e Batista diz que vai trazer mais uma bebida. Pedro diz que Batista não o compreende.

Batista lhe diz:

“-- Não há mal que sempre dure nem bem que nunca se acabe! É o que se costuma dizer na minha terra”. Pedro responde:

“-- Na sua terra dizem muitas tolices! Meu mau não tem cura nem fim!”

Pedro, então, se deita ao chão e começa a escrever uma nova carta. O pai chega e diz:

“-- Estás aqui, filho? Os criados querem arrumar o quarto! Desce um momento!” E Pedro da Maia se levanta diante do pai, mas mais uma vez de costas para ele. E sai andando em direção à janela. O pai anda atrás dele e o toca nas costas e diz:

“-- Continuas molhado, filho!”

“-- Faz-me bem o ar!” - responde Pedro – “Faz-me tão bem!”

“-- Deixes os criados arrumarem o quarto!” - insiste o pai Dom Afonso.

“-- Desce um momento.” Suplica o pai e os criados vão arrumar o quarto. Os dois conversam na sala sobre como Pedro deveria ter sido criado, à moda inglesa. E o pai pergunta se ele não queria ir à França! A imagem de Maria

com Tancredo vem à sua mente! E mais uma vez Pedro se transtorna, passa mal e tampa os ouvidos. O pai o acode e ele sai com a cabeça baixa. E vai até o piano.

“-- Estou realmente cansado, meu pai! Vou para o meu quarto descansar um pouco.”

O pai olha-o com os olhos arregalados e a barba branca, cortada à escovinha. Pedro vai até o quarto, e volta escrever, o pai vai atrás dele e o olha bem preocupado.

“-- Estou a escrever”- diz Pedro -“Amanhã é necessário que Vilaça vá a minha casa para despedir os criados e trazer os cavalos, ele mora no número 32, não é? O Batista deve saber.

“-- Por que não fazes isso amanhã, filho?”

“-- Eu quero agora! Boa noite, meu pai!”

“-- Boa noite, meu filho!”

Pedro continua deitado ao chão e Dom Afonso, agora de roupa branca deita-se em sua cama, com um livro nas mãos. Pedro se levanta e pega uma folha dentro de um livro no chão (a carta que estava escrevendo). O pai, com mau pressentimento, levanta, se senta na cama. O relógio toca e ele volta a se deitar. Reabre seu livro, em seguida em outra cena, Pedro pega a arma da família. Dom Afonso larga mais uma vez o livro na escrivaninha, e Pedro, na sala. Ele sacode o próprio corpo com a arma na mão. Anda para trás e o pai na cama, sempre inquieto.

Pedro olha o retrato da mãe, retira a carta escrita ao pai e deixa na escrivaninha. Olha para o retrato da mãe, aponta a arma para o coração, reaparece Dom Afonso tentando dormir novamente. Pedro, com a arma apontada, e o relógio a tocar, dá um tiro no coração, espirrando sangue no retrato de sua mãe. O pai ouve o barulho e se assusta na cama. Levanta-se e grita por Pedro, que ao mesmo tempo cai no chão, morto. E seu sangue escorre pela foto da mãe. Pedro cai no chão e seu pai, corre aos gritos pelo seu nome. O pai chora, apoia seu rosto ao colo, e diz “O que fizeste?” Uma criada aparece pela janela. E Domingos chega em seguida. O padre Vásquez chega à casa e diz que Pedro não poderá ser enterrado em nenhum cemitério de Lisboa por ter sido suicídio. O pai, então leva o filho para ser enterrado nas propriedades Maias.

Esta cena é o ápice da sedução de Maria Monforte por Pedro da Maia. E Ele se mostra totalmente desesperado ao perder a mulher amada e apenas com o filho não consegue reagir. Ele até delira e no ápice de seu transtorno emocional dá um tiro em si, mata-se acertando o próprio coração.

O estado emocional de Pedro na cena agregada ao seu suicídio, que não existe no livro, mas apenas no DVD, nos mostra como ele era dominado pela mulher, a sedução que Monforte exercia sobre ele o anula.

Em seu rosto luzia um ar de loucura constante, por não suportar a dor e a perda de uma mulher a quem ele era totalmente dependente. Ela, mais forte que ele, dominava-o totalmente. Ele, um dependente emocional de sua esposa. O pai lhe aconselha uma viagem, é claro que com boas intenções, a França, por que não? Pedro tampa os ouvidos, a possibilidade de encontrá-los deixa-o mais transtornado ainda, e escuta o barulho dos amantes em sua cabeça transando nas ruas de Lisboa. Afonso pergunta o que aconteceu, ele diz que nada, e que é para o pai pedir ao Batista que no outro dia fosse a sua casa despedir os criados e pegar os cavalos. E pede também um cálice de genebra. Pergunta se ainda se janta cedo e pontua que na sua casa o jantar sempre acontecia às sete horas. E suplica ao pai que vá jantar. Pedro, então, ainda molhado, pega um papel e escreve uma carta ao pai: “ao meu querido pae” e fica sozinho em seu quarto.

O pai janta, e se deita para dormir, mas não consegue, e gira na cama o tempo todo, como se pressentisse que algo errado aconteceria com o filho. Junto a esses movimentos do pai, o relógio toca o tempo todo, as horas passam e Pedro a procurar a arma. De repente, ouve-se um barulho de tiro. O pai Dom Afonso, salta da cama aos gritos e aparece Pedro caído no chão, com um tiro no coração, e o sangue jorrado no retrato de sua mãe. Afonso é o primeiro a chegar à porta e aos prantos, pergunta ao filho “o que foi que tu fizeste?” Os criados se levantam para acudir e se deparam com o cadáver de Pedro nos braços do pai. Ele, a princípio, não tem nenhuma reação.

O Padre Vasques é chamado, e os amigos da família chegam para velá-lo, como Dona Maria da Cunha e Vilaça, o administrador, depois Dom Diogo. E aí se inicia o conflito entre o Padre e Dom Afonso, que queria enterrar o filho e o padre afirma que nenhum cemitério de Lisboa enterraria um suicida. Os dois discutem e Dom Afonso critica severamente a santa igreja e os padres,

indignado. O pai, então leva Pedro da Maia para ser enterrado em uma de suas propriedades.

## Conclusão

Em minhas análises sobre a constituição do feminino na personagem Maria Monforte pude refletir sobre a forte presença da sedução e o poder de persuasão de uma mulher de gênio decidido e forte. Maria Monforte soube usar de sua feminilidade e de seu poder de sedução sobre Pedro da Maia, dominando-o até quando resolveu abandoná-lo. Ela foi capaz de construir vários personagens dentro dela mesma e com carisma utilizou de sua postura extremamente feminina, frágil e desprotegida para atrair, conquistar, dominar e, seduzir quase todos os personagens da trama, em especial os masculinos. O Patriarca Dom Afonso da Maia, que não a tolerava, também manifesta nesta sua intolerância, o quanto ela lhe chamava a atenção. A sedução desperta sentimentos antagônicos.

A observação da historicidade de sentidos construídos sobre Maria Monforte foi um excelente norteador para as minhas análises, pois através disso, pude observar a sedução em cenas onde apenas no enredo linear, seria difícil perceber. Com o auxílio da imagem e da historicidade, pude acrescentar novas cenas ao meu estudo. No livro, construiu-se a memória sobre Maria Monforte, inicialmente uma mulher extremamente bela e sedutora e, no desenrolar da trama, retratada pelos personagens como uma mulher leviana e inconsequente, que preferiu abandonar lar, família e marido, ao fugir com um amante. Os personagens acabam por silenciar muito do que pensavam sobre ela, e quando o filho perguntava, pouco se dizia, a não ser que era boa, mas que estava morta. O silêncio desprovido de informação remete ao mistério que por sua vez, também seduz.

Na minissérie, a sedução é retratada com essas mesmas características, mas de forma mais acentuada. No início, a sua sedução e beleza são percebidas pela reação em exagero dos homens, mas a de má pessoa também é percebida através dos comentários preconceituosos. Quando ela retorna a Portugal, no fim da vida (em uma cena que só existe na minissérie), ela reencontra Dom Afonso, que diz que nem fêmea abandona a cria para viver com outro macho, expressando o ódio que sentia por ela. Em uma de suas últimas aparições, na minissérie, Maria Monforte é significada de outros modos, indo de sedutora a “bicho”, abaixo da categoria de qualquer fêmea. A sua

imagem de deusa inacessível, fiel ao livro, proporcionaram uma produção de sentidos paradoxais ao extremo sobre ela, em minha opinião, da deusa ou da Ceres para uma fêmea insaciável, fútil e vulgar.

Há também uma tentativa de apagamento de sua memória. Dom Afonso, por sua ira e ódio à personagem, tanto no livro, quanto na minissérie, manda queimar todos os retratos que dela existiam na casa de Arroios, só restando um, que estava no diário de Pedro da Maia. Não permitia nem falava sobre ela depois do suicídio de Pedro e só revelou tudo por ter sido obrigado pelas circunstâncias, contando toda a verdade ao neto.

A ira de Afonso se deu, principalmente, devido ao suicídio de seu único filho, mas antes do casamento com Pedro, houve o repúdio não só do pai, mas de toda a sociedade lisboeta. Maria Monforte era nascida nos Açores, filha de brasileira, crescida também no Brasil, colônia de exploração de Portugal, além de ser filha de um negreiro, traficante de escravos, o que lhe rendeu um apelido pejorativo, “A Negreira”. O pai era repudiado pela alta sociedade, uma vez que vivia da escravidão. E uma família tão tradicional como a Maia não poderia ter um único herdeiro casado com uma mulher oriunda de sua colônia de exploração com um pai que vinha dos Açores.

Muito do que se falou sobre Monforte também produziu muitos sentidos sobre ela, é claro. Ao dizer a Pedro que não era digna dele, que partia com outro homem, julgou-se presa aos mesmos preconceitos. Fugir foi a saída para não ter pena dela mesma, sem ser vítima nem coitada.

Seus sentimentos de mãe sofredora, mulher apaixonada são colocados em segundo plano, ela não hesita, quer sair desse jogo e foge com o amante. Por outro lado, para o personagem Dom Afonso da Maia, essa atitude lhe sugeriu um sentido de mulher que não merece compaixão nem perdão. E, foi por ele, desde o início, repudiada!

Penso que se Dom Afonso encarasse a personagem Maria Monforte com sentidos diferentes, a trama seria bem diferente. Ele era considerado bom pela sociedade da época, uma vez que era conservador e intolerante com a falta de princípios. Foi a intolerância, por sua vez, que causou suas maiores dores e culminou no suicídio.

A mulher em Maria Monforte, eu reafirmo para sintetizar, é retratada de várias formas. Seu feminino foi idolatrado, do ápice da idealização romântica à representação fútil, vulgar e indigna, uma fêmea incompreendida.

Por outro lado, penso nessa mulher como uma revolucionária, que quebrou padrões e fez o que o coração, os sentimentos ou o que o desejo mandava. Como diz Ega a Carlos Eduardo: “quem dera minha mãe fosse uma marafona como a sua” (frase modificada por mim, mas que mantém o sentido da minissérie).

A minissérie se manteve bem fiel ao livro em diversos aspectos, mas nas partes do livro que levavam a mais de uma interpretação, a minissérie acabou por manter uma, a da mulher mais bela e sedutora que Lisboa já conheceu.

Maria Monforte foi uma mulher lutadora, que encarou as consequências dos atos que escolheu praticar. Ela encontrou na beleza a forma de exercer o poder e não se curvou aos preconceitos da sociedade da época. Com a intenção de sentir-se livre, fez sua escolha, talvez para não contra dizer o que se falava dela. Ela é uma síncope de muitas mulheres da realidade e da literatura, e em muitas características, o que nós mulheres gostaríamos de ter, ao menos, quando penso na sedução, na paixão e no poder de persuasão sobre os homens. Afinal, que figura feminina não deseja passar pelos homens e arrancar os seus suspiros? Ou melhor, ter um Pedro da Maia totalmente apaixonado por ela?

Com o presente estudo, concluo que analisara constituição da personagem Maria Monforte na obra *Os Maias* de Eça de Queiroz e na minissérie de Maria Adelaide Amaral, com a perspectiva dos estudos da linguagem e a comparação das duas materialidades, apesar de algumas dificuldades ao transpor uma materialidade em outra, abriu espaço para a reflexão e reforçou conceitos fundamentais, como historicidade, memória, intertextualidade, discurso verbal e não verbal. Quanto às materialidades, alargou os conceitos de cena, teatro, televisão, teleteatro e minissérie. Em ambas, a interpretação. E no capítulo que descrevi o feminino, diferenciei macho / fêmea de homem / mulher, ao mesmo tempo em que os uni, em um mesmo campo semântico, e os analisei no tempo.

Quanto à minha problemática, percebi que me foi possível, de acordo com meus pressupostos teóricos, analisar a constituição da personagem Maria

Monforte da obra *Os Maias* de Eça de Queiroz, em suas diferentes materialidades, inclusive quando analisei as cenas incluídas na adaptação do romance para a televisão, feito por Maria Adelaide Amaral, tendo como foco a sua sedução.

Penso que para o estudo da minissérie, até mais do que do livro, análises ligadas à memória de forma mais aprofundada poderiam, em outros trabalhos, dar um bom resultado. Por exemplo, o estudo das atitudes da personagem não somente ligadas à sedução, como foi meu foco, mas com outras questões como a traição, a promiscuidade, a atitude dela como mãe. Ou focar em outra personagem, como Maria Eduarda: sua vida, a semelhança entre mãe e filha, o repetir dos destinos. Ou até mesmo na crítica feita pelo autor à sociedade, das posturas promíscuas, do incesto praticado por Carlos Eduardo inconsciente e conscientemente, além da questão da forte presença do destino, que rege a vida dos personagens.

## Bibliografia

- AMARAL, Maria Adelaide. *Os Maias*. DVD. Minissérie baseada no romance homônimo de Eça de Queiroz. Colaboração: Vincent Villari e João Emanuel Carneiro; Direção: Emílio di Biasi e Del Rangel; Direção Geral e Direção de Núcleo: Luiz Fernando Carvalho. Globo Vídeo, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume I. Fatos e mitos. São Paulo: Círculo do Livro. Licença editorial para o Círculo do Livro por cortesia da Editora Nova Fronteira S.A., 1987.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao Pé da Letra -A Personagem Feminina na Literatura*. Belo Horizonte: UFMG; 2006.2º ed.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio. Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba-Paraná. Editora Positivo. 2010.8º ed.
- GUIMARAES, H. “O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de *Os Maias*”. Em: PELEGRINI, Tânia e outros. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC- Instituto Itaú Cultural, 2003- p. 91-141.
- HENRY, P. “Os fundamentos teóricos da análise automática do discurso de M. Pêcheux”. In: GADET, F., HAK, T. *Por uma análise automática do discurso*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.
- \_\_\_\_\_. A História não existe? In: ORLANDI, E. (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994.
- MEMÓRIA GLOBO. *Os Maias. Minissérie*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237349,00.html>
- MICHAELLIS, Dicionário “ONLINE.” In: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=intertextualidade>. Último acesso: 07/08/2013.
- ORLANDI, Eni. “O Discurso em Revista: A Mulher-Fêmea”. *Série Estudos. Sobre Linguagem*. N. 3. Uberaba, FISTA, 1977.

- \_\_\_\_\_. "Protagonistas do/no Discurso". Série *Estudos. Foco e Pressuposição*. n. 4. Uberaba: FISTA, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O que é Lingüística*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Gestos de leitura*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Efeitos do verbal sobre o não-verbal". Campinas: RUA, n.1, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1999a, 4ª ed.
- \_\_\_\_\_. "Mosaico de falas: muitos pontos de vista e de fuga". Em: *Discurso e Leitura*. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1999c, 4ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Discurso e Texto. Formulação e Circulação dos Sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2000, 2ª ed.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *As Formas do Silêncio - No Movimento dos Sentidos*. Campinas: Editora Unicamp, 2007. 6ª ed.
- \_\_\_\_\_. "Formas de Individuação do Sujeito Feminino e Sociedade Contemporânea: O Caso da Delinquência". Em: ORLANDI, Eni. (Org.). *Discurso e Políticas Públicas Urbanas - A Fabricação do Consenso*. 1ª ed. Campinas: Editora RG, 2010, v. 1, p. 11-42
- \_\_\_\_\_. *Discurso em Análise: sujeito, sentido, ideologia*. Campinas: Pontes, 2012.
- ORLANDI, Eni & LAGAZZI, Suzy. (Orgs.) *Introdução às Ciências da Linguagem. Discurso de Textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.
- ORLANDI, Eni & GUIMARÃES, Eduardo. "O conhecimento sobre a linguagem". Em: PFEIFFER, C. & NUNES, J. (Orgs.) *Introdução às Ciências da Linguagem. Linguagem, História e Conhecimento*. Campinas: Pontes, 2006.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Perspectiva. Tradução: Guinsburg; J. e Pereira, Maria Lúcia. 3ª ed., 2008.
- PAYER, Maria Onice. “A Leitura em Abril Despedaçado, Equívoco, Deslocamento, Acontecimento” In: *Sujeito, Sociedade, Sentidos*. Em: CARROZA, Guilherme; SANTOS, Guilherme Dos; SILVA, Telma Domingues da (Org.) Editora Rio De Janeiro, Campinas, 2012.
- PAYER, Maria Onice. “Da Memória no Discurso. In: Introdução do livro “Memória da Língua, Imigração e Nacionalidade.” São Paulo, Editora Escuta. 2006.
- PELLEGRINI. Tânia e outros. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural; USP, 2007.
- PÊCHEUX, M. *O Discurso. Estrutura ou Acontecimento*. Campinas: Pontes, 3ªed., 2002.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1888. 2v., 1ª.ed. Também disponível em: [http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Os\\_maias\\_de\\_eça\\_de\\_queiros.pdf](http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/Os_maias_de_eça_de_queiros.pdf)
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Martim Claret. 2006. 3ª reimpressão. Ed. Martim Claret.
- XAVIER, I. “Do texto o filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. Em: PELLEGRINI. Tânia e outros. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural; USP, 2007. P. 61-89.
- KRISTEVA, Júlia. “Quais os erros das normas?”. 2006, in: [http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel\\_6\\_texto\\_literario.pdf](http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_6_texto_literario.pdf)