



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS I
FACULDADE DE LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES - FALLA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS PORTUGUÊS**

MARIA EDUARDA DE LIMA SILVA

**O PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO DE MARIA EDUARDA EM *OS MAIAS*: DA
LITERATURA À ADAPTAÇÃO TELEVISIVA**

**CAMPINA GRANDE
2024**

MARIA EDUARDA DE LIMA SILVA

**O PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO DE MARIA EDUARDA EM *OS MAIAS*: DA
LITERATURA À ADAPTAÇÃO TELEVISIVA**

Trabalho de Conclusão de Curso (Artigo)
apresentado à Coordenação do Curso de Letras
Português da Universidade Estadual da Paraíba,
como requisito parcial à obtenção do título de
Graduação em Letras Português.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra

**CAMPINA GRANDE
2024**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586p Silva, Maria Eduarda de Lima.
O processo de transmutação de Maria Eduarda em *Os Maías* [manuscrito] : da literatura à adaptação televisiva / Maria Eduarda de Lima Silva. - 2024.
24 f. : il. color.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras português) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2024.

"Orientação : Prof. Dr. Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra, Coordenação do Curso de Letras Português - FALLA".

1. Literatura portuguesa. 2. Construção de personagem. 3. Adaptação televisiva. 4. Análise literária. I. Título

21. ed. CDD 801.95

MARIA EDUARDA DE LIMA SILVA

O PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO DE MARIA EDUARDA EM *OS MAIAS*: DA
LITERATURA À ADAPTAÇÃO TELEVISIVA

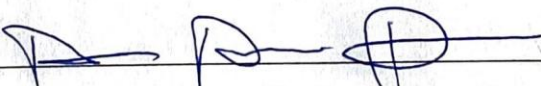
Trabalho de Conclusão de Curso em
Letras Português da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de Graduado
em Licenciatura Plena em Língua
Portuguesa.

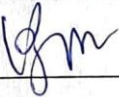
Orientador(a): Anacã Rupert Moreira
Cruz e Costa Agra

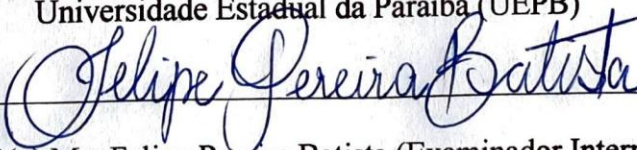
Aprovado em: 21/ 11/ 2024.

Média: 10,0

BANCA EXAMINADORA

 Nota: 10,0
Prof.(a) Dr(a). Anacã Rupert Moreira Cruz e Costa Agra (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

 Nota: 10,0
Prof.(a). Dr(a). Luciano Barbosa Justino (Examinador Interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

 Nota: 10,0
Prof.(a) Me. Felipe Pereira Batista (Examinador Interno)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Às minhas mães, Maria Santíssima por iluminar meus caminhos, e, à Moça que me presenteou com a dádiva da existência, ensinando o prazer da leitura desde criança. Ao meu avô, João Félix (*in memoriam*), por ser minha estrela-guia em todas as estações, DEDICO.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	6
2. O ROMANCE REALISTA EM OS MAIAS	6
2.1. <i>Os Maias</i> e a relevância da personagem para o romance	8
2.2. Do romance à TV: O processo de adaptação d’Os Maias	10
3. MARIA EDUARDA NO ROMANCE <i>OS MAIAS</i>	12
3.1. A transmutação de Maria Eduarda para TV	15
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	19
REFERÊNCIAS	20

O PROCESSO DE TRANSMUTAÇÃO DE MARIA EDUARDA EM *OS MAIAS*: DA LITERATURA À ADAPTAÇÃO TELEVISIVA

Maria Eduarda de Lima Silva^{1*}

RESUMO

Neste trabalho, investigamos a construção da personagem Maria Eduarda no romance *Os Maias* (1888), do escritor português Eça de Queirós, e na minissérie homônima, exibida pela primeira vez em 2001 pela Rede Globo de Televisão. Para isso, inicialmente, analisamos a estética do movimento literário ao qual o livro pertence, a fim de compreender a abordagem estilística do autor e, assim, avaliar a personagem em seus requisitos físicos e psicológicos. Sob essa perspectiva, abordamos conceitos relacionados à construção de personagens e os pressupostos da adaptação, recorrendo às teorias de Moisés (2013), Aguiar e Silva (1988, 2004), Brait (2017), Candido (2007) e Hutcheon (2013). A partir de uma metodologia crítico-interpretativa, consideramos as particularidades da personagem e as alterações necessárias no romance durante o processo adaptativo. Assim, exploramos a relação entre literatura e cinema, especialmente no contexto da televisão, evidenciando como essas duas formas de arte dialogam na transmutação de textos literários para o formato audiovisual.

Palavras-Chave: *Os Maias*. Construção de personagem. Adaptação televisiva. Maria Eduarda Maia.

ABSTRACT

In this study, we investigate the construction of the character Maria Eduarda in the novel *Os Maias* (1888) by the Portuguese writer Eça de Queirós and in the homonymous miniseries, first broadcast in 2001 by Rede Globo de Televisão. To do so, we initially analyze the aesthetics of the literary movement to which the book belongs, in order to understand the author's stylistic approach and, thus, evaluate the character in her physical and psychological traits. From this perspective, we discuss concepts related to character development and the assumptions of adaptation, drawing on the theories of Moisés (2013), Aguiar and Silva (1988, 2004), Brait (2017), Candido (2007), and Hutcheon (2013). Using a critical-interpretative methodology, we consider the particularities of the character and the necessary changes in the novel during the adaptation process. We explore the relationship between literature and cinema, especially in the context of television, highlighting how these two forms of art interact in the transmutation of literary texts into the audiovisual format.

Keywords: *Os Maias*, Character Construction, Television Adaptation, Maria Eduarda Maia.

^{1*} Graduanda de Letras em Português pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB);
eduardamflima@gmail.com

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O acervo de obras referentes à estética realista causa, ainda na contemporaneidade, reviravoltas nos padrões rompidos e construídos ao longo de tal escola literária do século XIX. *Os Maias*, romance autoral de Eça de Queirós, publicado pela primeira vez em 1888, foi amplamente discutido devido seu teor crítico e as temáticas levantadas ao longo das páginas com uma riqueza de detalhes. Dessa forma, pouco mais de um século após o lançamento da obra, com o aumento da transposição dos romances literários para os mais variados suportes, inclusive para as telas da televisão, a obra homônima passou por uma adaptação para a TV.

Os Maias refere-se ao declínio consecutivo entre as gerações da família Maia, sendo, inicialmente, apresentado pelo patriarca Afonso da Maia, sucedido por Pedro da Maia e por fim Carlos Eduardo da Maia. Sendo a última geração o grande foco narrativo, tendo em vista o compilado de conflitos que são ostentados pela omissão da verdade no passado da linhagem. Além disso, um ponto importante a ser considerado na narrativa é a presença das mulheres e as condições por elas apresentadas e/ou vividas.

Quando observamos a configuração da personagem feminina ao longo das narrativas realistas, principalmente na queirosiana, elas são marcadas por questões relacionadas à estética em vigência, isto é, ambivalentes quanto aos seus trejeitos, como também nas relações demarcadas na sociedade. Sob esse viés, é possível notar nas obras de Eça de Queirós que a personagem feminina possui um grande potencial, uma vez que sua construção é dada com uma infinidade de particularidades.

À vista disso, a personagem que norteia a pesquisa encontra-se na terceira geração do romance, Maria Eduarda, a escolha por ela condiz ao fato do seu desmembramento ao decorrer do romance, isto é, através da análise de tal personagem, buscamos compreender suas particularidades e importância para a narrativa. É nesse sentido que surge o interesse de compreensão de como se dá a constituição da personagem, uma vez que há um destaque aos contrastes de sua integridade, e, consequentemente, o aspecto conflituoso e problemático que desenvolve na narrativa.

Nesse sentido, o presente trabalho justifica-se a partir da precisão de explorar os recursos de construção de personagens dentro do romance de Eça de Queirós, essencialmente Maria Eduarda. Além de examinar como se dá a transposição de tais aspectos para os novos mecanismos de arte, neste caso, o audiovisual (televisão). Tendo por base essa motivação, nosso objetivo geral é analisar a personagem Maria Eduarda sob à luz da estética realista, no romance homônimo e na minissérie de forma comparativa; já no que concerne aos objetivos específicos, procuramos avaliar as (dis)semelhanças da personagem nos dois formatos, investigar qual o aspecto típico da narratologia ao qual ela se destaca nos enredos e, por fim, se a adaptação compactou, ou não, com as singularidades da personagem no texto-base. Para tanto, a pesquisa define-se como qualitativa, com uma metodologia de cunho crítico-interpretativista.

Em suma, buscamos observar o modo como o texto televisivo constitui a figura de Maria, apresentando a personagem entre suas relações sociais, descrições físicas e sentimentais, evidenciando a sua imagem e as características da sua constituição, principalmente, estereotipada. Dessa forma, procuramos esclarecer as relações entre a personagem e o formato visual adquirido que, muitas vezes, se contribuem para a crítica social que Eça de Queirós costumava realizar em suas obras.

2. O ROMANCE REALISTA EM *OS MAIAS*

Como se sabe, a escola literária realista emergiu no século XIX na França. Uma de suas características mais marcantes é a maneira como as personagens são descritas, quebrando os

paradigmas que estavam em vigência na época anterior, o Romantismo, uma vez que as personagens românticas são descritas pelo seu lirismo e idealizações, sendo, em sua maioria, um padrão de sujeito perfeito. Esse padrão, no entanto, é alterado no Realismo, pois existe uma tentativa de mudar o foco do ser humano, mostrando as deformações dos personagens, algo que outrora não era levado em consideração e que, com a estética realista, aparece de maneira espontânea. No que diz respeito ao Realismo português, Eça de Queirós respalda-se, em parte, nos princípios deterministas e positivistas para apresentar a sociedade de Portugal. Os seus romances são marcados pela ironia, pela sátira e pelas críticas à hipocrisia humana e à base familiar burguesa, para ele, em crise.

A estética realista apresentou aos seus leitores uma espécie de manifesto contra o Romantismo. Nesse sentido, surgiu uma necessidade de rompimento com a representação do estilo de vida que é feita pela arte sob o viés romântico. Moisés (2013) apresenta o Realismo português como marcado pelas reuniões e debates acerca da estruturação sociocultural que os intelectuais da época realizaram. Assim, existiam grupos que discutiam as ciências modernas, as condições políticas e também os textos literários; entre os participantes, encontrava-se Eça de Queirós.

Por consequência dessas associações, criou-se a compreensão de que o movimento, antes de tudo, era também um marco político. Nesse sentido, Eça de Queirós ergueu-se através das pregações sobre a necessidade de revolucionar as mais diferentes esferas da sociedade de Portugal através da literatura. O realismo defendido por ele assume que o texto literário é um artefato que, para além da arte, coincide com formatos também políticos e sociais. O Realismo, portanto, declara-se como “a corrente estética que realiza o consórcio entre a obra de arte e o meio social” (Moisés, 2013, p. 224).

Desse modo, o movimento realista justifica-se pela crítica, sem romantização, da sociedade, por isso os apontamentos implacáveis sobretudo à burguesia e à Igreja Católica, bem como sobre as famílias burguesas, conforme informa Moisés (2013). A geração realista, nessa perspectiva, aborda um comportamento anticlerical e anti-burguês, representando com veemência a hipocrisia presente nessas esferas sociais.

O romance realista consiste, também, na representação e abordagem da burguesia do século XIX através dos ataques aos românticos, ou seja, mostra como os grupos sociais estabelecidos anteriormente, bem como seus modos representativos na arte, estavam em constante declínio, através das intrigas presentes nos romances e da revelação do papel social do ser humano, que, na situação de então, leva à decadência da sociedade.

A partir da compreensão de que a literatura é, também, uma percepção filosófica dos acontecimentos sociais, Eça de Queirós apresenta-se como um dos principais nomes do movimento literário realista, uma vez que sua obra faz uso de características que vão de encontro à estética em vigência no século XIX, pelas quais expressam críticas à sociedade burguesa de Portugal.

Na obra *A Literatura Portuguesa* de Massaud Moisés, o autor introduz as fases encontradas na escrita de Eça, entre eles, como segunda geração foi estabelecida:

Com a publicação da versão definitiva d’*O Crime do Padre Amaro* (1875), que Eça vinha escrevendo desde 1871, inicia-se a segunda fase de sua carreira, que se estende mais ou menos até 1888, com a publicação d’*Os Maias*. [...] Eça coloca-se sob a bandeira da República e da Revolução, e passa a escrever, em coerência com as ideias aceitas, obras de combate às instituições vigentes (Monarquia, Igreja, Burguesia) e de ação e reforma social (Moisés, 2013, p. 264, 265).

Percebe-se então que a escrita de Eça é permeada de renovações que vão de encontro a uma postura mais contestatória, uma vez que ele traz à tona críticas mais cruas às instituições tradicionais, como a Igreja na obra *O crime do Padre Amaro*, ou a família e a sociedade na obra *Os Maias*. A modificação perceptível nas obras dele são resquícios da movimentação

encontrada no contexto histórico português, como a mudança política. Ao publicar tais obras, percebe-se que há uma postura mais comprometida à mostra crua dos deslizes que outrora foram escondidos pelos ideais românticos.

Partindo do pressuposto de que *Os Maias* foi uma produção da segunda fase queirosiana, observa-se que o autor possui uma preocupação maior em apresentar a análise psicológica e social das personagens que participam da trama. Nessa obra, temáticas como incesto, imoralidades no seio familiar e a forte influência do dinheiro na sociedade são apresentadas de maneira complexa e também multifacetada, uma vez que as personagens possuem alta densidade psicológica.

Outrossim, é necessário mencionar, também, a importância do narrador nos romances de Eça, o qual torna-se responsável pelos comentários acerca dos pensamentos das próprias personagens. Embora o narrador frequentemente mantenha sua onisciência para criticar determinadas situações e ações das personagens, ele também permite que elas sejam expostas através das ações que consolidam as críticas sobre as deficiências da sociedade. Além disso, aborda fortemente a subjetividade das personagens, cuja interioridade é focalizada cada vez mais através do andamento da trama. Assim, entendemos a necessidade de um narrador nas histórias de Eça de Queirós, conforme Aguiar e Silva aponta:

A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético - personagens, eventos e etc. -, e uma função de organização e controle das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestrutura), quer a nível transtópico (macroestrutura) (Aguiar e Silva, 1988, p. 759).

Dessa forma, compreende-se que o narrador se reflete nos elementos do romance, fornecendo detalhes ainda não percebidos pelo leitor, por intermédio da voz do narratário, isto é, um “tu” denominado como “entidade ficcional”, conforme destaca Aguiar e Silva (1988). Tal característica está presente na narrativa de Eça de Queirós, principalmente quando se observa a relação entre o narrador e a personagem em *Os Maias*, levando em consideração a organização das ações e o progresso dentro do romance.

2.1 *Os Maias* e a relevância da personagem para o romance

A princípio, *Os Maias* (1888) passeia entre três gerações de uma família tradicional, mostrando suas reviravoltas e seus diversos escândalos dentro de uma sociedade da alta burguesia portuguesa. Eça de Queirós utiliza o recurso da escrita para descrever minuciosamente os acontecimentos que permeiam o ramalhete sob o controle do patriarca Afonso da Maia. Assim, encontra-se um enredo que trilha caminhos que o próprio leitor não imagina, como a possibilidade de um incesto entre as personagens Carlos Eduardo da Maia e Maria Eduarda, que foram separados ainda durante a infância, fruto de uma infidelidade por parte de sua mãe, Maria Monforte.

Os capítulos do livro permitem que o leitor conheça sem nenhuma maquiagem como aquela família, embora tentando esconder o fato, está cheia de máculas. Pode-se perceber isso através do casamento mal sucedido entre Pedro da Maia e Maria Monforte, que culmina na fuga de sua esposa com um visconde italiano. Pedro, por conseguinte, marcado pela criação de sua mãe, Maria Eduarda Runa, de berço religioso e altamente romântico, não suporta a partida de sua amada e decide suicidar-se, evidenciando a dura crítica ao comportamento fielmente defendido no movimento antecessor ao realismo.

A temática encontrada no romance apresenta duas principais visões condizentes à estética realista: a construção das personagens e a estruturação da sociedade. Com isso, percebe-

se o desenvolvimento frustrado de algumas personagens, como no caso de Pedro da Maia, e a complexidade de outras, como Maria Monforte e sua filha Maria Eduarda, além da crítica social representada nos “episódios”. Os aspectos mencionados são revelados através do detalhamento, que foi instituído para colaborar com as condenações dadas à elite, influenciados pelas reviravoltas da trama. Massaud Moisés, em seu livro *A Literatura como Denúncia*, explora dois formatos que diferem de como uma crítica é expressa em obras de ficção em prosa:

Nos textos de ficção, a denúncia pode ocorrer de duas maneiras, a implícita, que se vale da insinuação, o jogo de ambiguidades, as sutilezas psicológicas etc.; e a explícita, que pode ser dissertativa, quando a primeira pessoa do narrador, do autor ou do protagonista, expõe incisivamente suas ideias e conceitos, e representativa, quando simbolizada pelas/nas personagens e situações (Moisés, 2002, p. 61).

Eça de Queirós traça uma trama com diversas relações, manuseando suas personagens para mostrar, através de uma espécie de sinédoque, os elementos mais sórdidos da sociedade, como a promiscuidade. Dessa maneira, *Os Maias* realiza uma crítica social explícita, que é expressa de forma evidente tanto pelo narrador quanto pelas próprias personagens, tendo em vista que o desenvolvimento da narrativa é marcado por uma série de diálogos e acontecimentos que demonstram o verdadeiro semblante da sociedade portuguesa de então.

Nessa perspectiva, a personagem é um elemento indispensável para as ações dentro dos romances. Maria Eduarda recebe diversas faces durante a obra, que são esmiuçadas pelo narrador, antes sendo taxada como mulher perfeita, e, posteriormente, recebendo características dadas como impuras, principalmente após o descobrimento do incesto. Sob essa ótica, Aguiar e Silva (2004) afirma que a personagem dentro da narrativa “implica um certo número de propriedades psicológicas, morais e socioculturais” (p. 694). Assim, ao observar como uma personagem é constituída, percebemos um conjunto de ações e comportamentos que traçam sua personalidade fictícia.

Desse modo, quando pensamos na construção de personagens em narrativas, Antonio Candido no seu texto “A personagem do romance” argumenta que estes são seres fictícios que servem para dar vida ao texto em que se inserem, tendo em vista que o desenvolvimento depende, durante boa parte de sua duração, de um personagem para vivê-lo:

É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino – traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições do ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam. (Candido, 2007a, p. 51).

Assim, compreendemos de forma objetiva a magnitude de uma personagem para o romance e sua relação direta com o desabrochar do enredo. Além disso, a personagem, nesse contexto, relaciona-se com o leitor, apresentando possibilidades de “mecanismos de identificações, projeção, transferência etc.” (Candido, 2007a, p.51).

Posto isso, cabe mencionar que nos pressupostos da Narratologia, isto é, no campo de estudos que remetem à teoria da narrativa, são existentes diferentes tipos de personagens, partindo de dois critérios, o primeiro diz respeito à intensidade para o desenvolvimento do conflito dramático; em segundo caso, reflete no seu grau de densidade psicológica. Sob essa percepção, alguns autores definiram tipologias para traçar a caracterização dos sujeitos fictícios de um texto.

Assim, são existentes personagens planas, que são subdivididas em personagens tipos ou estereotipados; plana com tendência a redonda e a personagem redonda. As personagens planas não possuem alta composição, como no caso daquelas que são marcadas por meio de sua representação social, normalmente ligada por uma característica específica, sem muita profundidade psíquica. No caso de *Os Maias*, um exemplo de tal classificação de personagem é a Condessa de Gouvarinho, pois durante toda a narrativa não há nenhuma modificação quanto a sua alteração psicológica. Em contrapartida, as personagens redondas possuem alta densidade psicológica e uma maior complexidade, pois não é somente uma característica que a define, mas um conjunto, que é percebido ao longo da narrativa.

Além disso, no capítulo “Operadores de leitura da narrativa” escrito por Franco Júnior, são apresentados conceitos importantes que se correlacionam com os que foram abordados acima. Para Franco Júnior (2003, p. 39) a personagem tipo pode ser determinada “a partir de uma categoria social e se suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhe são atribuídos”. O que diferencia a personagem tipo da estereotipada, nesse ponto de vista, seria “sua psicologia e suas ações são como que determinadas pela categoria social à qual a pertence — fato normalmente construído por meio da descrição dos seus atributos físicos e de seu figurino”, Franco Júnior (2003, p. 39).

Corroborando com os pressupostos teóricos já mencionados, percebemos, então, o aparecimento de personagens que possuem um grau de densidade psicológica, revelando-se através da relação entre os demais participantes da trama, desse modo, o leitor e/ou telespectador só consegue compreender a personagem após análise da obra como um todo, nuances que Beth Brait nos apresenta na obra *A personagem*.

A construção de uma personagem, o conjunto dos traços que compõem a sua totalidade, permite inúmeras leituras, dependendo da perspectiva assumida pelo leitor, assim como das linguagens e das singularidades estilísticas utilizadas em determinados momentos para a viabilização dessas leituras, isso não significa que a dimensão da personagem seja ditada unicamente pela capacidade de análise e interpretação do leitor. (Brait, 2017, p. 89-90).

Assim, ao analisarmos uma personagem, é necessário não somente observar a densidade psicológica ou as figurações da mesma, mas sim o conjunto de todos traços, conforme Brait (2017), para obtermos uma análise concreta.

Levando em consideração as categorias discutidas neste tópico, é possível compreender alguns trejeitos que serão melhor discutidos no capítulo de análise da personagem escolhida. Com isso, no romance em verificação existem personagens que são constituídos, de maneira importante, em modos diferentes ao longo da história, uma delas é a Maria Eduarda, pois a protagonista é passível de mudanças ao longo dos “episódios”, promovendo nos seus leitores uma espécie de compreensão sobre ela. Isso acontece porque “o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido 2007a, p. 55). Nota-se, portanto, que através da personagem tem-se a materialização da dinâmica entre o receptor da obra e a sua existência fictícia, enquanto gênero literário.

2.2 Do romance à TV: O processo de adaptação d’Os Maias

Com o advento da modernidade, as telas se tornaram um dos principais recursos de entretenimento. É possível perceber que diversas obras da literatura mundial passaram por adaptações para o plano visual. Assim, também aconteceu com *Os Maias* e *Relíquia*, quase um século após a publicação do romance, que serviu de fonte para produções na Rede Globo de Televisão em colaboração com a emissora de televisão portuguesa SIC (Sociedade de Informação e Comunicação).

A Rede Globo é renomada mundialmente pela realização de transposições de obras clássicas, entre elas está a série baseada nos romances de Eça de Queirós, tendo em vista que houve uma adição dos conflitos de *Relíquias*. Nessa produção, o formato escolhido foi o do gênero minissérie, que consistiu em uma reprodução subdividida em 42 capítulos da narrativa anteposta. Televisada pela primeira vez durante o ano de 2001, pode-se observar que o drama da família lisboeta tomou forma física, interagindo com o recurso textual do romance, mas também com a interferência do jogo de câmeras usadas ao longo das gravações.

O surgimento da modalidade televisiva durante a década de 1950 no território brasileiro emergiu com uma série de investigações acerca das formas, e suas variações de uso iniciou-se, conforme Marcondes Filho (1994) aponta. Nesse primeiro momento, enquanto fase experimental, as programações consistiam em uma mesclagem da rádio e do cinema, ou seja, apresentando formas semelhantes de narração já vistas, no entanto, com o diferencial da imagem gravada e repassada semanalmente. Assim, foram realizadas algumas simples transposições de obras literárias para o que conhecemos atualmente como telenovelas.

As minisséries, por sua vez, começaram a ser produzidas em meados de 1980, marcando a segunda geração da televisão brasileira, que já contava com recursos tecnológicos como a computação. Dessa maneira, Conversani e Botoso (2009) no artigo “Teledramaturgia brasileira: as minisséries”, define que dentre as outras modalidades visuais - novelas, filmes, seriados, são as minisséries que mais aproximam-se do texto literário pelo seu potencial poético, isso significa que elas são produções que tendem ao maior alinhamento com o texto original. Outrossim, um aspecto importante a ser analisado, quanto às produções audiovisuais, é o seu aperfeiçoamento ao longo dos anos, significando, por sua vez, novas maneiras de adaptar, reutilizando e inovando em métodos de apresentação das obras (Amondeo, 2018).

Dessa maneira, observando que, preferencialmente, obras literárias eram as escolhidas para uma nova reconstrução, iniciaram-se também pesquisas para a compreensão sobre como se dava esse procedimento. Para tanto, Tânia Pellegrini pontua as diferenças entre uma narrativa verbal e visual: “a imagem tem (...) seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com o seu leitor” (Pellegrini, 2003, p. 16). Neste caso, conseguimos compreender a delimitação entre os espaços, sendo as linguagens que se diferenciam muito além dos critérios somente da imagem para as telas e a palavra no contexto textual literário.

Ademais, Pellegrini (2003) argumenta que a câmera nas adaptações visuais exerce uma função semelhante à de um narrador, sendo assim, se o narrador for classificado como do tipo onisciente, por exemplo, ele emite informações não concebidas antes ao leitor, apresentando novas perspectivas de compreensão do romance. A câmera, por sua vez, realiza um encargo semelhante, no entanto, sem uma linguagem marcada, estritamente, por palavras, mas sobretudo através das focalizações sinalizadas pelo movimento associado às imagens e aos acontecimentos das cenas descritas.

Sob essa perspectiva de tentativa de conciliar as duas formas artísticas, Linda Hutcheon (2013) na sua obra *Uma teoria da adaptação* aborda alguns conceitos importantes, entre eles, a definição de uma adaptação que, para ser interpretada, é necessário, primeiramente, discernir o conceito de tradução de Walter Benjamin (1992), que refere-se, resumidamente, a um entrelaço entre a obra original e seu novo formato, tornando-os uma nova possibilidade de interpretação. Dado isso, o conceito apresentado por Linda Hutcheon consiste do seguinte modo: “É possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção (...)” Hutcheon (pág. 39, 2013).

Em vista disso, entende-se que a adaptação acontece através da tentativa do diretor de releitura, alteração ou transformação do já existente, dando um novo formato, ou buscando

demonstrar melhor as possibilidades de interpretação da obra tida como base. Durante esse processo, é natural a seleção dos acontecimentos que permanecerão ou serão modificados. Em suma, depreende-se que a adaptação é o processo em que há um texto base que serve de inspiração para uma recriação, isto é, as obras podem sofrer adições ou perdas, como bem aponta Hutcheon (2013).

Toda adaptação “inevitavelmente altera não apenas o sentido literal, mas também certas nuances, associações e o próprio significado cultural do material traduzido” (Hutcheon, 2013, p.9). Além disso, Robert Stam em seu livro *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* está de acordo com esta sentença, uma vez que, para o autor, uma obra adaptada revela a transmutação para um contexto “multifacetado”, o que significa a soma de imagens traduzidas através das falas, mas também de efeitos sonoros. Dessa maneira, para o crítico, adaptação seria realizada da seguinte forma:

“uma extraída do intertexto genérico do próprio romance-fonte e a outra composta pelos gêneros empregados pela mídia tradutória do filme. A arte da adaptação consiste, em parte, na escolha de quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e quais precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas.” (Stam, 2008, p. 23)

Sendo assim, compreendemos o processo de adaptação de uma obra literária que se dá pelo contato com o romance-base levando em consideração os elementos principais daquela obra, como seu estilo, personagens e conflitos. À vista disso, é possível iniciar os procedimentos de averiguação para apropriação do texto para o contexto visual, no caso da obra escolhida, a minissérie, esse segmento é nomeado como “roteirização” (Brito, 2006), que consiste no método de organização daquilo que se vai adaptar.

Partindo desse pressuposto, resumidamente, existem três aspectos básicos a serem percebidos quando se adapta um texto, sendo a redução, adição e o deslocamento e/ou transformação, além da possibilidade de ampliação, conforme Brito (2006) justifica. Assim, a redução significa, como o próprio nome sugere, a retirada de algum elemento do texto literário na passagem para o audiovisual; a adição refere-se à inclusão de constituintes antes não presentes no texto-base; o deslocamento trata-se das unidades que são percebidos nas duas formas apresentadas (texto e adaptação), no entanto, com uma variação cronológica; por fim, a ampliação simboliza um aumento em um dado aspecto do romance.

Nesse sentido, ao depararmos com o aporte teórico apresentado neste tópico, é admissível notar que o processo adaptativo condiz com uma ordem de fatores que possibilitam que um romance seja adaptado a diferentes meios e formatos, entre eles, as minisséries, apresentando outras interpretações da obra quando finalizada para o meio audiovisual, fatores que serão analisados na perspectiva de *Os Maias*, no capítulo que se segue.

3. MARIA EDUARDA NO ROMANCE *OS MAIAS*

Como mencionado anteriormente, o romance *Os Maias* é um retrato de três gerações da família que leva o título do livro. No entanto, focaremos apenas na terceira linhagem, tendo em vista que Maria Eduarda aparece somente nela. A priori, a personagem se revela a partir do sexto capítulo do romance, no qual é marcada, prioritariamente, pela sua beleza física e suas exuberantes vestimentas. Além disso, sua imagem é constituída durante este e os próximos capítulos pelos pensamentos de Carlos Eduardo, denunciando a idealização romântica, amplamente criticada pelo realismo, conforme argumenta Moisés (2013).

Maria Eduarda, neste primeiro momento, é apresentada por uma série de adjetivações que atraem a curiosidade do leitor, uma vez que são condicionadas por intermédio de um

narrador onisciente, do tipo que dispõe pistas ao longo do texto (Aguiar e Silva, 1988). Percebamos o primeiro contato com a personagem em análise:

Uma senhora alta, loura, com um meio véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnação ebúmea. (...) Ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si, como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro e um aroma no ar. (Queirós, 2013, p. 152).

Nota-se, então, que Maria Eduarda é uma mulher muito bonita, que atrai olhares, em virtude de que a sua caracterização física marca um padrão de beleza em vigência na época. Afora que rapidamente associa-se, também, a uma relação de confrontação marcada entre o mistério – sinalizada no uso do véu escuro – e a existência de uma superioridade semelhante ao divino, manifestada pela sua brancura corporal que demarca uma elevação perante as outras mulheres do romance.

Ademais, essa ilustração inicial de Maria Eduarda convida o leitor ao confronto, pois sendo uma personagem à primeira vista perfeita, são existentes dúvidas quanto à permanência desse seu suposto estado. Nesse sentido, perante apenas as aparições já mencionadas, podemos considerar Maria Eduarda uma personagem misteriosa, sendo apresentada desde o início sua complexidade, neste primeiro momento, suas características voltadas ao espaço social em que se movimenta, com traços sobretudo românticos, levando em consideração sua descrição realizada pelo detalhamento exacerbado dos atributos físicos e seus trajes, traços apresentados como formadores do caráter da personagem, como nota Franco Júnior (2003).

A personagem é relacionada, por exemplo, ao seu patrimônio, “uma esplêndida mulher, com uma esplêndida cadelinha griffon, e servida por um esplêndido preto.” (Queirós, 2013, p.153). É possível observar que a repetição do vocábulo “esplêndido” demarca uma relação entre o poder e a beleza possuída por Maria Eduarda, também enfatizado pela raça de sua cachorra, que evidencia um patamar privilegiado dentro da sociedade lisboeta naquele momento.

Com isso, Maria Eduarda vai sendo introduzida, mesmo que por meio das colocações de outrem. É válido ressaltar que, através de sua personagem, uma série de críticas sociais mascaradas são apresentadas, aspectos que servem como base do movimento realista, que o autor usa continuamente. Maria Eduarda, nesses episódios do romance, é altamente imaginativa, isto significa que os leitores são conduzidos por uma série de fatores sensoriais; consideremos, por exemplo: “Carlos sentia o fino perfume de verbena que ela usava sempre exageradamente; e, entre aqueles tons negros que a cobriam, a sua pele parecia mais clara, mais doce à vista, e atraindo como um cetim.” (Queirós, 2013, p. 1999).

As pistas deixadas pelo narrador nos apresentam uma perspectiva de ideal de mulher: “Assim, a brilhante deusa era também uma boa mamã; e isto dava-lhe um encanto mais profundo” (Queirós, 2013, p. 232). Levando em consideração a estética realista, a construção dessa personagem propicia um dado sarcasmo quanto à instituição do leito familiar, já que demarca uma contradição social quanto ao papel da mulher naquela conjuntura, ou seja, mesmo Maria Eduarda sendo uma bela jovem com atributos próprios, o fator da maternidade lhe possibilita algo único; ela é posta em outros papéis sociais, como o materno, então, sendo assim, a configuração da personagem é remodelada. Desse modo, temos preliminarmente o que Aguiar e Silva (2004) define como “retrato da personagem”, sendo atravessado de relações que dizem respeito ao porte físico, aos trajes, e ao modo de vida.

Dessa forma, ao longo dos capítulos Eduarda corrobora com os ideais solicitados na época, de modo que seu zelo pela família e sua permanência num casamento fadado ao fracasso são mantidos durante uma extensão considerável do romance, condições que Eça de Queirós utiliza para ceder juízos sobre o casamento. Todavia, essa percepção de quietude e mulher exemplar é confrontada após os encontros com Carlos Eduardo, nos quais ela concede uma noção de ambiguidade ao leitor.

Ela acreditava candidamente que pudesse haver, entre uma mulher e um homem, uma amizade pura, imaterial, feita da concordância amável de dois espíritos delicados. Isso perfumava-as de um grande encanto e não lhes diminuía a sinceridade. [...] E, sob estas palavras um pouco difusas, murmuradas por entre as malhas do bordado e com lentos sorrisos, ficara sutilmente estabelecido que entre eles só deveria haver um sentimento assim, casto, legítimo, cheio de suavidade, sem tormentos. (Queirós, 2013, p. 348).

Nesta citação, é importante notar que ela já apresenta um viés de *femme fatale*, muito embora de uma forma implícita. Acima, Maria aborda sua possível relação de simpatia com Carlos; e essa crença apresenta uma ambivalência, pois, através das pistas textuais, é notável que há uma tentativa, na verdade, de não se comprometer com o envolvimento com o outro. Todavia, apresenta um refinamento na escolha de palavras para denunciar um jogo sutil de sedução, observado no charme calculado pela personagem. Essas contradições da personagem retratam uma inevitabilidade quanto às condições sociais impostas ao gênero.

Dando continuidade, uma peripécia que implica diretamente na percepção da personagem é o momento em que Maria beija Carlos: “Ela lançou-lhe os braços ao pescoço; e os seus lábios uniram-se num beijo profundo, infinito, quase imaterial pelo seu êxtase.” (Queirós, 2013, p. 385). A princípio, a descrição do beijo choca, pois aparenta que foi um instante aguardado por Maria Eduarda, logo rompendo o ideal romântico e sublime construído até então. Dessa forma, percebemos um outro lado não mostrado da protagonista, sua face subversiva evidenciada pela traição, dando-lhe assim um caráter de personagem redonda, e não plana, como parecia antes.

Embora essa mudança apresente uma outra visão da personagem, ela mantém-se no romance sustentando seus traços do início, sendo representada por intermédio das abordagens do narrador e de Carlos Eduardo. A mudança ocorre, somente, no aspecto de seus comportamentos quanto à aceitação do romance proibido. Além disso, observando a estética realista, há um ponto em comum com as demais protagonistas femininas realistas, como Madame Bovary, de Gustave Flaubert, que também trai o seu marido.

A partir desse momento há uma alteração quanto à descrição das vestimentas de Maria, demonstrando uma nova faceta que pode ser percebida com a modificação das cores de suas roupas:

Maria Eduarda começou a tirar o véu, depois as luvas, falando da estrada. Achara-a longa, fatigante. Mas que lhe importava? Apenas se acomodasse naquele fresco ninho, nunca mais voltava a Lisboa! Atirou o chapéu para cima do divã, ergueu-se, toda alegre e luminosa. (Queirós, 2013, p. 402).

Com isso, nota-se que a personagem passa por um processo de desmascaração quanto às convenções sociais a ela impostas, o que outrora o véu simbolizava, o mistério, presentemente ressignifica-se e passa a ser um emblema de transformação interna. Esta passagem pode relacionar-se com um novo ângulo de sua vida e as relações amorosas ali vivenciadas.

Na quinta usava sempre vestidos claros; às vezes trazia, à antiga moda espanhola, uma flor entre os cabelos; o forte e fresco ar do campo avivava, com um brilho mais quente, o mate ebúrneo do seu rosto; e assim, simples e radiante, entre sol e verdura, ela deslumbrava Carlos cada dia com um encanto inesperado e maior. Cerrando o portão de entrada, que rangia nos gonzos, Carlos sentia-se logo envolvido num "extraordinário conforto moral", como ele dizia, em que todo o seu ser se movia mais facilmente, fluidamente, numa permanente impressão de harmonia e doçura. (Queirós, 2013, p. 424).

Aqui, temos um breve momento em que o casal de amantes se encontra. Como é percebido a partir dessa aventura romântica, a figura de Maria é adequada com novas formas e cores. Dessa maneira, seu arquétipo é mantido, novamente, por meio de suas vestimentas, corroborando com a permanência da caracterização física sem adentrar na densidade

psicológica da personagem, por exemplo, o que reforça apenas a importância da beleza num círculo social que valoriza, somente, a estética e o poder aquisitivo.

Sucessivamente, um segredo sobre Maria é revelado pelo seu então marido Joaquim, uma nova designação: prostituta.

— Devo apenas acrescentar, para evitar a V. Exa. suspeitas injustas, que aquela senhora não é uma menina que eu tivesse seduzido, e a quem recuse uma reparação. A pequerruchinha que ali anda não é minha filha...
Eu conheço a mãe somente há três anos... Vinha dos braços de um qualquer, passou para os meus Posso pois dizer, sem injúria, que era uma mulher que eu pagava.
(Queirós, 2013, p. 450).

À vista disso, conseguimos compreender a dualidade da personagem em questão, ora uma deusa, ora maculada por transgressões passadas. Assim, a imagem construída de esposa ideal e cuidadora do lar é, de fato, irreparável, pois a mácula de prostituição causa um desengano quanto a sua origem social e seu papel dentro da burguesia portuguesa, fomentando uma desilusão quanto a Maria Eduarda, propiciando uma crítica às convenções morais daquela época. Em consequência dessa descoberta, o perfil de Maria é reduzido apenas à categorização de meretriz, símbolo denunciado pelo próprio Carlos Eduardo:

Que veneração maior lhe consagraria para suprir Castro Gomes, for mite o respeito que o mundo superficial e afetado lhe retirasse! E ela tinha tudo para reter amor e respeito: tinha a beleza, a um desses ataques a graça, a inteligência, a alegria, a maternidade, a bondade, um incomparável gosto e com todas estas qualidades doces e lesos e embrutecei fortes, era apenas uma intrujona! (Queirós, 2013, p. 455).

Percebe-se então que a personagem Maria Eduarda é complexa, no que concerne aos papéis por ela assumidos, o dualismo entre os desejos e anseios explorando as relações entre os sujeitos e suas vivências reais, e sempre demonstrando através de sua descrição apenas o seu papel ocupado socialmente. Logo, podemos relacioná-la à definição apresentada por Brait (2017), que classifica este tipo de personagem como redonda, uma vez que ela apresenta multifacetadas dentro do romance, pois são existentes contradições no seu comportamento e consciência. Assim, a análise de Maria Eduarda da Maia nos possibilita a reflexão de como uma personagem pode ser ambígua nas atuações desenvolvidas ao longo do romance, estando relacionada ao dinamismo da narrativa, já que seus aspectos físicos e psicológicos são reformulados ao longo da narrativa de modo intrínseco, sobressaindo a veiculação a um estereótipo, como de esposa, mãe, amante ou prostituta.

3.1 A transmutação de Maria Eduarda para TV

O termo "transmutação" advém do conceito abordado pelo teórico Robert Stam (2006), que considera as intervenções realizadas no texto-base para, posteriormente, assumir o formato cinematográfico. Essa perspectiva adotada pelo autor permite a compreensão de que a adaptação cinematográfica se torna uma obra autossuficiente, após as transformações necessárias para serem moldadas pelas características do recurso visual e próprio do cinema, todavia, se mantém conectada à narrativa original através de uma "transmutação", que consiste na interpretação e reconfiguração da personagem em um novo contexto, neste caso, a TV.

A adaptação de *Os Maias* foi televisionada pela primeira vez em 2001, com direção de Luiz Fernando Carvalho e roteiro de Maria Adelaide Amaral, sendo a personagem Maria Eduarda da Maia interpretada pela atriz Ana Paula Arósio. Nesse sentido, observamos de maneira comparativa como a personagem foi transmutada para o novo recurso, de modo físico

e também psicológico, uma vez que a protagonista desenvolve um papel primordial para a trama após o seu primeiro aparecimento, no capítulo 12 da minissérie.

A aparição de Maria Eduarda na minissérie parece condizer com sua representação no romance, uma mulher bela de forte presença, embora na adaptação o fato não se dê no jantar, conforme o romance nos aponta, cena que só ocorre no fim do episódio. É percebido que suas aparições são breves, normalmente, entre os últimos 5 minutos finais dos capítulos. Levando em consideração os apontamentos realizados na sessão anterior, nota-se uma permanência do mistério que envolve a personagem, sinalizada, principalmente, pelas suas vestimentas de cores escuras e, muitas vezes ao lado do seu esposo, o que corrobora com as descrições dos momentos do livro, como observa-se na imagem abaixo:

Figura 1: Primeira aparição de Maria Eduarda na sociedade portuguesa



Fonte: Página da Globoplay (2024).

Adiante, é importante frisar que, assim como no livro, a figura de Maria Eduarda é constantemente idealizada também na minissérie, através dos pensamentos de Carlos Eduardo, o que demarca um fator importante: a exaltação da personagem. Isso se dá através de cortes rápidos que relembram Maria Eduarda, focalizando, por exemplo, nos seus olhos, boca e também nas madeixas loiras. Desse modo, a construção da imagem de Maria Eduarda assume um papel visual, pois o telespectador ainda não a conhece bem, contudo, através dessas pequenas passagens da câmera já são existentes pistas sobre ela.

Um ponto a ser avaliado na constituição da personagem dela é que, na minissérie, existe uma tensão maior entre ela e o marido, evidenciando um casamento turbulento. Essas adequações no quesito adaptativo são conceituadas como recurso de ampliação (Brito, 2006) de alguma informação, nesse caso, os reforços adicionados sobre o casamento de Maria Eduarda são percebidos como uma maneira de justificativa para os olhares avulsos e tristonhos que a personagem demonstra em algumas das aparições, fato que no romance não é um aspecto tão evidenciado.

Com isso, é possível analisar que na adaptação Maria Eduarda demonstra, também, o comportamento de uma esposa demasiadamente submissa, enquanto no romance esse cenário é secundário, já que no texto base a personagem é tomada pelas concepções de Carlos Eduardo. Posto isso, percebemos que embora exista uma adição nessas circunstâncias, todavia, a personagem não perde sua coerência, tendo em vista que essa relação conturbada vivida por ela existe na obra fonte.

Além disso, há uma ênfase no papel materno de Maria Eduarda, uma vez que a personagem aparece constantemente com sua filha, Rosa. Dessa forma, assim como no texto original, a configuração da personagem é marcada através dos papéis sociais os quais ela desempenha. Desse modo, existe uma fidelidade no que concerne às características principais de Maria Eduarda, isto é, a constituição dela é demarcada, também na minissérie, conforme os estereótipos correspondentes dentro da sociedade.

Nesse sentido, na maioria das vezes em que a personagem aparece é através de um *close-up*, isso porque existe uma aproximação diretamente da câmera sobre o rosto de Maria Eduarda. Esse processo advém da importância de demonstrar ao público as tensões sentimentais que ela vivencia, assim, essas variantes tornam-se materializadas ao telespectador de modo que pode haver uma identificação com a personagem.

Outro aspecto importante a ser analisado são os efeitos sonoros utilizados quando ela costuma aparecer nas cenas, pois são músicas que sugerem uma dualidade, ora mais lenta, ora mais rápida, que constrói um cenário que vai de encontro às descrições do romance, como no caso, “Ela sorriu também com um lindo sorriso, que lhe fazia uma covinha no queixo, dava uma doçura mais mimosa às suas feições sérias” (Queirós, 2013, p. 329). Isso porque, no romance, Maria Eduarda assume posturas que ao longo da obra são contrastantes e, na adaptação, esse aspecto é continuado, tendo em vista suas relações ocultas.

No romance, quando Maria Eduarda passa a receber as visitas de Carlos Eduardo, suas vestimentas são modificadas para cores mais claras, e da mesma maneira ocorre na minissérie. Com isso, essas adequações levadas para a adaptação contribuem para que a personagem seja percebida pelos telespectadores, de forma que concretiza a alteração de seu comportamento para uma conduta mais aberta quanto às condições sociais impostas durante o início do romance.

Figura 2: Jogos de luzes já adequadas após encontros com Carlos Eduardo



Fonte: Página da Globoplay (2024).

Desse modo, é perceptível que a personagem fictícia da minissérie é mudada, também, através dos ambientes que dialogam com suas vivências, levando em consideração a saída dos ambientes fechados e sombrios para aqueles que são leves e abertos. Sob essa perspectiva, Maria Eduarda, na minissérie, transmite uma sensação de não ser apenas uma personagem estereotipada, mas também de possuir trejeitos que podem ser considerados de personagens redondos, uma vez que sua densidade é modificada conforme aos recintos sociais aos quais ela adentra. Dessa maneira, as fotografias dos episódios contribuem para a compreensão da vida dupla vivenciada pela personagem.

Ademais, é percebido que as alterações realizadas quanto à personagem são centradas apenas na construção das cenas, por exemplo, no romance ela afirma que há uma intenção em permanecer, somente, com o vínculo de amizade, antes do beijo entre ela e Carlos acontecer, contudo, isso muda na adaptação, somente após esse primeiro elo já realizado é que a sentença de amizade é informada a Carlos Eduardo. Nesse caso, há apenas a transformação (Brito, 2006), que consiste em adequar um acontecimento da narrativa para outro momento da adaptação, para gerar tensão nos telespectadores, nesse caso. Dessa forma, na minissérie, percebe-se que há uma manutenção do viés enigmático da personagem, constituindo a noção, mais uma vez, de personagem redonda.

Outro aspecto importante são as intercorrências do meio visual, isto significa que quando pensamos nas teorias sobre adaptação, relembramos o que Hutcheon (2013) argumenta sobre o texto adaptado: a partir do momento em que um texto é recuperado para um outro recurso, ele pode perder e/ou ganhar novas percepções. Nesse sentido, a personagem em análise mantém suas peculiaridades como esposa, mãe e, posteriormente, amante de Carlos Eduardo. No entanto, ao transformar um texto literário em audiovisual, outros fatores são existentes, conforme Robert Stam aponta:

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (Stam, 2008, p. 20).

Nesse sentido, compreende-se que esse procedimento é, na verdade, um processo criativo que transpassa a interpretação do texto, pois é necessário captar as emoções e a essência do enredo através das tecnologias da televisão, nesse caso, o que também corrobora com a compreensão que Hutcheon (2013) oferece ao discutir o processo adaptativo de uma obra.

Em seguida, nos últimos capítulos da minissérie, uma nova transição é vivida por Maria Eduarda, desta vez, ela descobre que o relacionamento tido com Carlos Eduardo é na verdade incestuoso, o que resgata a primeira representação da personagem, em seu lado obscuro e melancólico, novamente materializado pelos seus trajes escuros.

Figura 3: Partida de Maria Eduarda após o descobrimento do incesto



Fonte: Página da Glopoplay (2024).

Temos, acima, o último recorte em que Maria Eduarda aparece na minissérie, já no último capítulo. É notório o jogo de luz presente na cena, o ambiente sombrio e a pouca luz sobre a face dela, o que evidencia sua ambiguidade mantida ao longo do percurso ficcional,

tanto no romance quanto na adaptação audiovisual. Como percebido anteriormente, Maria Eduarda mantém-se por intermédio de alteridades, nessa perspectiva, as grades que aparecem também trazem uma sensação de aprisionamento ou limitação, sensação já experimentada por ela ao longo dos papéis sociais impostos, desse modo, o desfecho relembra os conflitos vividos pela personagem.

Essa perceptibilidade reflete numa adaptação que busca tornar a personagem mais complexa nas suas vivências e mais sensível; como aponta Hutcheon (2013), a transposição de um texto para outro meio pode apresentar nuances que tornam a narrativa mais atraente para o novo público-alvo. Tendo em vista que estamos nos referindo a uma adaptação após um século do romance, a minissérie possibilita uma reinterpretação, Maria Eduarda, então, se torna uma figura mais multifacetada no que concerne às relações sociais desempenhadas, ressoando de maneira mais expandida quando comparada ao romance homônimo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, compreendemos que a personagem analisada ao longo deste estudo assume uma postura controversa, evidenciando sua classificação como personagem redonda. Dessa maneira, Maria representa a decadência da burguesia de Lisboa, principalmente, dos quesitos familiares, indo de encontro ao aspecto difundido pela estética do Realismo. Assim, Eça de Queirós a utiliza para abordar as problemáticas da sociedade, evidenciando as constantes transformações que uma única personagem pode desempenhar, relacionando-se com as diversas máscaras necessárias para viver num grupo social pecaminoso.

Ao perceber Maria Eduarda na minissérie, o telespectador que já obteve acesso à obra inicial consegue notar que não houve alterações nos conflitos vividos pela personagem. Contudo, é notória uma amplitude do seu comportamento, percepções do seu pensamento, através dos jogos de câmera, dos sons e da construção das cenas, o que intensifica o que outrora foi posto no romance. Além disso, esse aspecto contradiz o que a estética realista defende, costumeiramente, que é um distanciamento das relações altamente dramáticas no quesito amplo. Por conta disso, é possível percebê-la com uma intensificação quanto às suas atitudes e aos desejos, que são amenizados nos padrões apresentados em outrora, tendo em vista a linha do tempo existente entre o romance (1888) e a adaptação (2001).

Sendo assim, uma mesma personagem pode ser analisada de perspectivas variadas, a depender de sua importância para a trama, no processo de adaptação. Isso significa que em uma mesma narrativa, levando em consideração *Os Maias*, que é marcada pelos seus personagens complexos, existe a possibilidade de serem apresentados comportamentos adversos que, nem sempre, encaixam-se em apenas uma classificação quanto às características da personagem. Consequentemente, compreendemos que Maria Eduarda assume uma posição ambígua, com uma complexidade interessante, ao que concerne às relações sociais vivenciadas pela personagem.

Conclui-se que Maria Eduarda revela uma personalidade complexa, dinâmica e multifacetada. A descrição da personagem, inicialmente mediada pelo narrador e por Carlos Eduardo, ganha autonomia na narrativa devido a suas atitudes transgressoras, que escancaram os padrões da sociedade burguesa portuguesa do século XIX. A complexidade da personagem que foi analisada apresenta uma totalidade de contradições no seu contexto social e histórico, evidenciando o caráter realista da obra.

Em suma, a manutenção dessas camadas de sentido na transposição da obra literária para a linguagem televisiva reforça a atualidade do texto-base, ao preservar a densidade psicológica e crítica da personagem. Assim, Maria Eduarda emerge como figura que critica o papel feminino endeuado em outros movimentos estéticos, instaurando um discurso de *femme fatale*, que se observou tanto no romance quanto em sua adaptação midiática.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- AGUIAR E SILVA. O romance. In: AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8.^a ed. (16.^a reimp.). v. I. Coimbra: Livraria Almedina, 2004. p. 687-709.
- AMODEO, Maria Tereza. A opção pela literatura na televisão brasileira: o exemplo das minisséries da Rede Globo. *Revista da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, RS, Brasil. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/2316882X29275>. Acesso em: 22 out. 2024.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Contexto, 2017.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006. 172 p.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.
- CONVERSANI, Ângela Aparecida Batista; BOTOSO, Altamir. *Teledramaturgia Brasileira: as minisséries*. Unimar, 2009.
- FRANCO JR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2003. p. 33-58.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechnel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. São Paulo: Scipione, 1994.
- MOISÉS, M. *A Literatura como Denúncia*. São Paulo: Íbis, 2002.
- MOISÉS. *A literatura portuguesa*. 37. ed., rev. e atual. 1. reimp. São Paulo: Cultrix, 2013.
- Os Maias*. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Rede Globo. Globoplay, 2001. 42 episódios, aproximadamente 45 minutos cada. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/os-maias/>. Acesso em: 30 out. 2024.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34.
- QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias: texto integral*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013. (Coleção A Obra-prima de Cada Autor. Série Ouro; 44).
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro (UFSC)*, v. 51, p. 283-299, 2006.

AGRADECIMENTOS

Devo aqui, antes de tudo, agradecer a Deus pela oportunidade de vivenciar tudo aquilo que em outrora já foi um mero sonho. Agradeço pelo discernimento e ânimo me ofertado até aqui.

À toda minha família, os amores da minha vida, por cuidarem de mim em meio à distância compartilhada ao longo de toda graduação. Vocês, que me aconselharam em cada passo, que me fortaleceram mediante às tribulações, e, me impulsionaram/impulsionam a realizar cada pequeno sonho. Amo vocês e agradeço por tudo mais do que qualquer classe gramatical possa expressar. Aos meus queridos, Geraldo Félix e Maria Matilde (*in memoriam*) por tamanho encorajamento me oferecido durante todos os anos em que estiveram presentes nest e plano, guardo com imenso carinho cada palavra e abraço.

Aos meus amigos pela partilha de cada momento, sorriso e, infinitos, choros. Agradeço por tê-los em minha vida, apesar das adversidades que surgiram. Obrigada por permanecerem em meio aos meus sumiços repentinos. Em especial, àqueles que foram sinônimo de acalento e afago durante esses últimos quatro anos de formação acadêmica, encontrei em vocês, uma ressignificação da palavra ternura.

Aos meus professores, Jéssica Neves pelo comprometimento com o ensino básico. Você, minha irmã, foi uma peça essencial no meu desenvolvimento intelectual, obrigada por consumir meu amor pela literatura. Anacã Agra, meu orientador, por tamanha paciência no processo de escrita deste trabalho, gratidão pelos ensinamentos sobre teorias literárias e por ter possibilitado um reencontro com a admiradora de Eça de Queirós que havia adormecido em mim. Àqueles professores que construíram minha identidade docente, minha eterna gratidão.

Se o paraíso é formado pelos outros, como Valter Hugo Mãe propõe, todos vocês são preciosos e insubstituíveis pedaços que construíram o meu paraíso particular. Minha infinita gratidão e amor àqueles que me apoiaram durante todo o meu percurso até aqui.