

DA LITERATURA À TELEVISÃO: O EROTISMO FEMININO NA ADAPTAÇÃO DE OS MAIAS¹

FROM THE LITERATURE TO THE TELEVISION: THE FEMALE EROTICISM IN ADAPTATION OF OS MAIAS

Flavia Daniela Pereira Delgado²

RESUMO: A fim de refletir acerca das relações entre livros e televisão, o presente artigo enfoca o tema erotismo no processo de adaptação da obra literária portuguesa *Os Maias*, escrito por Eça de Queirós em 1888, para a versão televisiva brasileira, produzida e levada ao ar em formato de minissérie em 2001, pela TV Globo. Neste estudo comparativo, no qual se utiliza a técnica da análise de conteúdo, pretende-se entender as diferentes motivações do autor no século XIX e dos adaptadores no século XXI, a partir da presença do tema em relação às principais personagens femininas da trama.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Literatura. Televisão. Erotismo. *Os Maias*

ABSTRACT: *In order to reflect on the relationships between books and television, this article focuses on the theme of eroticism in the process of adaptation of the Portuguese literary *Os Maias*, written by Eça de Queiroz in 1888, for Brazilian television version, produced and brought to air in miniseries format in 2001 by TV Globo. In this comparative study, which uses the technique of content analysis seeks to understand the different motivations of the author in the nineteenth and the adapters in the nineteenth century, from the presence of the subject in relation to the main female characters of the plot.*

KEYWORDS: *Adaptation. Literature. Television. Eroticism. Os Maias*

¹ Trabalho apresentado no GP Produção Editorial do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Jornalista, Professora e Diretora do Curso de Comunicação Social da UnG, Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista, Especialista em Comunicação Organizacional pela Universidade Cândido Mendes

A minissérie *Os Maias* exibida em 44 capítulos em 2001 pela Rede Globo, no horário das 22h, entre 09 de janeiro e 24 de março, foi dirigida por Luiz Fernando Carvalho e adaptado por Maria Adelaide Amaral do romance homônimo de Eça de Queirós, originalmente publicado em Portugal, pela Livraria Chardron, em 1888. A trama principal do romance gira em torno da história de amor impossível e trágico entre dois irmãos, impossibilitado pelas convenções morais, além de trazer consigo também como pano de fundo a falência dos valores da sociedade lusitana oitocentista.

Mesmo tendo sido elaborados a partir de linguagens distintas e transmitidos em meios diferentes, em épocas variadas, ambos – a matriz literária e o produto televisivo – constituem, em suas especificidades, um texto. Aliás, parece pacífico afirmar-se que o conceito de texto foi ampliado como consequência do agigantamento dos meios de comunicação de massa, movimento ocorrido a partir do século XX, uma vez que, progressivamente, o texto já não se prendia mais apenas à esfera linguística.

O grande desenvolvimento das mídias gerou a reconfiguração da sociedade contemporânea em sociedade da informação, na qual imagens e palavras convergem e complementam-se mutuamente. Redefinida tal formulação, consequentemente, a leitura, por ter o texto como seu objeto, também tem sua atuação ampliada do campo verbal para outras áreas (visual, sonoro e – porque não? – plástico), passando a ser entendida também como um processo associativo que promove a interação entre escrita e imagem.

A análise da confluência de relações entre televisão e literatura passa necessariamente pelo debate acerca das esferas cultu-

rais erudita e massiva, antagônicas por definição. Hélio Guimarães (2003) denomina de “zona de conflito” a ambígua área onde se inserem as adaptações, posto que nestes fenômenos as fronteiras entre as duas formas culturais não ficam transparentes e chegam mesmo a confundir-se.

A tradicional divisão do conceito de cultura em erudita e popular parece perder sentido – operou-se uma espécie de dissolução de suas fronteiras de delimitação, ocorrendo uma absorção mútua dessas duas formas. O rápido desenvolvimento das mídias também trouxe uma crescente tendência para a mescla, o trânsito e hibridismo dos meios de comunicação entre si, criando o que Lúcia Santaella (2003) chamou de “redes de complementaridades”, ou “cultura das mídias”, definidas pela autora como

os modos como as mesmas informações transitam de uma mídia para outra, distribuindo-se em aparições diferenciadas (...). Enfim, as mídias tendem a se engendrar como redes que se interligam e nas quais cada mídia particular – livro, jornal, TV, radio, revista etc – tem uma função que lhe é específica. É a cultura como um todo que a cultura das mídias tende a colocar em movimento, acelerando o tráfego entre suas múltiplas formas, níveis, setores, tempos e espaços (SANTAELLA, 2003, p. 53).

A dinâmica da cultura das mídias revela-se assim como uma dinâmica de aceleração do tráfego, das trocas e das misturas entre as múltiplas formas, estratos, tempos e luga-

res da cultura. Neste contexto, é importante também citar a contribuição de um grupo de pesquisadores franceses, que a partir do final dos anos 60 passou a dedicar-se à história da leitura dos livros. Ligados à *École Pratique des Hautes Études* de Paris, passaram a delinear também uma história social, concentrada na experiência da leitura.

Segundo os novos teóricos da história social do livro, o meio impresso deve interagir com os outros meios de comunicação de massa, propondo assim uma espécie de nova sociologia da leitura. Entendem o estado atual das práticas leitoras como uma coexistência de múltiplos meios, múltiplas formas de leitura e de múltiplos leitores, com todas as tensões características das mudanças na cultura. Em “A ordem dos livros”, Roger Chartier sustenta que o enfoque das formas discursivas e materiais de um texto e sua apreensão pelos leitores, entre outras coisas, passam pelo estudo de práticas que se apossam de maneira diversa desses objetos ou de suas formas. Nesse sentido, na passagem de um suporte a outro, crêem no surgimento de outras práticas leitoras, distintas das já existentes, “*produzindo usos e significações diferenciados*” (CHARTIER, 1999, p.12). Outro representante do grupo, Henri-Jean Martin (1993, p.313) afirma ainda que:

Toda reflexão sobre o livro é incompleta se limita ao simples estudo do livro impresso (...). É conveniente, para compreender o papel desempenhado por este objeto, colocá-lo entre os instrumentos de comunicação para melhor entender sua especificidade. Pode-se pensar que a história do livro (...) deve-

ria se inserir, sem, entretanto perder suas especificidades, em uma história dos sistemas dos meios de comunicação social. (MARTIN apud REIMÃO, 2004, p.89)

O processo de adaptação de sinergia de conteúdo entre diferentes meios recebe várias denominações. JAKOBSON (1969, p. 64-65), em *Linguística e Comunicação*, define a passagem do meio literário ao sincrético e propôs a terminologia tradução intersemiótica ou transmutação, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”. A partir desse conceito, Ana Maria Balogh sustenta que esse processo “pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra- para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual quanto ao sonoro”. (BALOGH, (1996, p. 37). Já Sandra Reimão elucida melhor esta definição, quando afirma que

uma adaptação de um texto literário para um programa televisivo é, em primeira instância, um processo de mudança de suporte físico. Trata-se de uma passagem de sinais e símbolos gráficos assentados em papel para um conglomerado de imagens e sons captados e transmitidos eletronicamente. (REIMÃO, 2004, p.107)

As correlações entre literatura e meios audiovisuais são constantes e duramente criticadas pelos defensores da pureza da arte literária. A maior parte dos debates funda-se nas comparações e considerações acerca da

perda de valor, da perda da “aura da obra de arte” nestas passagens em relação à matriz que lhes deu origem. Mas a discussão já parece suplantada. Syd Field (1995, p. 184) lembra que a passagem da literatura para a televisão pressupõe um processo quase obrigatório de não-fidelidade. *“Um livro é um livro, uma peça é uma peça, um artigo é um artigo, um roteiro é um roteiro. Uma adaptação é sempre um roteiro original. São formas diferentes. Simplesmente como maçãs e laranjas”*. (FIELD, 1995, p.185)

A adaptação de um romance para a televisão está condicionada às diferenças entre os meios e suas técnicas específicas. Logo, parece sem sentido a busca que certos teóricos empreendem: detectar a maior ou menor fidelidade do sistema estrutural do impresso em relação à TV (ou cinema, como também é frequente), verificar em que grau o produto adaptado se aproxima ou se afasta do original. Concordamos com Randal Johnson, quando afirma que “uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura tem que ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo”. (JOHNSON, 2003, p. 44).

Ismail Xavier, em artigo sobre as adaptações de Nelson Rodrigues para o cinema, defende a relação de “diálogo” entre filmes e livros de origem, chamando a atenção para a irrelevância da discussão em torno da noção de fidelidade, que, segundo ele, deve deixar de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do novo produto como nova experiência com forma e sentidos, a serem julgados pelos seus valores próprios:

Houve época (...) em que queriam encontrar Kafka no filme “O pro-

cesso”, de Orson Welles, ou Flaubert, no “Madame Bovary” de Jean Renoir. Tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do diálogo para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme (...) são dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura (PELEGRINI, 2003, p. 61).

Em se tratando da adaptação de Os Maias, é importante lembrar que poucos escritores lusitanos tiveram seu espólio tantas vezes revisitado em formato dramático como seu autor, Eça de Queirós. Para MOISÉS (1974, p. 241), o romance pertence à segunda fase da produção do autor, caracterizada por uma maior adesão às teorias do Realismo, época em que se coloca a favor da República e contra as instituições vigentes, como a Monarquia, o Clero e a Burguesia. Assim como Os Maias, também A Relíquia foi publicada nesta época. Ambas são produções caracterizadas por constituírem.

romances de ‘atualidade’, as chamadas ‘crônicas de costumes’, ainda hoje relativamente vivos graças à focalização de algumas mazelas constantes dos homens. Certamente seguindo o exemplo de Balzac e aproveitando a experi-

ência de Flaubert, Eça intenta oferecer um painel tão variado quanto possível da sociedade portuguesa contemporânea (MOISÉS, 1974, p. 242).

Os Maias narra a história de uma tradicional família lisboeta, cujo patriarca é Afonso da Maia, um português de alta estirpe que tivera um filho, Pedro, rapaz de temperamento muito diferente do seu, mais sensível, inseguro e melancólico, criado pela mãe seguindo os mais fervorosos preceitos da Igreja Católica. Este apaixonou-se por uma jovem brasileira, Maria Monforte, taxada pela sociedade lisboeta como “a *negreira*” por conta do passado desabonador de seu pai, Manuel Monforte, homem nascido na Ilha dos Açores, que fez fortuna como “negreiro”, comandante de navios que traficavam escravos negros da África para o Brasil. Também era acusado de homicídio anos antes, o que, naturalmente excluía-os da alta sociedade, motivo para a desaprovação do romance por parte de Afonso da Maia.

Para ele, Maria Monforte nem para amante servia ao filho, pois não descendia de uma linhagem aristocrata, naturalmente “*não tivera avós mortos em Aljubarrota*” (QUEIRÓS, 2000, p. 46)³. Apaixonado, Pedro rompe a relação com o pai, casa-se com Maria e tem dois filhos: Maria Eduarda e Carlos Eduardo. O adultério da esposa e sua fuga com a filha mais velha culmina no suicídio de Pedro.

Afonso decide então criar o neto, de acordo com suas próprias convicções e preceitos. Entretanto, anos depois, por uma coincidência do destino, Carlos Eduardo se apaixona por uma mulher casada – sem saber que se trata de sua própria irmã, cuja existência desconhecia.

Para entender as personagens femininas de Os Maias é fundamental conhecer rapidamente a história do autor, José Maria Eça de Queirós (1845-1900). Eça nasceu no norte de Portugal, na cidade de Póvoa do Varzim. Publicou além de Os Maias outros quatro romances: O crime do Padre Amaro (1875), O primo Basílio (1878), O Mandarim (1880) e A Relíquia (1887). Depois de sua morte, foram publicados ainda A correspondência de Fradique Mendes, A ilustre casa de Ramires, A cidade e as serras, A Capital, Alves & Cia e A tragédia da Rua das Flores. Em Coimbra, estudou Direito, época em que conheceu Antero de Quental e Teófilo Braga, integrantes da chamada “Geração de 70”, grupo de escritores que marcou a literatura portuguesa. Foi cônsul em Cuba, França e Inglaterra. Também foi jornalista. Fundou o jornal Distrito de Évora, escreveu para a Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, o Actualidade, do Porto e para o Diário de Notícias de Lisboa. Também colaborou para a Gazeta de Portugal, Diário Ilustrado e a Revista Moderna. Fundou a Revista de Portugal e, em 1871, ao lado de Ramalho Ortigão, criou As Farpas, folheto

³ O autor faz menção à histórica Batalha de Aljubarrota, ocorrida contra o exército castelhano, em 14 de agosto de 1385. No final do século XII era pretensão constante do reino de Castela anexar o território lusitano por meio de sucessivas invasões, aproveitando-se das fraquezas de seu vizinho, como a fome, a peste e contendas e indefinições em relação à sucessão do trono real português. Com apoio da burguesia local e inspirado nas táticas inglesas utilizadas durante a Guerra dos Cem Anos, Portugal, neste episódio, conseguiu vencer o exército castelhano, “apesar de contar apenas com cerca de sete mil combatentes, quando os invasores dispunham de 32 mil homens” (MATTOSO, 1954, p. 73). A batalha, travada na localidade de Aljubarrota - atualmente a cidade de Leiria - foi considerada decisiva para a conquista da soberania lusitana, possuindo, portanto, grande valor emblemático para a história e o orgulho portugueses.

mensal no qual criticava ferrenhamente a sociedade portuguesa da época. Casou-se aos 41 anos com uma senhora da aristocracia fidalga, com quem teve quatro filhos e morreu em Paris, onde residiu durante os últimos 12 anos de sua vida.

Freud já defendia que as recordações da infância são da maior importância para o entendimento da vida do homem. Edmundo Moniz, no livro *As mulheres proibidas: o incesto em Eça de Queirós* lembra que

As ocorrências da infância são mais esclarecedoras quando se trata de uma artista ou de um homem de letras. A pintura, a escultura, a música, a poesia são substitutivos dos brinquedos de criança. Uma sublimação do período infantil. Na infância está a chave, muitas vezes, da interpretação da vida e obra de uma personalidade de relevo (MONIZ, 1993, p. 25).

Não parece descabido afirmarmos então que há muito da trajetória pessoal de Eça, em *Os Maias*, além da crítica em relação a seus pares aristocráticos. Se o protagonista do romance crescera na casa do avô na Quinta dos Olivais, fora do ambiente urbano da cidade do Porto, sob cuidados diretos de sua ama Gertrudes, também Eça fora criado na zona rural da mesma região, por sua ama, uma costureira brasileira, tendo passado quatro anos depois aos cuidados do avô paterno, Joaquim José de Queirós. Certamente este serviu de modelo para compor Afonso da Maia. Como afirma Moniz, (1993, p.30), também o avô do escritor, assim como o patriarca do romance, tinha simpatia pelo constitucionalismo, lutara

contra o absolutismo monárquico em Portugal e vivera no exílio na Inglaterra.

A mãe do escritor era ainda solteira quando do seu nascimento, fruto de um romance com um magistrado. Um desentendimento entre ambos impediu que se casassem antes do nascimento de Eça, que fora de certa forma rejeitado por sua genitora, assim como também Carlos Eduardo, que fora deixado pela mãe. Assim, Carolina Augusta Pereira de Eça nunca chegou a conviver com o filho, como o fizera também Maria Monforte com Carlos Eduardo.

Muitos autores já demonstraram o poder de Eça de Queiros em conceber tipos humanos, de lhes moldar a aparência e de lhes insuflar alma própria. Em *Os Maias*, o mesmo ocorre com as personagens femininas. Entretanto, é importante considerar que estas são descritas física, intelectual e moralmente a partir do olhar masculino. Até porque a história é narrada do ponto de vista de um homem e os personagens masculinos também são maioria no romance⁴. As personagens escolhidas para a análise são as antagônicas mãe e filha Maria Monforte e Maria Eduarda.

Mulher de rara beleza, Maria Monforte casa-se com Pedro da Maia e tem dois filhos e por quem se suicida quando ela foge com um italiano. Destaca-se na sociedade lisboeta por suas formas de estátua, por ser dona de um corpo sensual e de pele muito branca. No livro, é descrita como uma *beltá* de Ticiano. Mulher fatal, suas aparições eram de “causar aneurismas”. No entanto, a perfeição corporea contrasta com sua personalidade caprichosa, fria, cruel e interesseira. Embora seja apaixonada por Pedro da Maia,

⁴ No romance há 25 personagens masculinas para 11 femininas.

o autor nos faz perceber que no fundo a personagem enxerga no enlace com o rapaz de família tradicional e aristocrática a chance de se integrar à sociedade lisboeta, que a repudiava por suas origens. Depois que abandona o marido e um filho, Maria Monforte viveu na Áustria com o amante, em Mônaco, na Inglaterra e em Paris. Quando morre o pai e o dinheiro cessa, torna-se prostituta. Como lembra MATOS (2000, p.300), Maria Monforte é moralmente proudhoniana, uma vez que seu caráter parece estar contaminado pelas origens da fortuna do pai negreiro. “De fato, não há conflito mais evidente entre propriedade e posse que a escravatura.”

Maria Eduarda, ao contrário, é descrita como um modelo de virtude “o ideal de mulher e de símbolo sofrido de ser humano” (VIDAL, 2001, p.104). Ao longo da narrativa, a personagem é sempre associada à divindade itálica Juno, protetora do casamento. Como a mãe, sua beleza física é também associada a de uma deusa e seu porte altivo, pela cor da pele e dos cabelos e por seus modos requintados, uma “flor de civilização superior”. Aliás, existe uma similitude, um paralelismo físico entre as duas personagens: ambas fazem aparições radiosas como estrangeiras em uma Lisboa carente de elegância e cosmopolitismo, logo chamam a atenção da sociedade. Sensatez, equilíbrio, doçura, forte senso de dignidade são características de sua personalidade. Culta e dotada de habilidades artísticas, toca Mendelssohn e Chopin, Lê Dickens e Michellet. Foi criada em internato e teve passado amoroso conturbado por conta do convívio com a mãe em suas casas de jogos. É vítima da mãe e do destino fatal dos Maias. Ao que parece, *Eça faz pairar Maria Eduarda a uma grande altura (...) para que*

o efeito da tragédia que irá eclodir mais profundamente ressoe (MATOS, 1988, p.582). O escritor dota a de uma aura inexistente nas demais personagens femininas, o que motiva o pensamento de alguns críticos, segundo os quais Maria Eduarda é a menos autêntica das personagens queirobianas. É interessante a abordagem de Isabel Pires de Lima, no livro *As Máscaras do Desengano: para uma abordagem sociológica de Os Maias*, quando a descreve como

personagem construída sob um processo de mascaramento e duplicidade: começa por ser Mme. Castro Gomes, revela-se depois Maria Eduarda, surge em seguida como amante de MacGren e actual amante de Castro Gomes e será tragicamente reconhecida como Maria Eduarda Monforte ou Maria Eduarda Maia e, finalmente, tornar-se-a Mme. De Trelain (LIMA, 1987, p.140)

Antes de analisarmos os elementos de erotismo em relação às personagens femininas presentes no livro e na minissérie é importante empreender algumas conceituações sobre o tema. A começar pela origem do vocábulo, que remonta ao grego *erotiko* e ao latim *eroticu*, cujo significado repousa em “aquilo que se refere ao amor lúbrico, sensual, sexual” (FERREIRA, 1993, p.216). Segundo Bulfinch, (1999, p.110) a origem de Eros – remonta à mitologia grega, segundo a qual ele seria fruto da união entre Ares, deus da guerra e Afrodite, deusa da beleza e do amor. Nessas narrativas, ele é imaginado enquanto um menino caprichoso e irreverente, dotado de asas, arco e flechas, que se diverte em atirar setas, com o fim de deixar os corações

dos mortais e dos imortais completamente inflamados pelo amor. De acordo com o relato mitológico, Afrodite, com inveja da beleza de uma jovem, Psiquê (a Alma), que rivalizava com a sua, incumbe o filho de fazer a moça apaixonar-se pela criatura mais desprezível sobre a terra. Contudo, por acidente, Eros fere-se em suas próprias setas e acaba apaixonando-se por Psiquê. Descoberta a relação, Zeus, ordena que vivam separados e Psiquê passa a eternamente conviver com Tristeza e Inquietação, à espera de Eros. Ou seja: enquanto não encontra o amor, a alma vive incompleta, infeliz e inquieta.

Em *O que é o Erotismo*, Lúcia Castello Branco afirma que “o mito grego em suma nos diz que Eros é o deus que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies” (1984, p. 40). Uma outra versão do mito está presente em *O Banquete*, de Platão. No banquete dos deuses em festejo ao nascimento de Afrodite, Poros (Recurso) deitou-se com Pênia (Pobreza), assim concebendo Eros, que, para o filósofo, não era um deus, mas um semideus. “E por ser filho o amor (Eros) do Recurso e da Pobreza, foi esta a condição em que ele ficou” (PLATÃO, 1972, p.40). Como Pobreza, está sempre carente do objeto amado; como Recurso, sempre sabe imaginar um meio de chegar aos seus objetivos. Platão defende ainda que o verdadeiro amor consistiria na afeição elevada a um plano ideal, que transcenderia o contato físico, sem, contudo excluí-lo. Este é o chamado “ideal platônico do amor”, comumente confundido com o amor inatingível e a afeição sem contato. Na mesma obra, Platão procura explicar a natureza da busca pelo amor, quando Aristófano discursa relatando que, no princípio dos tempos, todos os seres humanos eram dotados de du-

pla sexualidade. Por castigo de Zeus, foram mutilados, separados e condenados a vagar pela terra, na ânsia do encontro com a metade perdida. Assim, a eterna missão de achar sua metade seria equivalente a encontrar a continuidade de si mesmo.

É a partir desta visão mitológica acerca da bipartição dos homens que se explica a essência do erotismo para muitos autores, como Georges Bataille. Bataille (1987, p15) defende que este se articula em torno de movimentos opostos: a busca de continuidade dos seres humanos, a tentativa de permanência além de um momento fugaz *versus* o caráter mortal dos indivíduos, sua impossibilidade de superar a morte. Para Bataille, os indivíduos se lançariam nesta busca de permanência porque eles carregam consigo uma eterna nostalgia da sua metade, da continuidade perdida.

A idéia do erotismo enquanto simples evidência de desejo sexual é refutada por grande parte dos autores que se debruça sobre o tema. Para eles, embora haja correlação entre estas noções, o sexo constitui uma necessidade física, enquanto erotismo extrapola este conceito, consistindo em manifestação de desejos como um todo. Todos os animais possuiriam desejo sexual, entretanto erotismo seria exclusividade apenas da raça humana. Nas palavras de Rollo May:

sexo pode ser definido de maneira adequada em termos fisiológicos. Eros, pelo contrário é a vivência das intenções e o significado do ato. Enquanto sexo é ritmo de estímulo e resposta, Eros é um estado do ser. A finalidade do sexo é gratificação e o alívio da tensão, enquanto Eros representa o dese-

jo, a ânsia e a eterna procura de expansão. Sexo em suma é o tipo de relacionamento caracterizado pelo intumescimento dos órgãos (para o qual buscamos um alívio prazeroso) e o enchimento das gônadas (para o qual buscamos um alívio satisfatório). Mas Eros é o modo de relacionamento no qual não procuramos alívio e sim cultivo, procriação e formação de um mundo (MAY, 1979 p. 80).

O que talvez o autor tenha pretendido explicitar é que o erotismo não se limita aos mecanismos da genitalidade do sexo, mas vai além, extrapola estas fronteiras. Não se trata de simples atração do cio, mas da “sede” dos corpos por outros corpos. Nabor Nunes Filho, em *Eroticamente Humano*, lembra que é inerente ao ser humano desejar e, em uma abordagem ousada, sustenta que esta característica faz com que todos os homens sejam essencialmente eróticos, pois o erotismo seria a mola fundamental de nossos atos:

Antes de ser um animal racional, o homem é um ser desejante, constantemente sedento e quase sempre insatisfeito. Nada há no universo o que o preencha ou o complete (...) o que é causado pela perda de algo, cuja natureza o próprio homem desconhece, o que evoca a nostalgia de uma conjugação completa (NUNES FILHO, 1994, p. 18).

Nesta análise, considerar-se-ão passagens de erotismo em relação às personagens femininas as ocorrências no livro e na produção televisiva que contenham manifes-

tações, seja de natureza explícita ou velada, que remetam à noção de desejo e sensualidade, ligadas direta ou indiretamente às duas personagens. Procuramos selecionar no livro e na minissérie todos os sinais e signos perceptíveis de erotismo, que explicitem a ação e/ou intenção de seduzir o outro.

Apesar de ter papel fundamental na narrativa, a personagem Maria Monforte no romance é curta, aparece somente em 23 das 694 páginas do livro, seja de modo direto ou referido. Os primeiros contatos com Pedro são contados pelo narrador em terceira pessoa. O autor também não entra em detalhes a respeito de seus encontros furtivos com o amante, nem descreve o episódio da fuga para Viena. Procura detalhar sim, enquanto obra típica do Realismo, aspectos em torno de sua beleza, suas *toilettes*, seu gosto em exhibir-se em eventos sociais, (dentro e fora de casa) e a ânsia, a partir do casamento, de ser aceita e aprovada pela sociedade lisboeta, sobretudo pelo sogro fidalgo. Além disso, também relata seu destino após a morte de Pedro da Maia. Em apenas uma passagem do livro encontram-se “pistas” de erotismo em relação à personagem, passagem específica que também foi aproveitada na TV, como veremos mais adiante. O fragmento não sugere uma cena “picante”, tampouco tem conotação explicitamente sensual. Apenas deixa “rastros” sutis da descrição de uma carícia, em um rápido episódio da vida íntima entre marido e mulher.

Já em relação à Maria Eduarda, a mais importante personagem feminina da obra, o erotismo parece percorrer uma curva ascendente ao longo da trama: se no início a presença é latente, sutil, quase lírica, ao evoluir da narrativa, entretanto, torna-se mais explíci-

to. A afeição entre ela e Carlos da Maia torna-se cada vez menos espiritual e mais carnal. Em nossa análise da frequência de menções ao erotismo em relação à Maria Eduarda, no livro detectamos (cinco) ocorrências.

No início, o erotismo é subjacente. Para manifestá-lo, o autor lança mão de insinuações e simbolismos. Um exemplo é a descrição dos personagens passando pelos cômodos da casa, encontrando, por exemplo, tapeçarias que retratavam Marte e Vênus no bosque, que, conforme lembra Thomas Bulfinch, eram divindades da mitologia romana e amantes – uma provável alusão ao encontro amoroso que teriam os irmãos Carlos Eduardo e Maria Eduarda ali na casa, também em meio a um bosque. E ainda, está no quadro reproduzindo a morte de S. João Batista, decapitado a pedido de Salomé por Herodes, um episódio marcado por erotismo e ocorrência de sexo entre familiares. A mesma passagem está presente na minissérie, que, entretanto, não é explorado. Suely Faddul, em artigo sobre objetos-personagens em *Os Maias*, lembra que, ao encobrir o quadro, Carlos da Maia ali também, metaforicamente, tratava de ocultar os objetos anunciadores da tragédia. Para ela, a tela de João Batista tem uma função específica:

funciona como elemento premonitório, pois tendo João Batista morrido por condenar a imoralidade a profanação dos amores incestuosos, no-

vamente aparece para condenar e, simbolicamente, pressagiar a culpa trágica de Carlos Eduardo e Maria Eduarda, que se consumará pelo incesto involuntário entre irmãos (FLORY, 2003, p. 290)

Se no livro Maria Monforte tem participação quase fugaz, na minissérie, ao contrário, seu destaque e ênfase foram quantitativamente maiores, especialmente na categoria aqui sob análise: na TV foram nove (nove) menções a mais. Provavelmente, por tratar-se de uma personagem complexa, cujo caráter parece modificar-se conforme a trama desenvolve-se, a roteirista optou por dar-lhe maior exposição, seja encenando trechos que no livro são rapidamente descritos ou sugeridos, seja criando livremente novas situações envolvendo-a. Um exemplo é sua primeira aparição⁵, (inexistente no livro, aliás) que já surge marcada pelo erotismo: a cena da tourada, na qual aparece associada à carne, à cor vermelha”.

Não por acaso quando perguntada por D. Diogo se gosta de touradas, sua resposta e primeira fala na minissérie é: “*Em Portugal há pouco sangue. Prefiro as espanholas*”.

Note-se também que há erotismo na sequência do piquenique em Sintra, no qual brinca com as uvas na boca de Pedro da Maia, em uma espécie de convite para que, além da fruta, também “experimente-a”. Aqui a metáfora do pecado – a maçã – fora trocada pelas uvas.

⁵ Em entrevista contida no DVD da minissérie, Maria Adelaide Amaral justifica a sequência da Praça de Touros em *Os Maias*. Segundo a autora, é habitual estratégia dos autores de televisão elaborar o primeiro capítulo de uma novela ou minissérie de forma a causar impacto, captar a atenção dos telespectadores para o novo produto. Para isso, nada melhor que reproduzir um espetáculo tipicamente ibérico, grandioso, e plasticamente atrativo. A roteirista conta que, durante o processo de gestação da minissérie, empreendeu uma série de pesquisas em Portugal, e durante uma delas descobriu, em meio a vários escritos do autor português os planos de futuramente escrever um romance que tivesse uma tourada como pano de fundo inicial.

Em outra sequência, a roteirista concebe uma cena, na qual Maria Monforte aparece representando ora as deusas Ártemis, ora Afrodite. Embora esta passagem não exista na obra de partida, para caracterizar a beleza da personagem, no livro Eça lança mão das comparações com divindades mitológicas: “que diabo! Juno tinha sangue de assassino”; e ainda “as suas formas de estátua davam-lhe o esplendor de uma Ceres” (QUEIRÓS, 2000, pp. 36-37). Apesar de ser uma sequência inexistente no romance, não chega a constituir uma disjunção, visto que neste caso a TV parece comungar com um projeto ideológico do autor. A roteirista na televisão o ressalta, usando signos não-verbais. Diante da beleza daquela aparição, o poeta Alencar ficara extasiado, como se estivesse diante de uma obra de arte, uma escultura, um quadro. Ao transformar a personagem em Afrodite, a autora lançou mão da intertextualidade ao reproduzir a obra “O nascimento de Vênus”, de Boticelli⁶. Como se sabe, nesta tela retrata-se o nascimento da deusa grega do amor a partir da espuma do mar. Nela a deusa aparece desnuda, branca, com fartos cabelos cacheados e soltos, e em seu entorno, uma paisagem marinha, com abundância de conchas. Com exceção da nudez completa, Maria Monforte na TV também aparece assim caracterizada. Nada mais natural que invocar uma obra de arte da Renascença para ilustrar os sonhos de um poeta representante do Romantismo,

estilo que louvava o retorno dos ideais clássicos e humanistas. Há intertextualidade também em outra sequência, que retrata o encontro adúltero com o amante italiano.

Depois de distribuir pães aos miseráveis nas ruas de Lisboa, Tancredo tira-lhe o véu e beija-lhe a boca. A câmera foca o véu negro caindo no chão – uma metáfora, já que com o véu caía também a máscara de fiel esposa da personagem. Tem início a sequência em que os dois amantes fazem sexo à vista dos mendigos e cães sujos e doentes, sugerindo uma associação: assim como aqueles sobreviviam à margem da sociedade, também a paixão entre Maria Monforte e o italiano era marginal, fora dos padrões sociais admitidos. É interessante observar ainda sobre esta cena que a mesma realiza um intertexto com o filme *A Rainha Margot*⁷, de Patrice Chéreau, no qual Marguerite de Valois, a futura rainha da França, casada com Henrique IV, mantém encontros sexuais com seu amante La Môle, nas mesmas circunstâncias, porém em meio às então fétidas ruas de Paris do século XVI.

Na maior parte das seis cenas detectadas na minissérie, o erotismo está presente de maneira mais explícita e tais menções são maiores na TV que no livro. Entretanto, é interessante notar-se que, embora esta personagem tenha papel de maior destaque ao longo da trama do que Maria Monforte, quantitativamente esta protagoniza mais cenas na TV que Maria Eduarda. Assim como no livro,

⁶ A obra data de 1485 e foi pintada em têmpera sobre tela pelo fiorentino Sandro Botticelli, retratando no mar o nascimento da deusa romana do amor

⁷ O filme, uma co-produção alemã, francesa e italiana de 1994, retrata o jogo de influências nos bastidores da monarquia francesa em 1572. Conta a história do casamento da católica Margot e do protestante Henrique Bourbon de Navarre, como forma de minimizar as disputas religiosas no país, mas acaba servindo de estopim para um violento massacre de protestantes, conhecido como a “noite de São Bartolomeu”, no qual morreram mais de seis mil protestantes, que teve a conivência do rei da França, Carlos IX, irmão de Margot.

na minissérie também a figura de Maria Eduarda aos poucos vai abandonando o caráter de deusa intangível, para se corporificar em mulher real. Nenhuma cena de erotismo ocorre entre a personagem e o homem com quem vive, Castro Gomes – a convivência era marcada pela submissão, pelas convenções e pela necessidade material de subsistência, apenas. Todas as sequências procuram evidenciar o desejo enquanto manifestação física, mas parecem sempre atreladas a um sentimento de amor puro, quase sublime em relação a Carlos Eduardo. Exceção fica por conta da última cena, na qual Carlos já ciente de sua condição de irmão de Maria Eduarda, ainda assim leva a cabo seu encontro sexual com Maria Eduarda. Nessa passagem, a paixão perde sua conotação de pureza e ganha dimensão de um sentimento puramente carnal e até animalesco, uma vez que agora o incesto é voluntário por parte do protagonista. Ao fundo surgem sons de tambores, que parecem mesclados a gritos tribais, efeitos utilizados durante toda a sequência. Uma provável sugestão de que acontecia uma prática selvagem, quase tribal. Também as cores utilizadas nas roupas de cama (o vermelho da colcha e o negro dos lençóis) dão simbolicamente a medida de como naquele momento a paixão mesclava-se à impureza, à podridão de uma relação condenável. O ritmo da cena é mais rápido, a intensidade é maior. E os corpos nus, aparecem em plano geral, envolvidos em véu negro, rodeado por velas em candelabros, emprestando um ar sinistro à cena.

Ao levarmos em consideração que seja possível mensurar numericamente as menções ao Erotismo no livro e na minissérie, constataremos que houve uma considerável elevação de frequência de repetição do tema

em relação às duas personagens na transmutação para a TV. No livro foram detectadas ao todo seis passagens com conteúdo erótico; na televisão foram 16 sequências. Destaque para o incremento do caráter erótico da personagem Maria Monforte: a repetição de sequências com esta especificidade cresceu 900% na minissérie em comparação com o livro.

Pode-se dizer que a trajetória da personagem é marcada em um primeiro momento pelo erotismo velado e referido até o casamento com Pedro da Maia; é a partir do adultério que o erotismo fica mais explícito. Numericamente, já em relação à Maria Eduarda, o erotismo na minissérie foi 20% superior ao romance. A princípio os números podem apontar para uma interpretação errônea, segundo a qual a personagem teria então uma discreta carga de erotismo na TV, a menor entre todas as personagens femininas. É importante lembrarmos que Maria Eduarda já no romance é a personagem com maior carga quantitativamente erótica. O que a televisão fez foi manter este caráter, focando a intensificação – não do número de vezes em que o tema é citado, mas cuidando para explicitar ao máximo o conteúdo dessas sequências.

É mister lembrarmos que quando foi lançado no final do século XIX, o romance já trazia em si uma considerável dose de erotismo (inclusive impactante para a época. Basta lembrar que as obras queirosianas costumavam chocar a sociedade – como também o fizeram *O Crime do Padre Amaro* e *Primo Basílio*). O que a televisão fez foi, atendendo às suas características específicas, explicitá-lo ainda mais, criando novas situações para explorar o erotismo qualitativamente.

Por outro lado, o argumento segundo o

qual a linguagem televisiva é precária em relação à imprensa – visto que aquela necessita apoiar-se em esquemas narrativos que tendem a eliminar as elipses, evidenciando ao máximo as passagens de uma trama (exemplo é sequência da despedida de Maria Eduarda e Carlos da Maia, inexistente no livro, mas absolutamente necessária para arrematar o epílogo no produto televisivo) é procedente no caso do erotismo e poderia explicar seu crescimento na TV.

Entretanto, é interessante perceber que ao retratar o erotismo na televisão, os adaptadores lançaram mão da figura da intertextualidade, aparato de citação de outros autores e/ou obras, em diferentes contextos, um mecanismo cuja compreensão depende da capacidade de processamento de repertório do leitor, definido por Citelli (1994, p. 51) como uma “apropriação de um texto de base para a composição de um outro”. Assim, apesar do erotismo ser mais aparente na TV que no livro, nota-se que do telespectador é exigida certa “bagagem cultural” para que esse melhor compreenda o conteúdo erótico contido nas sequências encenadas.

Por fim, é importante frisarmos que o produto televisivo é original, ainda que existam semelhanças com o romance homônimo, há diferentes intenções na concepção de cada obra. O projeto ideológico e estético do autor foi um. Dos adaptadores, outro. Na televisão, o compromisso foi com o público do século XXI, com o telespectador de TV aberta. Não apenas os suportes são diferentes, mas o contexto em que foram produzidos. Logo, são duas obras distintas e não há que se falar em comparações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYRES, F. **Eça de Queirós Vida e Glória**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- BALOGH, A.M. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV**. São Paulo: Annablume; USP, 1996.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BARTHES, R. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BATAILLE, G. **O Erotismo**. Porto Alegre: LP&M, 1987.
- BERRINI, B. **Portugal de Eça de Queirós**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- BULFINCH, T. **O Livro de Ouro da Mitologia: história de deuses e heróis**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CANDIDO, Antônio ET AL. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CASTELLO BRANCO, L. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHARTIER, R. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora UnB, 1999.
- CHARTIER, Roger. et al. **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

CITELLI, A. **O texto argumentativo**. São Paulo: Scipione, 1994.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 161-350.

FIELD, S. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FLORY, S.F.V. Do romance à minissérie: objetos personagens e personagens-objetos em *Os Maias* de Eça de Queirós. In: CANIATO, Benilde Justo. **Linhas e Entrelinhas**: homenagem a Nelly Novaes Carvalho. São Paulo: Casemiro, 2003. p. 287-293.

GUIMARAES, H. O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de *Os Maias*. In: PELEGRINI, Tânia ET AL. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC- Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 91-141.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

LIMA, I.P. **As máscaras do desengano. Para uma abordagem sociológica de Os Maias**. Lisboa: Caminho, 1987.

MATTOSO, A.G. **História de Portugal**. Lisboa: Sá Costa, 1939.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MONIZ, E. **As mulheres proibidas**: o incesto em *Eça de Queirós*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XXI**: espírito do tempo I- neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

NUNES FILHO, N. **Eroticamente Humano**. Piracicaba: Editora UNIMEP, 1994.

PLATAO. **O Banquete**. São Paulo: Abril, 1972. p. 35-45.

REIMAO, S. **Livros e televisão: correlações**. Cotia: Editora Ateliê, 2004.

May, R. **Eros e repressão**. São Paulo: Vozes, 1979.

QUEIRÓS, E. **Os Maias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

SANTAELLA, L. **Cultura e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

XAVIER, I. Do texto o filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia. et al. . **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: SENAC; Instituto Itaú Cultural; USP, 2007. p. 61-89.