

O Narrador tecendo as malhas narrativas, musicais e lingüísticas na minissérie *Os Maias**

Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira[†]
Faculdade Estácio de Sá de Santa Catarina

Índice

1 O narrador da minissérie <i>Os Maias</i> – um papel compartilhado	4
2 Narração em <i>off</i> – uma voz exterior	6
3 Movimento da câmera – um narrador que mostra	6
4 Trilha sonora musical – um narrador que (re)vela	7
5 A narração entretecida pelas malhas da música	7

6 A melodia da tragédia	10
7 Referências	13

*Este texto foi produzido originalmente, sofrendo algumas pequenas adequações, para integrar-se a uma obra de maior fôlego acerca da minissérie *Os Maias* exibida pela Rede Globo de Televisão em 2001. A obra analisa mais detalhadamente a minissérie, aqui abordamos apenas uma possibilidade de configuração do narrador em uma narrativa audiovisual. (cf. MOREIRA, Lúcia C. M. de M. e FLORY, Suely F. V. (2006) *Uma leitura do trágico na minissérie Os Maias* – a funcionalidade dos objetos na trama ficcional. São Paulo: Arte&Ciência.)

[†]Lúcia Correia Marques de Miranda Moreira é Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”; Especialista – Centre de Linguistique Appliquée (CLA) Besançon-France; atualmente é professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNIMAR, professora do curso de Graduação, Comunicação Social, da Faculdade Estácio de Sá de Santa Catarina e professora do curso de Graduação, Mídia Eletrônica, da Associação de Ensino de Santa Catarina.

Há muitas maneiras de contar histórias, mas um aspecto é inevitável em todos os modos e meios de contar histórias, a presença de quem assume o entreter dessas malhas, um ponto de vista e a vista de um ponto... o narrador.

Diante de uma narrativa tradicional, como aquela que configura a elaboração de um romance, o narrador vai se delineando pelas e nas palavras, num vocabulário peculiar que vai desvelando a sua posição dentro ou fora da história que está contando. E assim vai entretendo e entretecendo os fatos, os personagens, enfim, construindo cenários, cenas, ambientes, revelando momentos das vidas verossímeis de personagens que se parecem com a vida real de cada um, já que vivem fatos muito semelhantes àqueles que caracterizam a vida humana. Assim, falar do narrador é falar do discurso propriamente dito.

O romance realista, no século XIX, explorou como poucos alguns pontos importantes da verossimilhança. Os romancistas dessa época tinham um propósito muito

claro: trazer a vida real para dentro das páginas dos livros que, ao entreterem, também deveriam desempenhar uma outra função social: desvelar, denunciar as mazelas sociais por trás do “manto diáfano da fantasia”! Quer dizer, os romances realistas traziam todos os aspectos que competem a uma obra ficcional – personagens, fatos, espaço e tempo criados, inventados – a fantasia; e, por outro lado, procuravam atribuir a todos esses elementos um tom tão real quanto possível, delineando uma proximidade com as angústias, as dúvidas, as vitórias e os fracassos individuais e coletivos. Tanto assim, que esses romances acabavam por se caracterizar como uma verdadeira entrada na casa e na consciência de cada um.

Roland Bourneuf e Real Quillet, em *O Universo do Romance*, confirmam os aspectos ficcionais e reais/verossímeis deste tipo de obra:

(...) heróis fictícios, figuras históricas, intrigas fabricadas, batalhas verdadeiramente travadas, aspirações confusas, ambições, filosofia de vida... “Romance”, portanto, identifica-se de imediato a “lazer”, a “férias” do corpo e da imaginação, a “diversão” no sentido de que nos afasta da vida real para nos imergir num mundo fictício. Na realidade, talvez o romance permita atingir melhor a realidade e conhecê-la profundamente, mas para o leitor vulgar o romance é, em primeiro lugar, uma história complexa e inverossímil, encontros miraculosos, heróis demasiado perfeitos

e heroínas demasiado belas para serem verdadeiros. (1976: p. 5)

O romance, portanto, sempre se erigiu neste meio complexo e conflituoso entre o real e a ficção – “*Fiction* (ficção), dizem os anglo-americanos; “ilusão” poderíamos traduzir sem grande infidelidade.” (BOURNEUF, QUELLET, 1976. pp. 5-6)

Temos então que o romance, no século XIX, transformou-se na mais importante e mais complexa forma de expressão literária dos tempos modernos, visto que o entretenimento romanesco agora interessava-se mais pela psicologia, os conflitos sociais, políticos. O romance passou a ser também um espaço privilegiado para a reflexão filosófica, para o estudo da alma humana e das relações sociais, bem como para a reportagem.

Neste contexto, vale pensar um pouco acerca da estruturação dessa forma de expressão literária, acerca da “instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo” (AGUIAR e SILVA, 2002: p. 255). O texto narrativo pressupõe uma instância doadora do discurso: a mediação. Podem-se verificar, no texto narrativo, certas marcas verbais identificadoras do tipo ou tipos de narrador/enunciador ali presente. No entanto, é conveniente lembrar que, assim como os outros aspectos subjacentes à estrutura da narrativa, o narrador também é um objeto de criação, também é uma criatura fictícia, produto de um autor textual que se responsabiliza pela, digamos, paternidade do texto.

Assim, o emissor de um texto narrativo pode ser compreendido como uma instância na qual se reconhecem três faces: a do *poeta* (cria, do ponto de vista estético), a do *autor*

(assume a “paternidade” do texto literário) e a do *escritor* (concretiza no papel o universo imaginário presente nas outras instâncias). Ora, assim, o narrador, uma criatura fictícia, é resultado de um discurso que se organiza considerando as faces de um emissor que a produz, onde se identificam postura estética e ideológica inerentes ao seu criador.

As relações entre o narrador e o universo diegético¹ consolidam-se no *foco narrativo*² através do qual se reconhecem as escolhas discursivas do narrador, a sua posição diante da história que conta. As relações entre o narrador e o receptor ficam assim estabelecidas por estas escolhas.

Quando se conta uma história, tem-se um intuito, ou vários intuítos: convencer, entreter, justificar, exemplificar... enfim, portanto é importante moldar a “voz” que irá (re) velar as intenções inerentes a ela. Há ainda outro aspecto relevante a considerar para delinear os caminhos narrativos que o narrador irá utilizar: trata-se do *meio* pelo

qual o narrador fará a *mediação*! Se o meio for o livro – especificamente o romance – o narrador é puro discurso verbal que nos levará a devaneios imaginativos permeados pelo verbal e pelo não verbal; se o meio for a TV, o narrador é um *operador de linguagens* que aciona no receptor diversos sentidos ao mesmo tempo (visão, audição), alimentadores dos nosso meandros imaginativos, talvez um pouco mais passivos do que quando lemos as páginas de um romance...

Na narrativa audiovisual, temos o ato de narração, que compete ao narrador (o responsável pela organização da história), compartilhado. Se num romance convencional temos um narrador identificável nos rumos da história e no ponto de vista apresentado, de um filme (ou qualquer produção narrativa audiovisual) não podemos dizer a mesma coisa. Há que considerar o papel do roteiro e da direção do filme propriamente dito, já que a história, no formato audiovisual, chega ao leitor/receptor (e/ou destinatário) como resultado de um ato narrativo que passou pelo compartilhar de vários operadores de linguagens. (MOR-EIRA, Lúcia C. M. de M. “Narrativas literárias e narrativas audiovisuais” in FLORY, Suely F. V. (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005, p. 29)

¹ Diegese: trata-se de um termo usado por Gérard Genette para distinguir a *história* (diegese – “o significado ou conteúdo narrativo”), da *narrativa propriamente dita* (“o significante enunciado, discurso ou texto narrativo em si mesmo”) e da *narração* (“o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual se situa”). A *diegese* não tem existência própria, autônoma, só adquire existência através do discurso do narrador e assim essa existência é inseparável da natureza e dos caracteres técnicos desse discurso. A *diegese* de uma narrativa audiovisual nunca será igual à *diegese* do romance do qual foi extraída, por mais fiel que se pretenda a adaptação da obra escrita refletida na criação fílmica. (Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 2002)

² *Ponto de vista e foco narrativo*: terminologia utilizada pela crítica europeia e norte-americana; *focalização*: termo proposto por Gérard Genette (cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *A estrutura do romance*. 3 ed. Coimbra: Almedina, 1974.)

1 O narrador da minissérie *Os Maias* – um papel compartilhado

Na minissérie *Os Maias*, adaptada por Maria Adelaide Amaral do romance homônimo (publicado em 1888), de Eça de Queirós, e exibida pela Rede Globo de Televisão de janeiro a março de 2001, temos um narrador criado com um esmero revelador de uma grande produção televisiva, não denunciada pela escassa audiência³.

Pretende-se aqui iniciar uma reflexão acerca dos elementos que compuseram esse narrador minucioso e onisciente que acompanhou, embora muito bem definido pelas peculiaridades da narrativa audiovisual, os passos traçados pelo narrador queiroseano do romance. A genialidade, bem como a originalidade do narrador da minissérie deveu-se, justamente, ao fato de a adaptação demonstrar claramente o seu propósito: era uma adaptação para a tela da TV, para a linguagem plural da teleficção e não uma obra televisiva inspirada no romance português.

A dinâmica da linguagem audiovisual levou ao arranjo que originou uma acomodação entre personagens oriundos de outros romances de Eça de Queirós, cujas tra-

³ “(...) a televisão brasileira nos proporcionou uma perfeita síntese da chamada “alta cultura” com a “indústria cultural” tendo por resultado, a acessibilidade a um público mais amplo, da sofisticada obra queiroziana. (...)Na entrevista que deu à revista *Veja!* Maria Adelaide lamentou a baixa audiência da minissérie (média de 14 pontos) e ponderou: “Não se pode apontar culpados. Todos fizeram o melhor, todos queriam atingir um vasto público. A emissora investiu alto na produção como nunca se viu na TV brasileira. Eu me frustrei com a baixa audiência, não com aquilo que eu vi na tela, que é de uma beleza rara”.

jetórias se foram entretecendo de modo fluente à narrativa principal, fato que propiciou a idéia de núcleos narrativos que tornam a história principal mais ágil de certa forma, mais televisiva.

Mas o que mereceu especial destaque foi, sem dúvida, o *modo* e a *voz* narrativos, ou seja, como o narrador foi mostrando a trajetória trágica dos Maias. Que posições/ângulos foram sendo revelados por um narrador munido de uma linguagem plurifacetada como o é a linguagem audiovisual? O cuidado no movimento fílmico narrativo das câmeras anunciou a narrativa morosa e minuciosa que se verifica no romance – fazendo saborear desde os detalhes mais sutis das paisagens lusitanas, ainda preservadas ao gosto do século XIX, aos planos que valorizavam expressões interpretativas dos atores reveladoras de subjetividades não ditas das personagens.

Um narrador, a julgar pelo ponto de vista que assume pode ser uma personagem da história que narra, caracterizando-se assim por certo envolvimento afetivo com lugares, acontecimentos e personagens – é o *narrador-personagem*. Deste tipo difere aquele que funciona como um elemento demiúrgico, conhecedor ou não de meandros e detalhes íntimos de personagens, acontecimentos, lugares, etc. Quando este tipo de narrador aparece, usa a terceira pessoa para se referir às personagens e aos outros elementos que participam da diegese. No entanto, muitas vezes esse narrador fora da história pode aparecer de forma tão discreta que a sensação que temos é de que a história se conta sozinha – assim, temos o chamado *narrador-observador*. O narrador demiúrgico pode ainda revelar-se como um deus, manipulador de seus títeres. Conhecendo

até os pensamentos mais íntimos das personagens, pressagia, faz analepses, (re)vela segredos, enfim, não participa como personagem da história mas tem total controle de tudo e de todos – trata-se do *narrador onisciente*.

As diferenças entre esses tipos de narrador podem ser identificadas por elementos discursivos, que apontam para as escolhas vocabulares, bem como para as decisões que levam a contar uma história por uma determinada “ponta”, dando relevância a determinados aspectos em detrimento de outros. Se estes aspectos são relativamente fáceis de identificar nas narrativas literárias, não podemos deixar de reconhecê-los nas narrativas audiovisuais, embora, evidentemente, a linguagem apresente peculiaridades diversas num caso e no outro.

Como o audiovisual oferece recursos que possibilitam uma simultaneidade de fatos, retomadas e desdobramentos impossíveis de realizar da mesma forma pela linguagem verbal, o narrador de uma história que vai ser contada pela TV ou pelo cinema também se vai revestir desse caráter extremamente dinâmico de poder contar, demonstrar e deixar as personagens agir, tudo acontecendo ao mesmo tempo! A magia do registro da imagem em movimento, agregado à captação simultânea do som, levou e leva para as diversas telas histórias “vivas”, que parece saltarem para o real e que dão muitas vezes a sensação de acontecerem e, conseqüentemente, se contarem sozinhas!

Ver uma telenovela, um filme ou um seriado ou um filme envolve o receptor num processo em que parece haver um narrador que mostra a história. No entanto, se considerarmos a ideologia do diretor ou o seu estilo e tantos outros fatores, enfim, não pode-

mos, inocentemente, considerar que o narrador audiovisual pode ser apenas o ato de mostrar por imagens os acontecimentos inerentes às aventuras vividas por seus personagens.

No caso específico da minissérie *Os Maias*, manifestou-se na ação narrativa, nas falas das personagens, no cuidado com espaços, ambientes, guarda-roupa, cenários, direção de cena, iluminação e tantos outros detalhes de produção, uma preocupação em manter-se fiel aos princípios que nortearam o autor do romance, Eça de Queirós. O espírito do século XIX e, sobretudo, o olhar crítico do autor foram postos em cena na tela da TV, tornando a obra de papel, na sua compleição estética, acessível ao universo teleficcional, tanto do ponto de vista do emissor quanto do ponto de vista do receptor. Não ficaram de lado os conflitos íntimos das personagens, bem como as referências sociais e políticas da época que vincularam a minissérie ao texto matriz inspirador, assim como ao seu autor, a Portugal do século XIX e aos seus leitores-telespectadores. Se o romance queiroseano apresentou e apresenta os elementos necessários à universalidade do tema tratado, a minissérie também não deixou a desejar com relação a esse aspecto.

Como o narrador da minissérie contribui para semelhante efeito? Como uma história escrita por um romancista português do século XIX pôde adaptar-se ao universo teleficcional? Com certeza, o *modo* e a *voz* do texto matriz foram uma bússola importante. O zelo com todo o tipo de detalhes, a complexidade dos acontecimentos vividos pelas três gerações da família Maia, os dramas pessoais das personagens, a contextualização histórica, a verossimilhança e, con-

sequentemente, a coerência de toda a trajetória que demonstrou a decadência de uma família, bem como a decadência de um país estavam no romance como na minissérie – devidamente acomodados às especificidades de cada uma das linguagens: a literária e a audiovisual.

O narrador da minissérie dividiu o seu papel por diversos elementos: o movimento da câmera, a narração em *off* (realizada de forma ímpar pelo ator Raul Cortez) e uma trilha sonora musical original e selecionada em material já existente. Estes três elementos delinearão a *voz* (narrador onisciente) e o *modo* (ponto de vista) narrativos responsáveis pelo modo como a trajetória trágica da família Maia chegou até os telespectadores.

2 Narração em *off* – uma voz exterior

A narração pela voz incidental de Raul Cortez, ligeiramente grave, mansa, como quem observa sabiamente e de fora, denotou um narrador idêntico ao do romance de Eça de Queirós. O tom do ator apontava uma certa ironia discreta, de quem já conhece tudo, mas que sabe o momento conveniente de ir fazendo revelações. Na realidade, ao longo da minissérie, as intervenções deste tipo de narração não eram reveladoras de grandes segredos, eram antes breves observações ou digressões sobre fatos já demonstrados pelas imagens; e, vez por outra, eram analepses curtas que incrementavam ou ampliavam fatos já mostrados.

Outro aspecto relevante deste tipo de narração foi o toque poético sutil revelado pela

escolha do texto dito, sempre retirado do romance queiroseano, e pela entoação ora levemente lírica, nos momentos idílicos das personagens apaixonadas, ora grave, pausada, cerimoniosa até, nos momentos dramáticos.

Estes aspectos revelaram a faceta onisciente, madura e reflexiva de um narrador sábio, senhor de si e da história que conta. É como se estivesse a virar as páginas para o leitor ler, é ele que assume o momento e o tempo da leitura!

3 Movimento da câmera – um narrador que mostra

A narração que ficou por conta do “mostrar” das câmeras obedeceu a uma direção menos preocupada com o ritmo habitual dos formatos narrativos teleficcionais e muito mais com o ritmo instaurado no romance pelo seu narrador. A morosidade, os detalhes vagarosamente construindo cada personagem, cada drama, cada ambiente, cada ironia, cravaram no leitor/espectador uma história que estava para além do entretenimento.

As câmeras demoraram-se focalizando uma única expressão, um pensamento não dito, um efeito psicológico de maior densidade que de outra maneira seriam imperceptíveis. O cuidado com a edição de cenas para a montagem de cada quadro, de cada momento da história demonstrou uma preocupação rara com a naturalidade das cenas, a sua fluência, mantendo ainda, em certos momentos, marcações de cena teatrais que se encaixavam perfeitamente à narração da tragédia. Não por acaso o elenco da minissérie reuniu atores de teatro experientes

como Eva Wilma, Walmor Chagas, Marília Pêra, Otávio Augusto que, com certeza, tiveram uma influência positiva sobre o trabalho de jovens talentos como Fábio Assunção, Ana Paula Arósio, Matheus Nachtergaele, Leonardo Vieira, Selton Melo e Simone Spoladore para destacar alguns.

Foram também notáveis os jogos de claro-escuro provocados por uma iluminação acurada que, aliados ao efeito película, deram à minissérie a tonalidade de outras épocas, como se o leitor/espectador, como num passe de mágica, ao abrir uma edição antiga do romance lhe saltassem aos olhos as imagens da trama ali contada.

4 Trilha sonora musical – um narrador que (re)vela

Aliado ao movimento da câmera temos o apoio de uma trilha sonora que, genericamente, refere-se aos sons (exceto as falas dos atores) que preenchem a narração. No entanto, aqui pretende-se um olhar atento à trilha sonora exclusivamente musical.

A trilha sonora musical tem funções diversas, pode preencher vazios narrativos, como um pano de fundo ou pode assumir especial importância na medida em que acaba por contar a história juntamente com os narradores convencionais – o movimento da câmera e a narração em *off*, ou ainda os agentes narradores⁴.

No caso da minissérie *Os Maias*, a trilha sonora contou com composições originais do

⁴ Consideramos aqui “agentes-narradores” aqueles personagens que contam algo que a câmera não mostra.

maestro John Neschling, do conhecido compositor de trilhas para minisséries e telenovelas André Sperling e recolha de material já existente de música portuguesa, com especial destaque para o grupo Madredeus, especificamente nas canções “Haja o que Houver”, “O Pastor”, o instrumental “As Ilhas dos Açores” e o vocal “Matinal”.

5 A narração entrecidada pelas malhas da música

A minissérie *Os Maias* exibe uma ação que se passa em Lisboa na segunda metade do séc. XIX. Trata-se da história de três gerações da família Maia. A ação inicia-se em *flash back*, quando já se passaram todos os acontecimentos fatais à família Maia, com Carlos Eduardo da Maia e João da Ega, seu grande amigo, revisitando, depois de 10 anos, o Ramalhete, casa que serviu de palco aos acontecimentos trágicos responsáveis pela derrocada inevitável da família.

O narrador da minissérie, ao iniciar pelo fim da diegese, é profundamente caracterizado pelo movimento da câmera e pela trilha sonora musical, elementos que notadamente se sobrepõem às falas das personagens. O peso dramático deste efeito narrativo é singular e prenuncia toda a tragédia que se irá contar posteriormente no desenrolar dos 42 capítulos da minissérie, justificando o ritmo de adágio que caracteriza a trajetória proposta pelo narrador.

A cena inicia com um movimento lento da câmera que exibe, do lado de fora das grades, um grande casarão acinzentado entre grandes árvores. O olhar do narrador

(câmera) posiciona-se junto ao olhar de Carlos (ainda oculto para o leitor/espectador) que caminha até ao portão da casa, e de quem só se percebe verdadeiramente a presença quando o narrador focaliza suas mãos, de luvas, abrindo um grande cadeado e empurrando abruptamente o portão pesado. Neste momento, a música instrumental, em ritmo de adágio⁵, também irrompe numa sonoridade mais forte de instrumentos, acompanhando o movimento de Carlos ao abrir o portão e ao dar os primeiros passos acelerados para dentro do jardim, como se alguém o tivesse empurrado. Logo em seguida, a personagem reduz o ritmo de seus passos e volta a andar lentamente, em ritmo de adágio, a música também denota uma diminuição na altura dos instrumentos.

Este olhar por entre as grades e as ramagens das árvores que recortam a casa, demonstra uma intencionalidade na organização do discurso que caracteriza o narrador onisciente. Ele provoca, através de estratégias inerentes à linguagem imagética (em movimento, luz) e sonora (trilha sonora musical), sensações e expectativas com relação a uma história que o espectador ainda não conhece ou, pelo menos, não sabe como se vai desenrolar. Dessa maneira vai-se criando com cuidado e vagarosamente, como no romance, um ambiente que prenuncia a tragédia, a fatalidade dos Maias. A primeira página do romance também descreve a casa

⁵ A mesma trilha sonora é utilizada quando Maria Monforte vai a primeira vez ao Ramalhete para se dar a conhecer a Afonso da Maia. A entrada dela no jardim, ao subir as escada e a entrada pela sala de jantar são quase idênticas ao percurso que Carlos faz no início da história, consolidando-se assim como realmente Maria Monforte e o Ramalhete foram fatais à família dos Maias!...

do Ramalhete que se constrói no imaginário do leitor num misto de altivez e ruína dignos de nota:

A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramalhete ou simplesmente o Ramalhete. Apesar de fresco nome de vivenda campestre, o Ramalhete, sombrio casarão de paredes severas, com um renque de estreitas varandas de ferro logo no primeiro andar, e por cima de uma tímida fila de janelinhas abrigadas à beira do telhado, tinha o aspecto tristonho de uma residência eclesiástica, que competia a uma edificação do reinado da sra. D. Maria I: com uma sineta e com uma cruz no topo, assemelhar-se-ia a um colégio de jesuítas. O nome de Ramalhete provinha decerto de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distinguíam letras e números de uma data.

Longos anos o Ramalhete permanecera desabitado, com teias de aranha pelas grades dos postigos térreos, e cobrindo-se de tons de ruína. (...) (QUEIRÓS: 2001, p. 9)

Nestas primeiras linhas do romance, o

leitor, assim como o espectador da minissérie, abeiram-se, pelas mãos hábeis de um narrador que tudo sabe, de uma família fidalga, imponente, cuja casa (re)vela um flanco aberto, uma fragilidade fatal. E é esse mistério suspeitado que levará o leitor e o espectador a percorrer os próximos capítulos.

Voltamos à cena inicial da minissérie. Carlos e João da Ega percorrem o jardim do Ramallete num passo lento e compassado como se medissem lembranças. O foco da câmera arrasta-se também no ritmo da música, registrando um jardim cheio de folhas secas, a famosa estátua enegrecida da Vênus no jardim, demonstrando a fatalidade das paixões a que se sujeitaram Carlos Eduardo da Maia e Pedro da Maia, pai daquele. As personagens vão olhando com desolação o jardim marcado pelo abandono. A música acompanha-os, enfatizando a expressão de sentimentos e expressões não ditos.

Quando, finalmente, as personagens sobem a grande escadaria da casa para entrar, o narrador mostra-os de cima, num plano que amplia o tamanho e a imponência da casa – retrato do abandono e da ruína que personaliza a família – e achata as personagens. Neste momento o som instrumental da orquestra intensifica o tom pungente dos instrumentos de cordas como que num lamento que quer durar para sempre.

A câmera vai subindo pelas paredes da frente da casa e exhibe o lugar heráldico da frontaria onde se deveria ter erigido um brasão⁶. Neste momento, o narrador música diminui o volume e simultaneamente entra

⁶ “O nome de Ramallete provinha decerto de um revestimento quadrado de azulejos fazendo painel no lugar heráldico do escudo de armas, que nunca chegara a ser colocado, e representando um grande ramo de girassóis atado por uma fita onde se distin-

o narrador em *off*, num tom grave, sereno, mas grave: “*A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa, no outono de 1875, era conhecida na vizinhança da rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela casa do Ramallete*” (QUEIRÓS: 2001, p.9). Entramos em seguida dentro da casa pelos olhos de um narrador câmera, silenciam-se o narrador em *off* e a trilha musical. Ouvem-se agora os sons dos passos de Carlos e João da Ega, o ranger das tábuas do assoalho e os sons que habitaram aquela casa quando ainda alguém ali morava (tilintar de louças, as batidas das bolas de bilhar...). Esses sons aparecem aqui e acolá à medida que se sugerem as lembranças de Carlos ao percorrer os cômodos da casa. Notório é também o pio de coruja que irrompe aqui e ali, como que a enfatizar o ar lúgubre da casa como o assevera a personagem de João da Ega quando diz: “Vamos embora, isto está muito lúgubre!” (transcrição da minissérie).

A visita termina com João da Ega erguendo um pano de renda que cobre o retrato pintado de um homem:

(João da Ega) – Quem é?

(Carlos da Maia) – Meu pai.

(João da Ega) – Querias ver a tua casa, está vista. Vamos embora!

(Carlos da Maia) – É curioso, só vivi dois anos nesta casa... mas ela parece conter a minha vida inteira!

(Transcrição da minissérie)

Aqui a trilha sonora musical introduz um forte acorde em que se intensificam os instrumentos guiam letras e números de uma data.” (QUEIRÓS: 2001, p.9)

mentos de percussão que sugerem as batidas violentas de um coração angustiado por lembranças cruéis. Daqui entra novamente o narrador em *off* que começa a contar a história das gerações anteriores à de Carlos. Começa então pela morte da mãe de Pedro da Maia, introduzindo assim a juventude do pai de Carlos, aparece também o grande patriarca, Afonso da Maia, que mais tarde será o responsável pela educação de Carlos.

Nestes quase 14 minutos da introdução, a minissérie apresenta-nos uma história que se anuncia trágica pelas malhas narrativas que um narrador austero vai entretecendo diante do espectador, acicatando-as com uma trilha sonora musical que acentua as lembranças dolorosas da personagem de Carlos da Maia, o representante solitário dos Maias.

6 A melodia da tragédia

Embora toda a trilha sonora musical da minissérie merecesse um estudo, devido à sua beleza e precisão narrativa, aqui levantar-se-ão alguns pontos referentes ao exercício narrativo de três composições em particular, interpretadas pelo grupo português Madredeus e que fazem parte da trilha selecionada de material já existente. As composições são: “As Ilhas dos Açores” (instrumental), “Haja o que houver” (canção), “Matinal” (vocal) e “O Pastor” (canção).

Sem dúvida, muito mais nas minisséries do que nas telenovelas, a trilha sonora musical tem tido um papel dramático bastante definido nas produções narrativas televisivas. A música é um elemento estético que, muitas vezes enleva o espectador, outras vezes enfatiza sensações mais fortes, até vio-

lentas. No entanto, a música tem sempre um forte apelo, na medida em que envolve o espectador que, pela melodia, se deixa enredar imperceptivelmente na cena, nas emoções representadas pelos personagens, enfim.

A música instrumental “As Ilhas dos Açores” assim desempenha muito bem o seu papel narrativo quando suas notas ecoam na minissérie, elas embalamos amores de Pedro e Maria Monforte. Está Pedro da Maia já totalmente apaixonado por Maria Monforte. Tinha-a visto uma vez na tourada e ficara totalmente tomado pela paixão. Perde noites de sono, sai em busca de informações acerca da sua amada, que lhe assalta os sonhos românticos. E assim, por que as tramas do acaso o permitiram, ela passa por ele de túburi, acompanhada pelo pai. Eles não se olham, apenas Pedro vê Maria, é o suficiente para que uma esperança se acenda em seu coração. Justamente quando a avista, entra a música instrumental “As Ilhas dos Açores”, os primeiros acordes provêm de um sintetizador e sugerem um som ininterrupto, suave, contínuo como o movimento do túburi ao redor da praça junto com o olhar de Pedro graças ao narrador câmera. E dessa maneira, nos enlevamos com ele. Ele levado pela paixão e nós pela música!

Essa música servirá de suporte ao narrador durante outras cenas que se seguirão e que contam o namoro de Pedro da Maia e Maria Monforte. A melodia tanto se traduz no som contínuo do sintetizador, sugerindo o enlevo da paixão, como no o som de cordas dedilhadas que entram uns compassos adiante e, de certa maneira, aventam o modo como Pedro se foi aproximando de Maria, namorando-a à antiga, como um trovador que dedilha as cordas e canta o seu amor à donzela distante: “*Ele a namorou à*

antiga, plantado a uma esquina, com os olhos cravados a uma janela, pálido de êxtase!” (narrador em *off*, transcrito da minissérie).

Pedro e Maria também têm como suporte narrativo da sua trama amorosa a canção “Haja o que houver”, cuja letra, interpretada pela vocalista Teresa Salgueiro do grupo Madredeus, é a expressão dos sentimentos não ditos por Pedro da Maia, mas adivinhados pelo olhar da personagem.

Haja o que houver
eu estou aqui
Haja o que houver
espero por ti
Volta no vento
Ó meu amor
volta depressa
por favor
Há quanto tempo
já esqueci
Porque fiquei
Longe de ti
Cada momento
é pior
Volta no vento
Por favor
Eu sei, eu sei
Quem és para mim
Haja o que houver
espero por ti

(Letra e música Pedro Ayres Magalhães – *Antologia* – compilação Emi-Valentim de Carvalho, Música Lda., 2000.)

Note-se que o eu lírico assemelha-se muito a Pedro e à sua atitude romântica diante do amor. Trata-se uma atitude sem atitude. O eu lírico ama, mas espera. Lamenta-se, pede á amada que volte, mas espera, não

reage, não vai atrás dela. Esta atitude hesitante, de lamento, de quem espera, de quem ama “haja o que houver” é própria de Pedro ao longo de toda a história.

A canção “O Pastor” vai acompanhar a trajetória dos amantes, Pedro e Maria e, mais tarde, Carlos Eduardo e Maria Eduarda. Esta canção apresenta um arranjo forte, vigoroso em que os instrumentos parece serem tocados com maior intensidade do que nas músicas anteriormente analisadas. O som dos acordes vigorosos do acordeon de Gabriel Gomes são cortantes e acelerados como o ritmo de um coração ansioso que bate. O acordeon rasga as cenas, bem como o universo do leitor/espectador como se quisesse atordoar os amantes e o leitor. A voz de Teresa Salgueiro entoa as sílabas arrastadas dos versos em contraste com o ritmo ágil dos acordes do instrumento. As palavras soam assim como verdades proféticas cortantes inevitáveis. É a tragédia que se anuncia irrevogável:

Ai, que ninguém volta
ao que já deixou,
ninguém larga a grande roda,
ninguém sabe onde é que andou (...)
Ao largo, ainda arde
a barca da fantasia
e o meu sonho acaba tarde
acordar é que eu não queria

(Letra Pedro Ayres Magalhães; música Madredeus – *Antologia* – compilação Emi-Valentim de Carvalho, Música Lda., 2000.)

Os versos da canção são contundentes, a fatalidade está anunciada em expressões como “Ai, que ninguém volta/ ao que já

deixou” – a tragédia foi inevitável, o envolvimento entre Pedro e Maria e a fuga desta marcou o fatal encontro entre seus filhos no futuro; “e o meu sonho acaba tarde/ acordar é que eu não queria” – prenúncio da angústia de Carlos da Maia ao descobrir que a mulher que amava, perfeita, era sua irmã!

Maria Monforte casa-se com Pedro da Maia, tem dois filhos, mas não se conforma com a rejeição que o velho Afonso da Maia lhe tem. Essa atitude de Afonso, que sequer cede a conhecer os netos, isolando-se, vai afetando a convivência entre Maria e Pedro. Ela, entre uma gravidez e outra promove festas em casa, onde aparece sempre rodeada de admiradores, o que evidentemente incomoda Pedro. No entanto, fraco como é, ele não chega a impor-se diante de uma situação como essa. Entretanto Maria engravida de seu segundo filho com Pedro e, por causa dos excessos cometidos nos saraus que promove é obrigada a fazer repouso até o fim da gravidez, ficando enclausurada no quarto por meses sob o olhar e companhia atenciosa do marido que não sai do seu lado.

Maria vai se amargurando por causa dessa prisão involuntária. O filho nasce e ela não se apega a ele como à menina, Maria Eduarda. Com filho ainda bebê, Maria Monforte já recuperada enamora-se de Tancredo, um príncipe italiano que frequenta a sua casa, acaba por fugir com ele, levando a menina e deixando o menino. Pedro desespera-se, procura Afonso que o recebe, vendo assim, pela primeira vez, com visível emoção, o neto Carlos Eduardo. Pedro, no entanto, não suporta o desgosto e suicida-se, ficando assim Carlos aos cuidados do avô.

Esta fase da tragédia é anunciada na fuga de Maria Monforte que foge vestida de preto, como se já previsse a viuvez pautada por

"Matinal", um vocal de Madredeus que mais parece uma música fúnebre do que exatamente o que o nome sugere. A música é um vocal *a capela* em que dialogam uma voz feminina e uma voz masculina, arrastando-se num lamento incessante, numa espécie de estilização do canto das carpideiras que choram a morte suspeitada de Pedro.

Ficam assim levantadas algumas considerações para que possa refletir acerca da importância da trilha sonora num produto teleficcional com as características da minissérie em questão. Com um tema trágico, contextualizado numa época conflituosa como foi o século XIX, do ponto de vista social, político, enfim, não se poderiam cometer deslizes ou equívocos ao contar uma história consagrada pela genialidade do seu autor, Eça de Queirós.

Tratou-se também de uma minissérie mais longa do que é habitual, cujo ritmo, por assemelhar-se ao do romance, exigia ainda mais apuro na adaptação e no resultado final. Para tanto, a configuração do narrador era essencial para imprimir as sensações do trágico sem descaracterizar o produto televisivo ao mesmo tempo. O resultado foi a junção de diversos elementos que deram ao narrador um tom único. A trilha sonora musical foi extremamente relevante nas suas funções narrativas, quando um gesto ou uma palavra não foram suficientes para exprimir a intensidade de um sentimento ou um conflito exterior.

Os espaços de uma narrativa complexa como foi a da minissérie foram preenchidos pelos desdobramentos do narrador, que ora se expressa em *off*, ora pelos movimentos fluentes, teatrais e até cinematográficos da câmara, ora pela música que se acomodou

alquimicamente à história, às personagens, aos ambientes, à tragédia!

7 Referências

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. (1984), *Teoria da Literatura*, 6 ed, Coimbra: Almedina.
- . (1974), *A estrutura do romance*. Coimbra: Almedina.
- . (2002), *Teoria e Metodologia Literária*, Lisboa: Universidade Aberta.
- BOURNEUF, Roland e QUELLET, Réal. (1976), *O universo do romance*. Coimbra: Almedina.
- BRANDÃO, Cristina. “Incluo Os Maias na nossa quality television” in *Televisão e Cultura – ficção, crítica, história e teatro na TV*, disponível em: <http://oclick.com.br/colunas/brandao4.html> (consultado a 30 de julho de 2008).
- COMPARATO, Doc. (1995), *Da criação ao roteiro*, 2 ed, Rio de Janeiro: Rocco.
- FYELD, Syd. (2001), *Os exercícios do roteirista*. (Trad. Álvaro de Ramos), 7 ed, Rio de Janeiro: Objetiva.
- GUIMARÃES, Hélio. (2003) “O romance do século XIX na televisão – observações sobre a adaptação de Os Maias”. PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac – Instituto Itaú cultural, 2003, 91-141.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. (2001) *Os Maias*. Porto Alegre: L&PM.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (org.). (2004) *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Edições Loyola. (Comunicação contemporânea 4)
- MACHADO, Arlindo. (1988) *A arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense.
- MARTIN-BARBERO, JÉSUS. *Dos Meios Às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia*. (1997) Rio De Janeiro: Editora Ufrj.
- MOREIRA, Lúcia C. M. de M. (2005) “Narrativas literárias e narrativas audiovisuais” FLORY, Suely F. V. (org.). *Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais*. São Paulo: Arte & Ciência.
- RIGHINI, Rafael Roso. (2004) *A Trilha Sonora da Telenovela Brasileira: da criação à finalização*. São Paulo: Paulinas.
- MADREDEUS. (2000) *Antologia – compilação Emi-Valentim de Carvalho, Música Lda.*, 2000.