

A obra-prima *Os Maias* de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – olhares sobre a cultura lusitana

*The nineteenth century novel The Maias by Eça de Queiroz through a
cinematographic interpretation – the Lusitanian culture in perspective*

*La gran novela Los Maia de Eça de Queiroz en una película portuguesa
– la cultura lusitana en perspectiva*

Filomena Antunes Sobral*

Resumo: Estabelecendo um percurso histórico que procura relacionar literatura e cinema, o texto propõe uma aproximação analítica à adaptação cinematográfica de *Os Maias* (realizada pelo diretor português João Botelho em 2014). Simultaneamente foca no caráter reflexivo e indagador que a arte pode assumir propondo o questionamento acerca das (des)continuidades possíveis entre o romance queirosiano do século XIX e a leitura fílmica adaptada. Beneficiando historicamente de uma conexão dialogal com a literatura, o cinema é apontado como um campo fértil para promover dinâmicas de criatividade que permitem repensar o país no período histórico da contemporaneidade a partir de um monumento canônico.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; *Os Maias*.

Abstract: The text proposes an analytical approach to the filmic adaptation of *The Maias* (by the Portuguese director João Botelho in 2014) to establish and present some thought about the successful historical connection between film and literature. At the same time the paper focuses on the reflective and thoughtful nature that art can take to raise questions about the possible (dis)continuities between a nineteenth century novel and the literary adaptation. Therefore, cinema is a fertile soil to promote the artistic creativity and, on the other hand, it allows rethinking canonical questions concerning the nation that are still contemporary today.

Keywords: Literature; Cinema; *The Maias*.

Resumen: El texto procura proporcionar un camino que busca destacar la relación histórica entre la literatura y el cine, proponiendo un enfoque analítico sobre la película *Los Maia* (del director portugués João Botelho en 2014). Al mismo tiempo se centra en el carácter reflexivo y indagador que el arte puede asumir y busca analizar acerca de las posibles continuidades entre la gran novela portuguesa del siglo XIX y lo contexto histórico actual del país. En este sentido, la película adaptada es un campo fértil para repensar la nación lusitana en el periodo histórico de la contemporaneidad tiendo como base un monumento canónico.

Palabras clave: Literatura; Cine; *Los Maia*.

* Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu (IPV).

Introdução

Sendo Eça de Queirós (1845-1900) um escritor português reconhecido no fórum nacional e internacional pelo seu olhar crítico sobre Portugal e sobre a sociedade portuguesa, configura-se atualmente como um legítimo observador que contestou o passado e remeteu para as gerações futuras o questionamento do presente e do que há de vir. A sua obra-prima *Os Maias* (1888) estabelece uma crítica de costumes ainda reconhecível na contemporaneidade. Daí o retorno constante deste texto adaptado para variadas formas de expressão onde o teatro, a televisão e o cinema ganham destaque. A recente reinterpretação filmica do diretor português João Botelho – *Os Maias, cenas da vida romântica*, 2014 – vem precisamente testemunhar o quanto se pode falar de Portugal no período histórico contemporâneo a partir de um romance canónico e a possibilidade do texto mediar (des)continuidades entre o passado, o presente e, muito provavelmente, o futuro.

Neste sentido, o relato cinematográfico do cineasta português procura ficcionar as múltiplas camadas socioculturais intrínsecas ao livro tendo como plataforma de sustentação a identificação do que da sociedade de oitocentos permanece. Para além disso, a adaptação filmica conjuga uma diversidade de temas, o potencial dramático, a vertente crítica e a caricatura refinada como sustentáculo para esta aproximação cinéfila. Propondo um estilo que privilegia uma abordagem operático-teatral, o filme descortina a diegese a partir de um universo artificioso que sublinha simultaneamente a realidade do texto e o artificial da ficção fazendo sobressair uma dimensão interartística em interação dialógica. A vertente técnica, a componente de palco, a envolvimento de pintura e do espaço musical combinam-se para cinematografar *Os Maias* a partir de múltiplas influências cujo resultado é o regresso ao questionamento do livro que, reavivado pela adaptação ao cinema, proporciona uma reflexão indireta sobre o passado, o presente e o futuro de uma nação. Estratégia sabiamente envolvida no enleio da história de amor trágica de três homens da mesma família.

Partindo da argumentação explicitada, o texto visa desenvolver uma visão analítica da adaptação filmica de João Botelho com o intuito de oferecer uma leitura interpretativa da obra cinematográfica e destacar o carácter indagador que a arte pode assumir seja em termos de contestação, afirmação ou reflexão. É retrabalhada uma narrativa com mais de 150 anos cuja dimensão histórica transcende o tempo e oferece uma peça literária caracterizadora do universo lusitano

cujas abrangências cronológicas é intemporal e nos permite olhar para os tempos atuais a partir de um texto oitocentista.

Literatura e cinema em diálogo ao longo da história

Num contexto cultural e histórico multimidiático, a adaptação alargou o seu conceito de relação intertextual entre livros e filmes para abranger múltiplas interações dialógicas entre variadas linguagens como televisão, rádio, teatro, pintura, banda desenhada, novos meios eletrónicos, mas também parques temáticos e videojogos, entre outros (HUTCHEON; O'FLYNN, 2013). No entanto, a conexão histórica entre cinema e literatura persiste inabalável e parece derivar não só da necessidade de o cinema continuar a contar histórias através da linguagem imagética (METZ, 1974), como também da tendência para as repetir, renovando-as a cada diferente abordagem, pois como refere Walter Benjamin (1992, p. 90) “*storytelling is always the art of repeating stories*”.

Destacando o diálogo que é instituído a partir do encontro entre textos e filme, Abílio Hernandez Cardoso (1995-6, p. 27) lembra que “a história da arte regista inúmeros testemunhos sobre as relações que sempre se estabeleceram entre a literatura e as outras artes” e realça o facto de que a conexão entre literatura e cinema implica tanto a convergência, como a conflitualidade. Num primeiro momento desenvolveu-se uma concepção hierarquizante em que a literatura assumia um valor cultural preeminente em comparação com o cinema, que emergiu num espaço cujo estatuto não estava associado a autoridade cultural. Marc Ferro (1992) argumenta que, inicialmente, o filme era considerado como uma espécie de atração de feira. Já Carlos Jorge (2011, p. 50) explica a dependência do cinema relativamente ao espetáculo e nota a conotação depreciativa da tradição cultural que associava o fenómeno emergente a “manifestações de gosto popular” ligadas a “espetáculos para plateias alargadas, ou até multidões”. Neste contexto, o objeto filmico existia na dependência do produto literário. Todavia, com o passar do tempo, o cinema afirmou a sua legitimidade como forma de expressão artística e, contrariando “um estatuto de marginalidade e de manifesta subordinação relativamente à literatura”, imprimiu também “de modo profundo e indelével, as suas marcas nas formas literárias” (CARDOSO, 1995-96, p. 26-27). Em sintonia Elsa Silva (2008, p. 6) corrobora esta asserção afirmando que “é hoje indiscutível que o

cinema tem exercido uma forte influência na narrativa literária, contribuindo nomeadamente para a expressão de novas experiências no domínio do discurso literário, sobretudo derivadas de efeitos com um grande grau de visualidade”. Institui-se, portanto, uma relação de equidade e intermediação entre linguagens culturais diferentes que colaboram na criação artística.

João Mário Grilo (1996, p. 209), referindo-se a André Bazin e ao seu texto *Pour un cinéma impur; défense de l'adaptation* reforça o cinema como “arte impura” e salienta, na esteira de Eisenstein, que “as razões por que um livro é adaptado para um filme transcendem muito a dimensão do próprio livro” (GRILO, 1996, p. 211). Dionísio Vila Maior (1996, p. 96) considera que falar nas relações entre literatura e cinema “é sobretudo compreender que literatura e cinema são atos de vitalização que contribuem para que tanto o filme como o texto literário se integrem na memória histórica do homem”, parecendo-nos, antes de mais, esta afirmação um pressuposto essencial no âmbito da reflexão acerca da aproximação entre o domínio literário e o fílmico. A verdade é que, como constata Deborah Cartmell e Imelda Whelehan (2010, p. 14) na obra onde associam *screen adaptation a impure cinema*, “as narrative forms, literature and screen have historically enriched each other”.

No que diz respeito aos estudos teóricos que relacionam a intermediação entre estas duas práticas artísticas, estabelece Silva que

O estudo das relações entre literatura e cinema tem tomado direções diversas, podendo embora resumir-se a duas tendências principais: a primeira diz respeito à ênfase que se tem dado à dimensão de correspondência entre uma e outra arte, uma correspondência através da qual é possível comprovar o diálogo intertextual que tem havido entre ambas; a segunda reporta-se, por seu lado, à diferença radical entre os dois sistemas artísticos, aceitando-se aqui apenas a noção de analogia de processos (duas artes diversas que, a seu modo particular, expressam determinados aspetos que, na forma de serem narrados, refletem uma certa aproximação) (SILVA, 2008, p. 22).

Neste sentido, no âmbito da temática da relação entre a arte literária e a arte cinéfila, caracteriza-se esta proximidade como uma permuta de influências mútuas. A adaptação cinematográfica de obras literárias implica recriar a interpretação de um texto numa linguagem maioritariamente imagética e

sonora e pressupõe uma criação autoral original. Numa pertinente abordagem a esta temática, Nick Van Vugt (2011, p. 2) defende que “*whether adhering strictly to the source material or interpreting concepts derived from the original work, adaptations are necessarily extensions or interpretations of the original story*”. Embora adaptar signifique “transpor de um meio para outro” (FIELD, 2001, p. 174), envolve necessariamente um processo de reajustamento a uma nova linguagem e uma conexão entre dois campos artísticos. Não se trata de uma ‘passagem’, mas de uma nova proposta criativa cujo ponto de partida é a base literária. Literatura e cinema não são iguais, porém ambos se relacionam no processo de metamorfose da escrita para o ecrã devido à tendência narrativa característica dos dois sistemas expressivos. Isto significa, no entender de Jorge Luiz Cruz (2010, p. 59), que “uma forma não é redutível à outra”. São, portanto, duas manifestações estéticas que, embora se aproximem na arte da adaptação fílmica, afastam-se necessariamente nas suas especificidades (SOBRAL, 2016). Enquanto um romance nos pode remeter para a vida interior das personagens, encaminhar por descrições minuciosas e cristalinas e evocar pensamentos, sentimentos, monólogos ou ambiências mentais de forma estilisticamente livre; a linguagem cinematográfica lida com a concretude diegética na medida em que tudo tem de passar para o domínio do visível através de imagens e sons. Trabalha com “exterioridades” (FIELD, 2001, p. 175) convertendo uma história no modo audiovisual. Reforça Silva (2008, p. 27) que, embora tanto o cinema como a literatura possam assumir significações tanto analógicas como simbólicas, “o facto de a arte cinematográfica ser eminentemente icónica e a literária eminentemente abstrata [...] faz com que a imagem conceptual produzida pelo signo verbal evidencie um maior grau de fluidez do que a imagem cinematográfica”. Na literatura a imaginação é o vetor primordial, as frases são projetadas na mente do leitor que recria mentalmente a história guiado pelo ritmo do autor, sendo muito do sentido acrescentado pela vertente imaginativa. No cinema há a inevitabilidade da concretização imagética e sonora que conquanto alimente a imaginação, estabelece, no entanto, um ponto de partida mais objetivável obrigando ainda a cuidados de transposição específicos.

É o que Oziris Borges Filho confirma, no fragmento que se segue, quando põe em relevo o papel da imaginação no discurso literário e coloca a tónica no olhar no discurso fílmico.

No cinema, vemos a imagem, na literatura, temos de imaginar. [...] Pela imaginação, tudo é possível. Na sétima arte, o olhar é predominantemente na captação da cena. Nós não imaginamos as ações, nós as vemos. Enquanto o cinema aciona um sentido físico: o olhar, a literatura aciona outro tipo de capacidade: a imaginação (BORGES FILHO, 2014, p. 192-193).

Por conseguinte, a adaptação fílmica de textos literários significa escolher caminhos e tomar opções para criar uma obra dramática enraizada em material literário. Para além disso, o processo de transubstanciação literária ultrapassa a questão da fidelidade, revelando-se esta uma falácia, já que “o cinema não filma livros” (GRILO, 1996, p. 209), mas propõe uma apropriação dos mesmos podendo alterar a sua duração, subverter itens, acabar a meio ou mudar de tom. Assim, ainda que nos possamos referir ao termo genérico ‘adaptação cinematográfica’ para indicar a mutação do material textual original para o filme, será mais sensato mencionar “graus de adaptação” (COMPARATO, 1992, p. 235) na medida em que cada processo pode implicar uma moldagem distinta sem significar ser idêntico a uma proposta adaptativa anterior. Maria do Rosário Bello chama a atenção para este aspeto, sublinhando que

Cada uma das possíveis aproximações ao fenómeno – como tradução, como *performance*, como diálogo, como intertextualidade – enfatiza uma (ou algumas) das dimensões do processo: a transferência de significados textuais na passagem de um sistema semiótico a outro (tradução), o sublinhado da diversidade de estilos acima da diferença de sistemas (*performance*), a abordagem das influências mútuas na vivência das obras (dialogismo), a presença efetiva de um texto no outro (intertextualidade) (BELLO, 2005, p. 169).

A literatura contribui para elevar o patamar diegético do cinema, desafiar a criatividade e diversificar conteúdos narrativos. Oferece à sétima arte uma base qualitativa consolidada e aproxima-se da secreta concretude de ver as letras tomarem forma no ecrã. O cinema, por seu lado, divulga o título em questão contribuindo para a sua valorização e difusão. Muitas vezes revitaliza obras seculares colaborando para refletir de uma forma particular sobre questões e temáticas que podem ainda ser pertinentes no

contexto histórico, ou, pelo contrário, propondo um ponto de viragem e mediando descontinuidades do conteúdo diegético. Estabelece-se, por conseguinte, um vínculo ambíguo simultaneamente “valorizante” e “dévalorizante” (VANOYE, 2011, p. 14) em que o filme beneficia das qualidades da obra e ao mesmo tempo presta-lhe homenagem, mas, por outro lado, institui uma transubstanciação original de um produto preexistente que pode ser desconstrutivo do mesmo.

É factual que historicamente a relação entre livros e película tem sido uma constante e se houve tempos em que esta conexão não foi amigável, a passagem dos anos veio confirmar decisivamente a afinidade entre estes dois campos corroborada na contemporaneidade por inúmeras adaptações que continuam a animar as salas de cinema. E se é verdade que a literatura permanece uma fonte de inspiração para o cinema na atualidade, também é certo que os textos canónicos continuam a oferecer um manancial fértil para a liberdade expressiva cinematográfica. As obras do consagrado escritor português Eça de Queirós são exemplo disso e, mais especificamente, *Os Maias* em 2014.

Reinterpretação cinéfila da obra-prima queirosiana *Os Maias*

Sendo certo que as adaptações cinematográficas continuam a marcar a história do cinema no século XXI, também não restam dúvidas de que através da conjugação das artes envolvidas se veiculam ideias mediadas que permitem repensar as várias esferas de uma nação, seja no âmbito cultural, social, político ou económico, intelectual, histórico e até religioso, entre outros aspetos.

Partindo do pressuposto de que “pode-se falar do Portugal de hoje a partir de *Os Maias*” (BOTELHO in HALPERN, 2014, p. 8), o cineasta português João Botelho apropriou-se da obra-prima queirosiana para propor em 2014 não só um retorno à tradição literária portuguesa, como também uma reflexão sobre a contemporaneidade lusitana. Para além disso, *Os Maias* cinematografados proporcionam também o contacto com a experiência individual de leitura fílmica do diretor acerca de um texto canónico, oferecendo uma obra de arte que patenteia igualmente as decisões criativas e a expressividade artística do cineasta. O mais complexo parece ter sido a seleção do conteúdo num gesto de respeito pela obra literária, pois como observa Botelho

Os Maias dava um filme de 15 horas e eu vou fazer de duas para o cinema e de três para a televisão. Podia fazer uma longa inteira só a partir da descrição do Ramalhete. O mais difícil é cortar sem ofender. Como é que se monta isto? Como é que se mantém uma cena e se tira outra? (BOTELHO in FREITAS, 2013, p. 11).

O filme de João Botelho emerge num contexto de continuidade com a temática do retrato realizado por Eça de Queirós sobre Portugal. Enfoca uma releitura da obra queirosiana tendo em conta a reflexão crítica do escritor acerca da sociedade burguesa da época e evoca um universo repleto de figuras e atitudes, ambientes políticos, sociais e intelectuais cuja dimensão é objeto de caricatura através do humor sarcástico do autor canónico. Embora *Os Maias* tenha sido dos textos o que Eça de Queirós demorou mais tempo a escrever, a sua publicação não foi motivo de sucesso imediato, já que a caracterização do país não agradava a generalidade dos portugueses. Quiçá pelo aparente julgamento pouco compassivo com a conjuntura que a nação vivia no derradeiro período do século XIX. Em rigor, não podemos ignorar que Eça saiu de Portugal em 1872, vivendo grande parte da sua vida adulta no exterior, e tendo deixado o país quando este evidenciava uma situação pouco favorável. Daí a sua visão mais mordaz e hiperbolizada do Portugal oitocentista. Eça não só testemunhou os problemas de uma época, como falou deles, fazendo uma interpretação própria dos mesmos.

Evocando o exposto por Maria Filomena Mónica (1997, p. 732), Eça de Queirós fez parte de um grupo (o qual também incluiu nomes como Oliveira Martins, Antero de Quental ou Batalha Reis) que alcançou a idade adulta “num período particular: os anos da crise de 1868-1871”. O que significa, segundo a autora, que este grupo ficou marcado para a vida pelos anos de caos em que cresceu e, por isso, “passaram a olhar com fúria um país onde não conseguiam arranjar emprego, um país onde os cargos públicos estavam ocupados, um país onde o povo vivia em ancestral letargia”. O descontentamento manifesto destes intelectuais fez com que na primavera de 1871 estes jovens decidissem “chocar o mundo burguês a que pertenciam através de uma série de conferências no Casino Lisbonense” onde, “sob o pretexto de criticar a prosa da classe dirigente, o grupo deixou-nos uma crítica devastadora do sistema representativo” (MÓNICA, 1997, p. 732). Referindo-se tal-qualmente à Geração de 70, Carlos Reis (2009, p. 24-25) afirma que esta juventude cosmopolita “pretendia conduzir à

revitalização da consciência cultural, cívica e histórica do país”. Portanto, segundo Mónica (1997, p. 732-33), no Portugal deste período, habituado a escândalos, os políticos eram caricatos, a oratória oficial era grotesca e havia miséria, analfabetismo e opressão.

A relevância da informação apresentada é fazer perceber o julgamento desfavorável queirosiano em relação à comparação do panorama nacional perante o progresso de outras nações europeias. Eça “muito atento à evolução da cultura europeia e vivendo próximo dos seus centros difusores” (REIS, 2009, p. 19) observa facilmente os avanços sociais e culturais que não se viam em Portugal. De notar, de acordo com Maria Helena Santana (2015, p. 78), que “no século XIX [...] pertencer à Europa significava verdadeiramente estar no centro do mundo”, um mundo onde o desenvolvimento social, o progresso e o dinamismo cultural e científico contrastava com a improdução e falta de iniciativa dos portugueses. Deste modo, o distanciamento crítico que a vivência além-fronteiras facultou a Eça de Queirós, permitiu-lhe uma concepção negativa face ao provincianismo, à banalidade, à incompetência política, aos banqueiros ociosos, aos jornalistas venais, às figuras dândi superficiais e incapazes e à sociedade burguesa colonizada por hábitos parisienses, sobretudo em termos de qualidades de chique e referências gastronómicas, o que lhe impediu de ter uma visão desassombrada de Portugal. Neste sentido, Eça de Queirós retrata a burguesia lisboeta, simultaneamente reflexo do país e condicionadora do mesmo, como demitida de si própria e herdeira de vícios que sustentaram a existência de uma elite inábil.

Elementos históricos fundamentam a sua problematização da importância da educação e da cultura, uma das lacunas do país no período histórico em foco que decorre não só do atraso a nível mental, social e económico, bem como da estagnação sociocultural, institucional e política vigente. Também o pensamento anticlerical, que marcou uma parte importante do século XIX, foi objeto do interesse de Eça de Queirós. Esta atitude de crítica, oriunda do ideário liberal cujo fôlego soprou desfasado em direção a Portugal, aludia ao conservadorismo da estrutura social portuguesa, exaltado pela influência exagerada da Igreja sobre a mente dos fiéis e castradora da tão desejada modernidade que eclodiu em diversas capitais europeias no âmbito da política, das artes e das ciências, entre outros domínios. Igualmente acompanhando o momento cultural que na segunda metade do século XIX afastava do realismo o horizonte romântico, e incentivado pelo inconformismo da Geração de

70, Eça tematizou acerca das falhas do romantismo enfatizando a condição feminina cujo comportamento era determinado pelos ideais românticos, com leituras, música ou convívios sentimentalistas. Distingue-se sobretudo a mulher adúltera, ociosa e vã que em *Os Maias* encontra eco na Condessa de Gouvarinho ou em Raquel Cohen, por exemplo. Aliás, o tema do adultério feminino é, segundo Reis (2009, p. 15), um assunto “destinado a uma larga fortuna” na ficção queirosiana.

Um outro tópico que motivou a escrita de Eça de Queirós tem a ver com a sensação de hibernação que o país lhe transmite. Um país onde impera a paralisia e o tédio e onde nada se produz de inovador, tudo se copia. Há na atmosfera de *Os Maias* uma espécie de tempo parado que culmina no final, tanto do livro como do filme, com a ideia de que Lisboa é uma cidade adormecida. No desfecho dos *episódios* (ou cenas) *da vida romântica*, quando Carlos regressa a Lisboa passados dez anos, parece que nada mudou e que o mesmo torpor histórico que domina a nação permanece – decadente, abandonado, melancólico, tal como o degrado Ramalhete, repleto de herança e memória. A este propósito, Reis (2009, p. 44-45) observa que “é um Carlos cosmopolita, elitista, sobranceiro e *blasé* que lança sobre o cenário humano da capital um juízo extremamente cruel”. Estas considerações direcionam ainda para a importância do título secundário que, em ambas as narrativas – romance e filme, lembram que a reflexão queirosiana reagia em desacordo com o atraso geral do país e em oposição à pequenez mental resultante, sobretudo, de vícios românticos.

Assim, tendo em conta que Eça de Queirós, imponente embaixador da cultura portuguesa, ideava a caricatura, estabeleceu justamente um observatório sociocultural através das suas narrativas. O grande protagonista da sua escrita é precisamente um certo Portugal político, cultural, económico e social. Como Reis (2009, p. 16) bem assinala, Eça fez “do seu país e da sua vida social o tema central da sua obra”. Em específico, *Os Maias*, “um marco de capital significado na produção literária queirosiana” revela “o grande retrato de costumes” e “a representação de um mundo social amplo e culturalmente dominado pelo Romantismo” (REIS, 2009, p. 43). Para além disso, o romance *Os Maias* é fecundo na exibição de uma galeria de tipos lusitanos, ou personagens eternas, que o escritor delineou a partir de referentes reais, o mesmo se passando com fatores estruturais do país, como a incompetência política, a pobreza e a dependência do Estado. Estabelecendo *Os Maias* uma interpretação da

sociedade portuguesa na segunda metade de oitocentos, Eça capta identicamente uma noção do temperamento nacional que oscila entre a fatalidade e a indolência. Um povo de brandos costumes onde nada é levado a sério. Logo, o episódio de incesto entre irmãos resolve-se com viagens e os desencantados, mesmo considerando que “não vale a pena fazer um esforço, correr com ânsia para coisa alguma”, apressaram-se, afinal, para a “lanterna vermelha do americano” (QUEIROZ, s.d., p. 716).

Partindo deste texto maior do cânone português, a adaptação fílmica de João Botelho revisita a época oitocentista de um Portugal burguês e intelectual que vive de aparências. O infortúnio da família Maia transita de fotografia a preto e branco para imagem a cores e serve de mote para caracterizar um país inerte, inculto e retrógrado. Representa um imaginário onde sobressai o conservadorismo, a apatia e a contradição. Estes aspetos são sobretudo confirmados no fim do filme, depreendidos da situação final do livro – em ambos os casos o que fica mais fresco na memória – onde a linguagem fílmica sublinha metaforicamente o Portugal incoerente com os dois amigos (Carlos da Maia e João da Ega) prometendo solenemente que ‘nada os fará apressar o passo’, quando a lembrança de um jantar os faz correr desalmadamente para não perderem o repasto. No filme este paradoxo é acentuado pelo efeito de palco, como se assistíssemos a uma peça de teatro, onde após a correria dos vencidos da vida a escolha deliberada do diretor foca o sentido nos projetores de luz que se apagam em alternância e no som correspondente sugerindo que o espetáculo terminou e que o país vive em permanente representação (LOURENÇO, 2000).

Em concordância com o final, toda a tonalidade do filme se distingue por um artificialismo assumido modelado pelo lado técnico do cinema, pelo teatro, pela ópera e pela pintura. Os exteriores recriados por enormes telas a óleo redimensionam o plateau onde o país desfila e as personagens reafirmam o cliché de figuras-tipo facilmente reconhecíveis e atuais. Segundo Manuel Halpern,

O filme cria mesmo um artefacto, teatral ou operático, para destacar a palavra. Os painéis de João de Queirós da cidade de Lisboa, mas também de Santa Eulália e de Sintra, são um fabuloso detalhe artístico, que confere a todo o filme um ambiente onírico. Além disso, coloca-nos perante um palco, o que permite uma certa teatralidade e nos transporta mais facilmente para a época (HALPERN, 2014, p. 9).

Sustentando-se num texto que está para além do seu tempo, também a adaptação cinéfila se afasta de uma caracterização histórica, ou filme reconstituição, buscando no artificial a expressão do carácter ficcional que alude ao real, todavia, através do espírito crítico. Como salienta João Botelho (in HALPERN, 2014, p. 11), “aquilo não é Portugal do século XIX é do século XXI, um país impossível!” e acrescenta que o objetivo é “que as pessoas fiquem inquietas, apesar de ser um filme cómico, porque o Ega é fantástico. A vida não tem uma mensagem única, e é possível filmar de forma a respeitar as pessoas, de forma a que não sejam condicionadas”.

O artificialismo é, portanto, um elemento chave que permite um olhar diferente para a cultura lusitana. E para isso muito contribuíram os cenários de propensão surrealista concebidos por João Queiroz, não só para situações exteriores, como para panoramas de contexto interior. Com efeito, nas cenas interiores, gravadas em palacetes e edifícios históricos em Ponte de Lima, Cabeceiras de Basto ou Lisboa, as paisagens que se avistam das janelas são as pinturas concebidas pelo artista. Embora a atmosfera a esboçar fosse urbana e reconhecível, o pintor apostou no abstrato desfrutando de enorme liberdade criativa. Segundo João Queiroz (in NUNES, 2014, p. 10), “não são reposições históricas, não sei se os prédios eram mesmo daquelas cores, mas

podem criar um ambiente interessante” e ressalta que “foi de facto trabalhoso pintar a envolvência urbana, ruas, casas, que não aparecem normalmente na minha pintura, mas também por isso foi uma experiência engraçada e um bom exercício”. De dimensões gigantescas, os painéis pintados a óleo para além de fazerem uma “alusão aos lugares concretos, sem perder de vista a natureza pictórica” (NUNES, 2014, p. 10), contribuem para conferir à película a conotação artificial que remete para a caracterização sociocultural e política subjacente ao filme. Na ficção fílmica o artificialismo do real pintado em tela por João Queiroz estabelece imagetivamente uma analogia com a sátira queirosiana (**Imagem 1**).

Os desgostos da família Maia sustentam a estrutura narrativa, mas de modo a focar num protagonista e temas mais alargados. O horizonte desejado de uma nação cosmopolita e desenvolvida, que trespassa das páginas do livro para o filme, abafa o episódio do incesto no contexto da adaptação cinematográfica, para dar relevo ao simbolismo que a relação incestuosa transporta consigo como poderoso recurso dramático para ilustrar a tragédia que se abatia sobre todo um país. É assim que surge na representação fílmica *La traviata*, ou a mulher caída, remetendo indiretamente para uma nação também em queda e em ruína como o desgastado Ramalhete.



Imagem 1. Fotogramas de painéis a óleo pintados por João Queiroz – o Douro, o Ramalhete, a Toca, o Chiado em Lisboa (*Os Maias*, João Botelho, 2014)

Neste sentido, toda a interpretação filmica destaca a ideia de artificial induzindo à associação com a sociedade retratada. A sucessão de cenas, quase que simulando cenas-quadro, revela uma classe aristocrática inculta e desinteressante. Quer se trate do jantar no Hotel Central, do Sarau no Teatro da Trindade, das Corridas de Cavalos ou do incidente com o jornal *A Corneta do Diabo*, o que sobressai são os episódios previamente criados por Eça de Queirós para espelhar uma nação atrasada em modo irónico e caricatural. Evidencia-se o exemplo do Sarau no Teatro da Trindade (**Imagem 2**), cuja assistência inculta e de modos grosseiros caracteriza de ‘sublime’ o discurso de Rufino e ‘extraordinária’ a intervenção de Alencar, ao mesmo tempo em que zomba e vaia o momento erudito de Cruges que toca Beethoven ao piano. De forma rude e a apupar, o auditório pouco culto do Teatro da Trindade levanta-se a abandonar a sala aquando da performance clássica do músico, sem saber apreciar a arte e respeitar o artista. E, no entanto, trata-se da alta burguesia lisboeta, o elenco privilegiado do país.

Por outro lado, a cena em que o jornalista Palma Cavaleiro, uma figura execrável e diretor de jornal, recebe uma bolsa de dinheiro de João da Ega para revelar informação, representa as falhas de caráter da portugalidade pensante. De um modo teatral e artificioso o filme expõe a aristocracia nacional como

inculta, pretensiosa e letárgica. Imiscuindo-se nesta atmosfera nacional e derivando da hereditariedade explorada por Eça de Queirós também Carlos da Maia e João da Ega, um excecional física e intelectualmente, o outro crítico acérrimo da alta sociedade lisboeta, não escapam ao retrato filmico explorado por Botelho de bonitos, bem formados, mas diletantes.

A trajetória filmica inicial contextualizada pelo preto e branco e pela voz profunda do narrador destaca em *flashback* o caráter patriarcal, conservador e religioso do Portugal tradicional e das gerações anteriores a Carlos. A liberdade de escolha é castrada a Afonso da Maia pelo seu pai e mais tarde Afonso também inibe os ideais românticos do seu filho Pedro quando este pretende casar com Maria Monforte. O amor de Pedro e Maria é projetado na adaptação filmica como uma fantasia romântica extraída do artificialismo de uma caixa de música. As personagens assumem a configuração de bonecos que rodopiam estáticos e cuja relação se assemelha a um movimento giratório mecânico condenado ao insucesso pressagiado pelo patriarca da família. Por contraste, o filho do casal, Carlos da Maia, parece ter toda a liberdade, mas não sabe o que fazer com ela. Para além de se entregar a amores adúlteros, a leitura filmica sugere uma fraca intensidade, preponderância e consequência do romance incestuoso na vida de Carlos oferecendo uma



Imagem 2. Fotogramas do Sarau no Teatro da Trindade – Rufino, Cruges e Alencar em palco e o público desinstruído (*Os Maias*, João Botelho, 2014)

versão desviante do acontecimento catalisador do livro para focar numa personalidade pedante que se esbate na indolência e ociosidade do Portugal retratado.

Do mesmo modo, a figura do patriarca da família – Afonso da Maia – que no livro simboliza a retidão de caráter e os sonhos de um Portugal desenvolvido, assume no filme uma conotação espectral, nostálgica e apagada como se arrastasse consigo a desilusão assumida de todo um povo. Ao atravessar a totalidade da narrativa – como jovem liberal, pai obstinado, avô educador permeável às mudanças, Afonso chega a velho derrotado, ‘em ruína’, vencido pelos acontecimentos, tal como o país sem energia para se erguer e sair da estagnação que o domina (**Imagem 3**).

João Botelho interpreta esta morte de uma forma abrangente argumentando que “morre o Afonso, morre Portugal” (in HALPERN, 2014, p. 11). E recorrendo sabiamente ao texto de Eça de Queirós, coloca na voz-off do narrador do filme o significado amplo da morte do patriarca:

Mas estava morto. Estava morto, já frio, aquele corpo que, mais velho que o século, resistira tão formidavelmente, como um grande roble, aos anos e aos vendavais. Ali morrera solitariamente, já o sol ia alto, naquela tosca mesa de pedra onde deixara pender a cabeça cansada (QUEIROZ, s.d., p. 669).

A ficção imagética questiona alegoricamente um passado, um presente e o futuro de uma nação sem rumo. A própria influência religiosa é simbolicamente indagada quando a câmara foca em pormenor, nas paredes do severo casarão, quadros de figuras religiosas, como a crucificação de Cristo, predizendo o suplício inevitável tanto para os Maias como para a nação.

Podemos observar que a cena do filme em que Afonso da Maia sonha é emblemática e reveladora da intencionalidade narrativa e estética do diretor. Esta cena não consta das páginas do romance escrito por Eça de Queirós, mas é uma interpretação livre introduzida aquando do trabalho de adaptação ao cinema que, embora aposte fortemente na intertextualidade, convida a desvios narrativos aliciantes. Para além de introduzir um elemento diegético essencial na história (a procura da neta desaparecida), o modo como a cena é filmada, em contraposição de ângulos picados e contrapicados e ao estilo expressionista, traduz não só a perturbação psicológica do patriarca, como a marca operático-teatral da ficção. Indo para além do visível, a expressividade fílmica, valendo-se da iluminação que produz um contraste acentuado e sombras dramáticas, imiscui-se na fantasia onírica de Afonso. A sombra de Vilaça projeta-se sobre o quadro de Cristo antevendo o papel significativo do procurador da família na



Imagem 3. Fotogramas das fases da vida de Afonso da Maia – juventude, pai, avô e morte solitária – imagem metafórica da nação retratada (*Os Maias*, João Botelho, 2014)

revelação da desgraça e o próprio cenário participa do drama sublinhando a queda e a fatalidade. Aliás, no início do sonho de Afonso a pintura de Cristo cai pressagiando um final inevitável ou a anunciação de que não existe perspectiva de mudança. Tanto os cenários, como a iluminação, bem como a música e a sonorização constituem um fator aglutinador para frisar a intencionalidade do cineasta João Botelho. Por outro lado, enfatizando o universo de palco operático-teatral a cena é filmada como se os seres ficcionais assumissem simultaneamente a posição de participantes de uma audiência de espetáculo confortavelmente instalada num camarote de ópera e, ao mesmo tempo, intervenientes ativos de uma peça em palco teatral. A leitura possível dessa cena em particular possibilita descortinar os elementos que o cineasta modela ao longo de todo o filme para fazer sobressair a sua expressão autoral. E, no entanto, trata-se de uma cena curta, colocada a poucos minutos do início do filme, e induzida de uma interpretação pessoal do livro (**Imagem 4**).

Apesar dos cenários e dos figurinos serem de época, é o Portugal contemporâneo que é retratado – “Em Botelho não temos apenas o Eça em espírito, temos o Eça letra por letra, sendo que, por ser tão maravilhoso e perspicaz, a pertinência do romance nunca caduca. Foi precisamente esse lado atual e político que o atraiu”

(HALPERN, 2014, p. 11). Portanto, não é por acaso que João Botelho afirmou em várias entrevistas que é a portugalidade que lhe interessa tematizar. Indo ao encontro do apontado por observadores da sociedade portuguesa (GIL, 2008; LOURENÇO, 2000; 2014) *Os Maias* cinematográficos relembram em 2014 o sentido de continuidade que se pode ter com a leitura de *Os Maias* do século XIX. Em 2008 José Gil (2008, p. 15) evidenciava um país onde “nada acontece, quer dizer nada se inscreve – na história ou na existência individual, na vida social ou no plano artístico” e adverte que

A não-inscrição surge, talvez, como o fator mais importante para o que podemos chamar a estagnação atual da democracia em Portugal. Apesar das liberdades conquistadas herdámos antigas inércias: irresponsabilidade, medo que sobrevive sob outras formas, falta de motivação para a ação, resistência ao cumprimento da lei, etc., etc. (GIL, 2008, p. 38-39).

Refém de um passado histórico glorioso, a sociedade portuguesa colhe indefinidamente os louros dessa glória e permanece inerte. Eduardo Lourenço (in HALPERN, 2014, p. 9) recorda não só a “intemporalidade do texto” como sublinha que “as personagens têm uma visão



Imagem 4. Fotogramas do sonho pressagioso de Afonso da Maia (*Os Maias*, João Botelho, 2014)

niilista atual” e que “é preciso coragem para trabalhar numa das mais representativas obras da história da literatura portuguesa. E as personagens são facilmente comparáveis a outras que ainda encontramos hoje entre nós”. Por isso, relembramos a convicção de Botelho de que “pode-se falar do Portugal de hoje a partir de *Os Maias*” (in HALPERN, 2014, p. 8) e usar o diagnóstico queirosiano para observar a contemporaneidade. Carlos da Maia, o herói do texto canónico, é o símbolo da incongruência portuguesa. Crítico da elite com que convive, observador de vícios que também aprecia, furioso ao saber que Maria Eduarda é concubina, mas indiferente ao facto de manter uma relação adúltera com a Condessa de Gouvarinho. Letrado, mas indolente. Ciente do incesto, mas ainda assim pratica-o. E, todavia, é uma figura que suscita simpatia. Quantos Carlos da Maia não circulam ainda hoje por aí? Quantos aspetos de *Os Maias* podem ser repensados na atualidade?

A encenação filmica oferece uma perspetiva artificial justamente para reforçar o carácter imitativo da sociedade de oitocentos, com camadas políticas e intelectuais seguidistas, sem ideias inteligentes ou juízo crítico. E a questão que emerge para debate é perceber se a pintura que Eça de Queirós esboçou de uma nação ainda pode ser endereçada às gerações presentes e aos seus descendentes. Porquê filmar *Os Maias* nos dias de hoje? Ao recorrer a uma linguagem estético-simbólica o cineasta coloca em imagens os quadros da ascendência católica que decoram as paredes do décor, em continuidade com os planos-quadro da letargia latente de uma sociedade patriarcal e provinciana. A cena passada nas corridas dos cavalos faz desfilar uma elite enfatuada e epígona onde impera a intriguice e a má-língua e ilustra o acontecimento que serve de alternativa à tradicional procissão do Senhor dos Passos. O ritmo é lento indo ao encontro da paralisia que se pretende retratar. Deste modo, a interpretação filmica sugere que se retorne ao espelho queirosiano para pensar sobre as causas da estagnação presente e qual o sentido de evolução do país perante o prenúncio nebuloso de bancarrota. A história parece estar continuamente a repetir-se.

Conclusão

João Botelho encontrou uma solução cinematográfica perspicaz para regressar a *Os Maias* na atualidade. O que, aliás, vem confirmar não só a ligação preferencial do diretor com autores maiores da esfera literária portuguesa, como corroborar o interesse

temático da filmografia de Botelho pela vontade de retratar Portugal. Por outro lado, apostando numa *mise-en-scène* onde o artificialismo predomina, o cineasta revela sub-repticiamente não só a sua leitura do texto canónico, como dirige o enfoque filmico para o assunto principal que lhe interessa abordar – o retrato do país desvelado através de uma narrativa onde prevalecem cenas-quadro quase que extraídas de composições teatrais ou peças de ópera. As enormes telas a óleo substituindo os exteriores, as personagens pretensiosas e frívolas bem como os enquadramentos-símbolo contribuem para estabelecer uma sùmula de interpretação de um contexto sociocultural e político catalisador da imobilidade que domina a nação.

Neste sentido, a revisitação cinéfila de Botelho permite por um lado revitalizar a tradição literária e, por outro lado, atribui-lhe um cunho contemporâneo ao questionar as (des)continuidades possíveis com o texto. A forma como Eça interpretou Portugal ainda permanece? – parece ser a demanda desta adaptação filmica colocando a obra de arte imagética como uma possibilidade de reflexão, análise e debate. É uma transposição que remonta a outra época, mas que visa focalizar o olhar sobre o presente. Usufruindo de enorme liberdade criativa para explorar a raiz queirosiana, o filme enquadra a portugalidade numa exposição de ‘quadros’ que desfilam em cenas cujo propósito é enfatizar o final: – antinómico e parado no tempo no permanente palanque nacional. Neste sentido, o romance de Eça de Queirós funciona nesta película como a possibilidade de espelhar atitudes, mentalidades, tradições e comportamentos. Não é por acaso que ao longo do filme são utilizados por diversas vezes enquadramentos de espelhos onde se projeta a imagem refletida de atitudes de personagens-pavão improdutivas e ociosas. É o caso da cena do adultério de Raquel Cohen com João da Ega projetada no espelho do quarto onde se encontram, entre muitos outros planos onde o espelho assume uma conotação metafórica e mais abrangente.

Assim, a técnica narrativa utilizada pelo cineasta projeta *Os Maias – cenas da vida romântica*, 2014, num nível de compreensão que abeira a época atual, não sendo complicado estabelecer paralelismos com o contexto social, cultural, político e económico contemporâneo. Trata-se, portanto, de uma forma alternativa de ‘ver’ o texto que oferece uma perspetiva crucial para debate sobre questões de base que ainda não foram ultrapassadas. Por isso é tão importante a continuidade do diálogo entre expressões artísticas diferentes que, no ponto de encontro resultante da

criação de arte, encorajam pensamento crítico e encontro cultural e podem simultaneamente propiciar representações de qualidade.

Referências

- BELLO, Maria do Rosário. *Narrativa literária e narrativa fílmica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- BENJAMIN, Walter. The task of the translator. In: BIGUENET, John; SCHULTE, Rainer (Ed.). *Theories of Translation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992. p. 71-92.
- BORGES FILHO, Oziris. O espaço na literatura e no cinema. In: BARBOSA, Sidney; BORGES FILHO, Oziris (Org.). *Espaço, literatura & cinema*. São Paulo: Todas as Musas, 2014. p. 181-209.
- CARDOSO, Abílio Hernandez. A letra e a imagem: O ensino da literatura e o cinema. *Discursos*. Estudos de língua e cultura portuguesa – Literatura e cinema. Coimbra, Universidade Aberta, n. 11/12, p. 15-35, out./fev. 1995-1996.
- CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Screen adaptation – Impure cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao guião*. Lisboa: Pergaminho, 1992.
- CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In: SALES Michelle; CUNHA, Paulo (Ed.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010. p. 57-71.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FREITAS, Carolina. João Botelho – *Os Maias* no cinema como retrato do país. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n. 1117, p. 11, 24 jul.-6 ago. 2013.
- GIL, José. *Portugal hoje, o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- GRILLO, João Mário. O cinema não filma livros. *Discursos*. Estudos de língua e cultura portuguesa – Literatura e cinema. Coimbra, Universidade Aberta, n. 11/12, p. 209-212, out.-fev. 1995-1996.
- HALPERN, Manuel. Os Maias no cinema – João Botelho, Ainda o apanhamos! *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 1146, p. 8-9, set. 2014.
- HUTCHEON, Linda; SIOBHAN, O'Flynn. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2013.
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo. *Histórias, imagens e letras: Literatura e cinema numa perspectiva comparatista*. Lisboa: Apenas, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. Uma visão atual. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 1146, p. 9, set. 2014.
- METZ, Christian. *Film language: a semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press, 1974.
- MÓNICA, Maria Filomena. Um político, Fontes Pereira de Melo. *Análise Social*, Lisboa, v. XXXII (4^a-5^a), n. 143-144, p. 731-745, 1997.
- NUNES, Maria Leonor. Os cenários surrealistas. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 1146, p. 10, set. 2014.
- QUEIROZ, Eça de. *Os Maias*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--].
- REIS, Carlos. *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- SANTANA, Maria Helena. A nossa Europa e o resto do mundo: As crónicas jornalísticas de Eça de Queirós. *Queirosiana*. Estudos sobre Eça de Queirós e a sua geração – Eça de Queirós no contexto da história dos media. Santa Cruz do Douro, Vila Nova de Famalicão, Fundação Eça de Queirós, Edições Húmus, n. 23/24, p. 77-90, jul. 2015.
- SILVA, Elsa Maria Nunes da. *Literatura e cinema: A escrita cinematográfica de O Delfim*, de José Cardoso Pires. 2008. Dissertação (Mestrado em Ensino da Língua e da Literatura Portuguesas) – Departamento de Estudos Romanísticos, Universidade da Madeira, Madeira, 2008.
- SOBRAL, Filomena Antunes. *As actualizações dos romances de Eça de Queirós para o pequeno ecrã*. Lisboa: Chiado Editora, 2016.
- VANOYE, Francis. *L'adaptation littéraire au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2011.
- VILA MAIOR, Dionísio. Literatura e cinema: Discursos da descontinuidade. *Discursos*. Estudos de língua e cultura portuguesa – Literatura e cinema. Coimbra, Universidade Aberta, n. 11/12, p. 53-103, out.-fev. 1995-1996.
- VUGT, Nick Van. *Film adaptation, alternative cinema and Lynchian moments of transposition*. 2011. Major Research Paper (Master of Arts in Communication and New Media) – Department of Communication Studies and Multimedia, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada, 2011.

Referência filmográfica

OS MAIAS: Cenas da vida romântica. Dir. João Botelho. Portugal: NOS Audiovisuais, 2014. DVD. 139 min.

Recebido: 07 de janeiro de 2017
Aprovado: 07 de março de 2017

Autor/Author:

FILOMENA ANTUNES SOBRAL filomena@esev.ipv.pt

- Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu (IPV). Doutora em Ciência e Tecnologia das Artes – Cinema e Audiovisual na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É autora do livro *As Atualizações dos Romances de Eça de Queirós para o Pequeno Ecrã* (Chiado Editora, 2016) e *Escrever para Cinema - Etapas da criação de um argumento* (Editorial Novembro, 2008).
- Auxiliary Professor at the Superior School of Education from the Polytechnic Institute of Viseu (IPV) and researcher of the Center for Research in Science and Technology of Arts. PhD in Cinema and Audiovisual at the School of Arts from the Portuguese Catholic University. Main publications: *As Atualizações dos Romances de Eça de Queirós para o Pequeno Ecrã* (Chiado Editora, 2016) and *Escrever para Cinema - Etapas da criação de um argumento* (Editorial Novembro, 2008).