

OS MAIAS DO SÉCULO XIX NUM FILME DO SÉCULO XXI: RECRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE JOÃO BOTELHO

Filomena Antunes SOBRAL*

- **RESUMO:** Sendo João Botelho um cineasta cuja constelação fílmica celebra um reencontro interpretativo com autores fundamentais da literatura portuguesa, não surpreende que a sua mais recente incursão cinéfila seja justamente pelo universo queirosiano com a adaptação para cinema do romance *Os Maias*. Neste sentido, o presente texto centra-se na análise da transmutação cinematográfica proposta por João Botelho (OS MAIAS, 2014) destacando a “atualidade” de um romance canônico, as suas características cinematografáveis e o caráter artificioso e operático-teatral desta adaptação literária. O texto evidencia o encontro com a obra, a sua releitura e apropriação num gesto de respeito pelo escritor e pelo romance e, simultaneamente, um propósito de emancipação artístico-autoral onde o artifício é realçado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Os Maias*. Eça de Queirós. João Botelho. Cinema. Literatura. Adaptação.

Introdução

A relação entre a literatura e o cinema no âmbito do domínio que é comumente designado por adaptação literária tem origem remota e continua atualmente a inspirar as perspetivas multidirecionais de inúmeros cineastas nacionais e internacionais. Manoel de Oliveira, realizador incontornável da cinematografia portuguesa, é considerado um escultor de palavras ou “um cineasta da literatura” (CRUZ, 2010, p.70) uma vez que parte substancial da sua cinematografia celebra uma afinidade dialógica com o modelo literário. Também João Botelho é autor de um universo fílmico onde variadas adaptações literárias marcam presença a partir de escritores como Almeida Garrett, Agustina Bessa Luís, Fernando Pessoa e agora Eça de Queirós. Aliás, a herança literária queirosiana é um património comum a estes dois cineastas

* ESEV - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu. Viseu – Portugal -3504-510.

UCP - Universidade Católica Portuguesa. Escola das Artes. Porto – Portugal - 4169-005. filomena@esev.ipv.pt; sobralfilomena@gmail.com.

Artigo recebido em 20/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

portugueses. Manoel de Oliveira a partir de um conto, João Botelho inspirando-se na obra-prima queirosiana.

Tendo como ponto de partida um tema recorrente no seu cinema - o retrato de Portugal - João Botelho estabelece como plataforma para a sua transposição cinematográfica um romance canônico que lhe permite encenar o Portugal contemporâneo e propõe um artifício onde o texto é valorizado. Para além da evidência do título (*Os Maias*) e do subtítulo (*Episódios da Vida Romântica*), a que a adaptação fílmica só altera uma palavra, propondo uma aproximação cinematográfica (*Cenas da Vida Romântica*), a leitura fílmica de João Botelho assume prontamente a cercania com Eça de Queirós apontando “um destino sem remédio, tanto para a família Maia, como para os Portugueses”. Por conseguinte, a obra-prima queirosiana proporciona não só a composição de cenas fílmicas, como a matéria-prima a partir da qual a narrativa cinematográfica se propõe adaptar tendo em conta dois pontos de vista: a tragédia de uma família e o declínio de um país.

Neste sentido, focando o substrato no qual se alicerça o filme, invocando a atualidade de um romance canônico e sublinhando as características cinematografáveis das narrativas ecianas (com *Os Maias* em destaque), o presente ensaio sugere uma proposta analítica a partir da recriação fílmica realizada em 2014 por João Botelho.

***Os Maias* e Eça de Queirós**

Sobejamente conhecido no panorama nacional e internacional como “o” romance de Eça de Queirós, obra primorosa que demorou vários anos a escrever, *Os Maias*, texto de 1888, contém em si Portugal inteiro. Mais do que a história de um amor impossível ou de uma família aristocrata portuguesa, o romance estabelece um retrato da portugalidade e do modo de ser português. Patenteia com especial requinte comportamentos sociais, intelectuais, culturais e políticos de um país que está em falência.

Eça de Queirós consegue através dos *Episódios da Vida Romântica* reproduzir com minúcia uma sociedade que vive em representação, *quiçá*, antevendo genialmente o destino filmográfico do romance. No subtítulo também está contido todo o alcance do livro, não só aglomerando vários incidentes envolventes à ação principal da narrativa, como remetendo para o contexto decrépito de uma nação. São episódios significativos em que o infortúnio da família Maia simboliza o inconsciente coletivo de um povo. É uma reflexão empreendida pelo autor acerca do Romantismo do século XIX português e as suas consequências no atraso do país a vários níveis.

Paralelamente percebemos no romance a sombra de Eça de Queirós que se projeta das silhuetas de Carlos da Maia e simultaneamente de João da Ega. Duas personagens que predizem a alma do autor. É como se fossem duas faces da mesma

moeda, com personalidades diferentes, mas que se completam. Através deles o escritor dá a conhecer sub-repticiamente sinais do seu pensamento e revela-se de forma indireta. Também ele é um bom *vivant* em busca de ascensão social e com um passado familiar desestruturado. Com Carlos, Eça de Queirós acentua a importância da educação e abertura para o mundo; com João da Ega o romancista destaca o anticlericalismo, a ironia e a crítica corrosiva. Através dos dois patenteia o ócio e a inércia e a tentação da perdição nos vícios românticos. Apesar de cultos e bem-educados, o peso da herança romântica e a crença na sua superação deslustra os ideais progressistas dos amigos.

Na vida real Eça de Queirós cresceu arredado da família, conseqüentemente também no universo ficcional é raro encontrarmos famílias estruturadas. Muitos dos seres ficcionais por ele fabricados são educados por elementos próximos, como o avô ou um tio, tal como Carlos da Maia ou Amaro Vieira (em *O Crime do Padre Amaro*, 1875), entre outros. A infância pouco feliz de Eça é projetada na sua ficção. E até a figura patriarcal do avô Maia parece advir da imagem paternal do avô de Eça de Queirós. No Colégio da Lapa Eça estabelece uma amizade sólida com Ramalho Ortigão, lembrando a amizade entre Carlos da Maia e João da Ega.

Momento decisivo na vida de Eça de Queirós é a sua vinda para Lisboa após ter concluído o curso de Direito na universidade de Coimbra para finalmente habitar com os pais. Talvez um sonho adiado por demasiado tempo que nos remete para o início de *Os Maias*. Eça desfruta de Lisboa com os *Amigos do Cenáculo* e abre horizontes através de viagens ao estrangeiro. Ambiência e impressões que se denotam na sua obra-prima e que um observador mais atento consegue indiciar. Não se pode deixar de reconhecer o paralelismo com a chegada de Carlos da Maia em 1875 à capital, formado em medicina também em Coimbra e viajado pela Europa, para se encontrar com o seu grande amigo Ega com quem aprecia os prazeres da vida e desenvolve pensamento crítico. Parecem viver o primeiro dia do resto das suas vidas, encantados com o luxo e com perspectivas de um futuro bem-afortunado e superior.

Embora censores acérrimos do Portugal imóvel e ocioso, Carlos e Ega são contraditoriamente a personificação do burguês endinheirado, vaidoso, apático, pretensioso e letárgico, com projetos e nenhuma concretização. João da Ega planeia a escrita de livros que nunca concretiza e Carlos estabelece um consultório luxuoso, onde, todavia, não examina doentes. As personagens ficcionais encobrem o verdadeiro protagonista do romance, ou seja, Portugal e a reflexão sobre a nação. Talvez por isso Eça de Queirós tenha justamente iniciado a narrativa intrincando os dois grandes troncos comuns que consubstanciam o romance: a decadência do “Ramalhete” à imagem de um Portugal à deriva, neste caso a crítica de costumes, e a queda de um jovem promissor - que no “fundo era um diletante” (QUEIRÓS, [19--], p.98), vítima de um incidente trágico.

Também Lisboa emerge como personagem literária. Superior à província, mas inferior a Londres ou Paris, horizonte chique e culto com o qual a elite nacional do final do século XIX se identificava e imitava. A luz de Lisboa deslumbra, mas é ensombrada pelo estado de ignorância que a torna melancólica e improdutiva, consumida por indivíduos como Dâmaso, Gouvarinho, Alencar, Cohen ou Palma Cavalão incapazes de resgatar o país do descabro. É a leitura ficcional de Eça de Queirós a partir de impressões de quem vê de fora o que vai cá dentro e que, por isso, denota um carácter modelado pela ironia e pela caricatura.

Os Maias permanece um dos romances canónicos portugueses mais lidos e estudados, como se os presságios neles contidos anteviessem uma obra ímpar e duradoura que delegou à posteridade o questionamento acerca da ambiguidade do tema do incesto. Com efeito, ainda hoje permanece como interrogação a opção do escritor em criar o episódio do incesto como crítica ao Romantismo e a verdade é que não existe uma explicação cabal para esta questão, somente vários sentidos interpretativos que estimulam a perspicácia no século XXI.

Quando o “I” muda de posição: atualidade de um romance canónico

Trocar a posição do “I” do meio do sistema de representação de números do alfabeto latino que significa dezanove (XIX) para o fim da mesma numeração romana que indica o número vinte-e-um (XXI) não parece fazer grande diferença no caso de *Os Maias*, embora tenha passado quase o intervalo de um século e meio.

Com efeito, várias são as referências bibliográficas e artigos de imprensa que aludem a esta permanente atualidade dos textos queirosianos, nos quais se incluem *Os Maias*. Carlos Reis (1984, p.203) refere-se “à atualidade da crítica queirosiana” e intemporalidade da mesma num gesto de antecipação de temáticas e questões socioculturais, políticas e intelectuais que continuam a existir nos dias de hoje. Francisco Moita Flores (2003), argumentista que adaptou a obra-prima queirosiana para formato de telenovela portuguesa em 2003, destaca elementos das narrativas ecianas que se mantém no Portugal contemporâneo, como o desejo veemente de fama, a ostentação, a megalomania ou a superficialidade. Lídia Jorge (2009, p.134) enfatiza a faceta de Eça como um construtor ativo “de sucessivos presentes” e Isabel Pires de Lima (2000, p.69) sublinha a “atualidade da obra queirosiana” que “ultrapassou o seu tempo” em sintonia com Teolinda Gersão (2009, p.138) para quem “Eça é um autor da sua época, mas também da nossa”. Ernesto Guerra Da Cal (1953, p.38) evidencia que é a postura intelectual e moderna de Eça de Queirós que explica a “perene atualidade da sua obra” concomitantemente com Vasco Graça Moura (2010, p.16) que destaca que o escritor canónico é um “cosmopolita e cunhou ironias em que nos revemos ainda hoje”.

Neste sentido, a atualidade de *Os Maias* deriva da radiografia sociológica que Eça estabelece da sociedade portuguesa do século XIX, mais propriamente do modo de ser português integrado no espaço mais abrangente da condição humana, embora sobressaindo, todavia, as características evidentes da portugalidade. Conjugando brilhantemente tragédia com comédia o escritor oitocentista descreve de forma profunda e com ironia ácida o ridículo que assola os intelectos pensantes da elite portuguesa da época. Porém, o retrato estabelecido ainda hoje é passível de reconhecimento. Tanto a nível de episódios, índole ou caracterização. A vida romântica de oitocentos parece ter continuado a retratar a sociedade do século XXI, daí o “eterno retorno” de *Os Maias* à atualidade e contínuo reconhecimento da sociedade reproduzida. A arrogância das classes dominantes, a distância do povo, o abuso de poder e de posição dominante, a indiferença, a falta de princípios, a corrupção, o arrivismo e a inércia. Para além da permanente representação e sobrevalorização do além-fronteiras.

Por conseguinte, a caricatura impiedosa queirosiana expõe em “episódios” a observação dos defeitos de uma nação que são reconhecíveis na contemporaneidade. Na página 165 de *Os Maias* Eça prevê uma “bancarrota inevitável” e o certo é que pouco depois o país contraiu um empréstimo à Inglaterra que demorou vários anos a pagar. Não seria a única ocasião em que Portugal havia de recorrer à ajuda financeira externa, fato que a conjuntura económico-financeira de 2015 testemunhou, com o país a tentar saldar o pacote de apoio monetário do fundo de resgate internacional. Muitos outros elementos transbordam das páginas do romance para a atualidade. O banqueiro Cohen é um tipo social exposto na obra que alude a alguns banqueiros atuais, os políticos romanceados fazem lembrar os deputados demagogos da Assembleia da República e a presença da mulher na vida social, cultural e política remete para o objetivação sexual da figura feminina, independentemente das suas qualidades humanas e intelectuais. A este propósito escreve Eça na página 397 do livro através de uma conversa entre João da Ega e o conde de Gouvarinho: “[...] o dever da mulher era primeiro ser bela, e depois ser estúpida... O conde afirmou logo com exuberância que não gostava também de literatas; sim, decerto o lugar da mulher era junto do berço, não na biblioteca...” (QUEIRÓS, [19--], p.397).

Aprimorando a capacidade artística de incitar simultaneamente a angústia e o riso, o capítulo XVI de *Os Maias* do episódio passado no sarau do Teatro da Trindade revela muito do retrato de Portugal que não amareleceu com o tempo. Com o intento de caracterizar a pequenez do burguês nacional o escritor oitocentista permite-se o analogismo entre o referido serão e “a alma sentimental de um povo exibindo-se num palco, ao mesmo tempo nua e de casaca” (QUEIRÓS, [19--], p.582). Em 2008 José Gil (p.12 e p.201) identifica esse mesmo “palco” como resignado, impotente, passivo, inerte e imóvel onde coexiste o chico esperto e o burguês de espírito machista num universo político pouco inovador ou estimulante, reforçando uma “sociedade sem

espírito crítico”, uma sociedade fechada, pouco responsável, sem motivação para a ação, resistente ao cumprimento da lei, entorpecida, queixosa, invejosa e com a “ancestral sobrevalorização do estrangeiro”. Também Eduardo Lourenço (2009) reconhece que Portugal é uma sociedade em permanente representação onde todos querem estar no palco. Parecem, efetivamente, caracterizações saídas das páginas da obra-mestra queirosiana cuja atualidade se evidencia e que inscreve *Os Maias* num catálogo de património literário com um cunho presente e intemporal.

Características cinematográficas das narrativas ecianas

Para além de ser um exímio interpelador da realidade portuguesa (LOURENÇO, 2009) Eça de Queirós é considerado por Ferrão Katzenstein, realizador responsável pela versão televisiva de teleteatro de *Os Maias* de 1979, como um autor de uma atualidade constante, muito similar a um argumentista, que lhe facilita o caminho e simultaneamente quase que antecipa as necessidades dos adaptadores (KATZENSTEIN apud TEVES, 2007). Com efeito, não é incomum atribuir-se à obra queirosiana características imagéticas que despoletam a atratividade audiovisual. Aliás, o próprio escritor oitocentista é apelativo como personagem (veja-se o filme *O Mistério da Estrada de Sintra* de Jorge Paixão da Costa, 2007). Para além disso, Eça revela desde cedo gosto pelas artes dramáticas, tendo ele próprio tentado escrever uma versão teatral de *Os Maias* (REIS, 2013). Deste modo, é consensual reconhecer ao espólio eciano “potencial audiovisual” (CARDOSO, 2009, p.12) tendo os seus textos literários constituído o centro de interesse de inúmeras adaptações ao longo dos tempos, não só em Portugal, como em outros países.

Esta estratégia diegética de base queirosiana explica-se se atentarmos no conteúdo narrativo dos títulos queirosianos e na capacidade do escritor combinar elementos como drama, ironia, crítica social ou intriga política, em universos povoados de personagens arquétipo que abeiram a atualidade. Por outro lado, Eça tinha um genuíno interesse por pintura e música sendo muitas das suas obras povoadas pela expressão de um ideal estético que evoca imagens e uma banda sonora imaginada. Para além disso, Rui Alvarenga (2013) sublinha que apesar de Eça de Queirós não ter tido tempo de conviver com o advento do cinema, o seu legado literário sugere códigos cinematográficos que facilitam a recriação imagética da sua obra. As criações ecianas induzem a processos de visionamento e facilitam a produção de estruturas fílicas onde a escala de planos parece já existir, o ritmo é comandado pela descrição detalhada e a montagem dirigida pela sequência de episódios. A própria ideia de fotografia parece derivar de “quadros” estabelecidos e o trabalho de iluminação orientado pelas “luzes e sombras” do escritor. Alvarenga (2013, p.309) fala em “propriedades cinematográficas ou cinematografáveis da escrita queirosiana” e

assume que são muitas as “afinidades com códigos e tecnologias semiótico-discursivas fílmicas” na produção do escritor. *Os Maias* não é exceção.

Em termos de conteúdo narrativo, o romance oferece um cosmos de “episódios”, temas e seres ficcionais que afiguram um vasto manancial criativo. Facilita a transposição de cenas e sequências numa estrutura próxima ou mais distanciada do livro que poderá conduzir à linearidade narrativa ou, pelo contrário, à organização *multiplot*, dependendo do plano interpretativo. A onnipresença do narrador assemelha-se quase de imediato à presença de uma voz *off* que nos orienta e conduz pela diegese. Talvez não seja alheio a este facto o recurso à estratégia de voz *off* em ambas as adaptações audiovisuais realizadas de *Os Maias* no Brasil e mais recentemente em Portugal. A minissérie brasileira da TV Globo, emitida em 2001, inicia justamente com uma voz *off* que enuncia de modo muito próximo as primeiras linhas do romance “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa [...] 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” (QUEIRÓS, [19--], p.5), o mesmo sucede com a versão fílmica portuguesa de 2014 que, embora recorrendo a uma estratégia diegética diferente, principia com a mesma deixa textual.

Identificamos igualmente no romance sugestões cinematografáveis em termos de pontos de vista, enquadramentos, composição ou iluminação que remetem para a materialização imagética. Veja-se o exemplo da página 409 que sugere uma situação de diálogo em campo contra campo com Maria Eduarda sentada numa cadeira e Carlos ajoelhado a seus pés declarando-lhe o seu amor: “Maria Eduarda caíra pouco a pouco sobre a cadeira [...] - Há uma coisa que eu lhe queria dizer!... Carlos estava já ajoelhado aos seus pés”. Também a evocação de um plano de pormenor da bota da Condessa de Gouvarinho pode ser depreendida na seguinte passagem: “Depois, batendo com a ponta do guarda-sol na sua botina de verniz, que brilhava sobre o tapete claro, murmurou com os olhos baixos, deixando ir as palavras [...] O olhar de Carlos seguiu o dela, pousara-se na botina de verniz que calçava delicadamente um pé fino e comprido” (QUEIRÓS, [19--], p.209). Ou a sugestão de iluminação difusa quando a Gouvarinho implora o amor de Carlos no interior de uma tipóia “Ele voltou-se, com os punhos fechados, como para a espancar; e na tipóia escura, onde já havia um vago cheiro de verbena, os olhos de ambos sem se verem, dardejavam o ódio que os enchia...” (QUEIRÓS, [19--], p.446).

Neste sentido, percebemos que sendo *Os Maias* a obra-prima de Eça de Queirós, é um texto extenso e denso onde variadas propriedades fílmicas podem ser induzidas conduzindo a inspirações imagéticas em termos de escala de planos, ângulos de visão ou movimentos de câmara, estimulando concretizações em quadro ou fora de quadro, iluminadas ou na sombra. O mesmo se poderá indiciar em termos da dialética som/silêncio. Não surpreende, por conseguinte, que os romances queirosianos pelo seu carácter “visual” continuem a atrair as produções audiovisuais, nacionais e internacio-

nais, e que *Os Maias*, apesar da sua complexidade, seja um romance que já foi objeto de quatro adaptações: em Portugal em 1979, versão para teleteatro da responsabilidade de Ferrão Katzenstein, no Brasil em 2001, adaptação para uma série televisiva sob direção de Luiz Fernando Carvalho, em Portugal em 2003, teledramaturgia para telenovela com realização de Jorge Paixão da Costa e André Cerqueira e novamente em Portugal, em 2014, no cinema com assinatura de João Botelho.

A recriação fílmica - *Os Maias: Cenas da Vida Romântica*¹

O início do relato cinematográfico focaliza em plano de pormenor os lábios do narrador (Jorge Vaz de Carvalho) que lê em voz alta o começo do texto queirosiano. A câmara revela pouco depois, num movimento de abertura lento e subtil, o rosto do enunciador, para num terceiro momento desvelar o contexto onde este se encontra evidenciado pela iluminação e destacado pela mesa redonda. Remete metaforicamente para o trabalho de escrita de um argumentista que no centro do cenário mental concretiza imagetivamente palavras, símbolos, ideias, vendo-se rodeado não só do texto, como de maquetes, figurinos ou adereços imaginados. E encaminha, simultaneamente, para a essência do filme: - o artifício de João Botelho onde a experiência cinematográfica se aproxima da experiência de leitura (HALPERN, 2014). Aliás para o realizador a chave de entendimento desta adaptação está no genérico que enuncia o ensaio fílmico a partir de um prólogo de abertura no qual a literatura e o cinema (elementos técnicos) se entrelaçam. Para além disso, este contexto preambular revela também a opção incomum de João Botelho em recorrer a pinturas a óleo (de João Queiroz) para simular os exteriores consubstanciados num desfile de pequenas maquetes que um suave movimento de *travelling* revela juntamente com outros detalhes fílmicos, como livros, retratos de casting, figurinos, adereços, guarda-roupa ou o rascunho do guião. Trata-se de um artificialismo assumido onde as pinturas a óleo se exibem enquanto tal, afastando-se de exteriores realistas e propondo cenários de teatro que incutem ao filme uma dimensão imaginária (HALPERN, 2014). É a “presença” oculta do realizador que indiretamente, num estilo alegórico molieresco, solicita o silêncio do espetador para assistir à encenação ficcional sem buscar a identificação com o real. A música orquestral elegante e intensa, ao estilo das adaptações de época (CARDWELL, 2002), acentua a atmosfera e prepara a *mise-en-scène*.

E a representação inicia, transportando-nos para a casa dos Maias de Benfica na Lisboa de 1825. O registo a preto e branco sublinha a analepse literária e a opção

¹ Baseamo-nos para a escrita deste subponto na versão DVD de *Os Maias - Cenas da Vida Romântica* de João Botelho em 2014, 139 minutos aproximadamente.

técnica para condensar os “episódios” em “cenas” no interior da unidade dramática. Os caracteres em legenda sobre a imagem situam a narrativa, destacando o caráter literário, e enfatizam o artifício proposto. Um fora de quadro exprime a fúria da voz de Caetano da Maia perante os ímpetos jacobinos do filho. O plano mais aberto, que se vai fechando num *zoom in* suave e lento de aproximação, assegura o contexto burguês, de influência religiosa (presença do clérigo em cena) e informa do desterro de Afonso para Santa Olávia. Ainda em *flashback* e acompanhados pela voz *off* do narrador somos dirigidos pela história da vida de Pedro, o seu casamento com Maria Monforte, o nascimento dos filhos, traição, subsequente suicídio e partida de Afonso com o neto para a quinta da família no Douro.

A adaptação condensa em aproximadamente dez minutos de filme, cerca de quarenta páginas do romance, não incluindo a infância e formação de Carlos da Maia, e conduz-nos suavemente através da voz aprazível do narrador para o Outono de 1875 e para a transição lenta para a filmagem a cores. O movimento suave de câmara que viaja através de um rio de nenúfares evoca a passagem do tempo, reforçada por um trabalho de sonorização que remete para “o fresco cantar das águas vivas por tanques e repuxos” (QUEIRÓS, [19--], p.52) de Santa Olávia. O espaço exterior de pintura de João Queiroz enquadra a cena e os cabelos grisalhos de Afonso da Maia materializam o salto temporal.

De destacar nesta sequência inicial o caráter teatral, operático e clássico da representação e a presença imagética da literatura. O primeiro aspeto é visível, por exemplo, na cena em que Pedro e Maria rodopiam estáticos aparentando figuras de uma caixa de música perante um desfile de telas a óleo, representando por semelhança de imagem e som a dimensão onírica da fantasia. Ou a cena do baile orquestral em casa de Maria Monforte em similitude com as tradicionais cenas de baile habitualmente presentes nas adaptações de clássicos da literatura. O segundo aspeto destaca-se no plano de pormenor evidenciando um livro nas mãos de Afonso aquando do seu exílio em Santa Olávia. Por outro lado, o preto e branco acentua “[...] a ideia de espaços temporais distintos [e] a imagem de passado remoto, centrando assim a história em Carlos da Maia, o seu meio e, claro, Maria Eduarda” (HALPERN, 2014, p.9).

No Outono de 1875 a legenda situa-nos na casa do Ramalhete, vinte e cinco anos depois. O contexto artificial da ação continua a ser evidenciado pela marca do texto no filme e pelas pinturas que, em vez de exteriores, se avistam da janela. Mais uma vez a ação enquadrada num espaço de pintura (LOURENÇO, 2014) no qual o fictício se harmoniza com o prosaico. O diálogo entre Carlos e João da Ega no consultório do Rossio aquando do regresso de Carlos de uma viagem à Europa deriva quase literalmente da obra queirosiana.

Cerca de vinte e dois minutos depois do início do filme as velas apagam-se, as sombras acentuam-se e a música assombra para nos envolver no ambiente onírico

do sonho perturbado de Afonso que projeta Carlos em pequeno e anseia por saber do paradeiro da neta. Os uivos do vento e o balancear das cortinas acentuam a atmosfera pressagiosa emprestada pelo contexto textual e sublinhada pela fala de Vilaça “Nunca gostei desta casa”. Uma leitura cuidadosa da cena deixa transparecer o prenúncio de tragédia pela presença em plano de pinturas da crucificação de Cristo e a indicação metafórica da queda de Carlos, que ainda criança, retira as asas de Eusebiozinho vestido de anjo. Para além disso, a incidência teatral-operática surge sublinhada pelo trabalho de iluminação, pelo posicionamento dos personagens e pelos ângulos de câmara efetuados. É similarmente uma forma de vaticinar o conflito.

A ironia vincada do romance é cedida ao filme em diversas ocasiões. Uma delas o Jantar no Hotel Central organizado pelo amante (Ega) em honra do marido traído (Cohen). Se a ocasião não fosse por si só sarcástica, todos os pormenores que a envolvem sublinham o propósito juntamente com a forma de filmar do realizador que focaliza a representação em pormenores e em diálogos que enfatizam o texto queirosiano. O desfile dos pratos “*a la Cohen*” evidenciados em plano de pormenor intervala com o comportamento gradativamente menos civilizado dos convivas, para finalizar em desacato físico entre Alencar e Ega. Humor apurado também importado das páginas de *Os Maias* na interpretação fílmica da cena em que Carlos fica ciente do incesto, intersetada pela comicidade da procura do chapéu perdido de Vilaça que, cénica e dramaticamente, o filme retrata interrompendo o fluxo dialógico pela abertura incessante da porta.

Identicamente os diálogos fílmicos ostentam similitude evidente com as conversações ficcionais queirosianas. É o caso da situação fílmica quando Carlos, passada cerca de uma hora e oito minutos de filme, enuncia as linhas das páginas do romance: “[...] um amor como o nosso não pode viver nas condições em que vivem outros amores vulgares... É que desde que eu lhe digo que a amo, é como lhe pedisse para ser minha esposa diante de Deus...” (QUEIRÓS, [19--], p.409-410) ou quando a Gouvarinho procura Carlos (uma hora e dezassete minutos de filme) e profere uma deixa quase integralmente extraída da página 445 do livro “És a única felicidade que eu tenho na vida ... Eu morro, eu mato-me! ... Que te fiz eu?”. O mesmo sucede com situações expressivas de narração em que a voz *off* aproxima-se do escrito por Eça (minuto doze e vinte e nove segundos de filme, página 52 do romance): Vilaça encontra Afonso em Santa Olávia após a morte de Pedro “com as janelas cerradas ao magnífico sol de inverno, caído numa poltrona, a face cavada sob os cabelos crescidos e brancos, as mãos ociosas sobre os joelhos”.

Os Maias são contados num cinema de distância com personagens arquétipo e com afinidades com a construção de um libreto de ópera através de um modo próprio de filmar. De acordo com Jorge Mourinha (2014, p.29, grifo do autor).

Este é um filme fiel ao espírito do livro mesmo que não à sua forma; o artificialismo distanciando e assumido, a construção da história de Carlos da Maia em “quadros” ou “cenas” que parecem saídos de uma ópera escarninha, são perfeitos para dar a dimensão de “fogueira das vaidades” da Lisboa de 1875 vista por Eça.

A montagem auxilia o fluxo narrativo num ritmo que não tem pressa, acentuando a coerência diegética. Transmite a intencionalidade estética do realizador e procura orientar o espetador através de uma edição continuada que visa dar a sensação de ordem narrativa clara, fluida e sem transições bruscas. Por exemplo, por volta do minuto vinte e três, transitamos de um grande plano do quadro de Cristo crucificado pendurado nas paredes do Ramalhete, para um plano de contextualização neutro do espaço teatro onde Carlos flirta com a Gouvarinho.

A iluminação, dura e de contraste, marca a sua presença ao longo da película e é um instrumento narrativamente interventivo, com contraste acentuado e sombras profundas. O realizador usa-a para destacar o espírito da ficção e o seu carácter operático-teatral. Para além de contribuir para criar uma variedade de atmosferas, permite afetar de modo seletivo personagens e adereços de cena, valorizando uns e ocultando outros. Por vezes o trabalho de iluminação gera um contraste intenso entre espaços iluminados e zonas de sombra profunda onde o objetivo é acentuar os efeitos dramáticos. É o caso da cena em que após saber do incesto Maria Eduarda chora o seu desgosto. Uma média luz foca o corpo da personagem rendida no chão deixando o resto do espaço na semi-escuridão e projetando uma sombra profunda da silhueta feminina no chão avivando a situação emotivamente intensa e dramática. Neste sentido, no decurso do filme, a iluminação sustenta bastantes vezes um efeito ambiental de palco, valorizando o elemento central da cena e sublinhando não só a emoção estética, como o desempenho cénico.

De uma forma geral a releitura cinematográfica não transforma a história do romance, condensa, adapta e seleciona “episódios” como o Sarau no Teatro da Trindade, as Corridas de Cavalos ou o Incesto Voluntário, entre outros. O romance entre Carlos e Maria Eduarda integra-se harmoniosamente na evolução narrativa, não sendo, no entanto, sobrevalorizado e as personagens derivam da herança queirosiana: Gouvarinho simboliza os políticos incultos, Dâmaso o intriguista e os Maias uma família em extinção. O próprio incesto não é interpretado com violência, mas integrado numa ideia de continuidade: - a vida continua sem consequências ou punição. É uma leitura que trata temática e esteticamente a raiz textual de uma forma muito original promovendo uma versão fílmica que inova justamente pelas estratégias narratológicas, estéticas, imagéticas e sonoras escolhidas para cinematografar a história. O léxico fílmico revela justamente a vontade do realizador em se diferenciar no âmbito das adaptações clássicas de

expoentes da literatura, propondo uma peça dramática cinematografada com planos belíssimos compostos em décors elegantes ou diante da originalidade de telas pintadas.

Poderíamos decerto propor uma leitura analítica que atribui a esta adaptação cinematográfica um valor simbólico derivado do legado queirosiano no sentido em que sugere o país como uma ópera. Os camarotes, o palco, a plateia são planos frequentemente oferecidos ao longo da ficção para contar a história de um país e de personagens em destino trágico. Mourinha (2014, p.29) destaca que “*Os Maias* segundo João Botelho são uma parada de costumes de uma capital prisioneira das aparências onde todos estão constantemente em cena como num palco permanente onde importa mais parecer do que ser” e acrescenta que “[...] é aí que o filme se eleva muito alto, logo a partir do genérico que cria um imediato efeito de distanciamento; é uma espécie de filme-pantomima, de ópera (bufa) de bolso de um Portugal dos pequeninos”. O final confirma esta tendência. Os planos que a câmara revela do Ramalhete após o regresso de Carlos a Portugal são os pormenores adaptados da visão queirosiana de um país abandonado, taciturno e repleto de herança. E o paradoxo final em que vemos os dois amigos caminhar lentamente em plano americano jurando que nada os fará apressar o passo, quando a lembrança de um jantar os coloca a correr atrás do “americano” - “Ainda o apanhamos” acentua a ironia fina com que o filme homenageia o génio eciano. O último plano encena em ângulo picado toda a teatralidade contida na adaptação quando o artifício técnico é novamente lembrado e ao mesmo tempo que os projetores de luz se apagam alternadamente o som correspondente distancia o espetador recordando a artificialidade da ficção e apelando à decomposição consciente do todo nas suas partes.

Considerações finais

A ideia de portugalidade inerente a *Os Maias*, com as suas múltiplas camadas socioculturais (memória, tragédia, testemunho sociológico, intriga política, observação de costumes, comportamentos, etc.) aliada ao retrato de um Portugal estagnado, foi o ponto de partida para a proposta fílmica de João Botelho sustentando, assim, uma confluência e interação dialógica entre o cinema e textos essenciais da literatura portuguesa nos quais se identifica a identidade coletiva lusa. Com efeito, João Botelho continua com esta adaptação queirosiana a propor um reencontro com autores fundamentais da literatura portuguesa como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou Agustina Bessa Luís. Para além disso, o realizador pretendia também explorar a ideia de contemporaneidade contida no romance, afirmando que “pode-se falar do Portugal de hoje a partir de *Os Maias*” (BOTELHO apud HALPERN, 2014, p.8). Desta forma, esta “[...] atualidade, conjugada com a diversidade dos temas, o peso

dramático, a crítica social [e] o humor refinado” (ALVARENGA, 2013, p.308) podem explicar mais esta aproximação à obra-prima queirosiana.

O processo de produção foi complexo, desde logo pelo trabalho de adaptação que envolveu cerca de 700 páginas e vários “episódios”, mas analogamente pelo esforço financeiro que uma produção desta dimensão comporta num país como Portugal. O resultado é sem dúvida uma releitura de *Os Maias* a partir da visão pessoal de João Botelho em que sobressai a estética do cineasta e a literatura no seu empréstimo cinematográfico.

Fugindo à reprodução do real e enfatizando o aparato artificioso o filme junta recursos para destacar a palavra. Não só o início com a voz do barítono Jorge Vaz de Carvalho que lê em campo as primeiras linhas do romance, como os “quadros cénicos” teatrais, a ausência de exteriores (substituídos por magníficas pinturas a óleo e emoldurando a ação num espaço de pintura) ou os interiores riquíssimos remetendo para a ideação fantasiosa onde o texto flui. Tudo isto “[...] sublinhado pelo romantismo exacerbado das escolhas musicais [e] pela opulência da fotografia de João Ribeiro” (MOURINHA, 2014, p.29). Segundo João Botelho “Tomei a decisão de fazer uma coisa operática, artificial, para que o texto prevaleça, não um daqueles filmes ‘reconstituição’, tipo BBC” (BOTELHO apud HALPERN, 2014, p.8). Deste modo, a assinatura do realizador aponta para a perceção do artificialismo iniciado com o genérico e continuado ao longo do filme como se fosse teatro ou ópera mas através do cinema. Assume, portanto, a particularidade de inferir para a presença do texto literário em inter-relação dialética com o teatro, a ópera e o cinema.

Neste sentido, apesar de o texto base ser *Os Maias* de Eça de Queirós, este filme é *Os Maias* de João Botelho, cinematografado de acordo com uma leitura específica e contagiado pela dimensão imaginária/ artificial do cinema. No entender de António Guerreiro (2014, p.6-7, grifo do autor) “Se quisermos analisar e avaliar o filme segundo os seus próprios princípios, é uma obra acabada, perfeita, sem falhas, dotada de qualidades - diríamos ‘clássicas’ - a que são permeáveis tanto um espetador culto como um espetador menos treinado”.

SOBRAL, F. A. The *Maias*, a nineteenth century novel in a twenty-first century film: a reinterpretation by the Portuguese director João Botelho. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.55-69, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *João Botelho is a Portuguese filmmaker whose filmography includes prominent filmic productions which celebrate an interpretive reunion with key authors of the Portuguese literature. Thus, it is not surprising that his latest cinematic creation is precisely a literary adaptation of the novel Os Maias by Eça de Queiroz. In this sense, this essay focuses on the analysis of the cinematic transmutation proposed by João*

Botelho (OS MAIAS, 2014) highlighting the canonical novel's contemporaneity, its cinematographic qualities and the artificial and operatic-theatrical character of this literary adaptation. The paper also emphasizes the encounter with the novel; its reinterpretation and appropriation in a gesture of respect for its author and for the novel and simultaneously underlines a purpose of artistic and authorial emancipation where the artificiality plays an important role.

- **KEYWORDS:** *Os Maias. Eça de Queiroz. João Botelho. Cinema. Literature. Adaptation.*

Referências

ALVARENGA, R. A anteposição de códigos cinematográficos em O Mandarim. **Forma Breve**, Aveiro, n.10, p.307-317, 2013.

CARDOSO, J. A. Histórias de grandes livros. **Público P2**, Lisboa, p.12, 27 mar. 2009.

CARDWELL, S. **Adaptation revisited**: television and the classic novel. Manchester: Manchester University Press, 2002.

CRUZ, J. L. Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In: SALES M.; CUNHA, P. (Ed.). **Olhares**: Manoel de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. LCV, 2010. p.57-71.

DA CAL, E. G. **Linguagem e estilo de Eça de Queiroz**. Lisboa: Aster, 1953.

FLORES, F. M. Lusitana Paixão: se aproximar os espectadores de Eça, faz serviço público. **Público**, Lisboa, p.40-41, 23 fev. 2003.

GERSÃO, T. Eça próximo de nós. In: REIS, C. **Eça de Queirós**. Lisboa: Ed. 70, 2009. p.137-138.

GIL, J. **Portugal, hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

GUERREIRO, A. Sua majestade, o romance. **Público Ípsilon**, Lisboa, p.6-7, 12 set. 2014.

HALPERN, M. Os Maias no cinema: João Botelho, ainda o apanhamos! **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, p.8-9, 3 set. 2014.

JORGE, L. Eça de Queirós: a decência da beleza. In: REIS, C. **Eça de Queirós**. Lisboa: Ed. 70, 2009. p.134-135.

LIMA, I. P. Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. In: ABDALA JÚNIOR, B. (Org.). **Ecoss do Brasil**: Eça de Queirós: literaturas brasileiras e portuguesas. São Paulo: Senac, 2000. p.69-88.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2009.

_____. Uma visão atual: entrevista a Eduardo Lourenço. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, p.9, 3 set. 2014.

OS MAIAS: cenas da vida romântica. Direção de João Botelho. Lisboa: [s.n.], 2014. 1 DVD (139 min).

O MISTÉRIO da estrada de Sintra. Direção de Jorge Paixão da Costa. [Lisboa]: Filmes de Fundo, Animatógrafo 2 e Moonshot, 2007. 1 DVD (98 min).

MOURA, V. G. Camilo Castelo Branco “Devia Ser Leitura Obrigatória” nas Escolas. **Público Ípsilon**, Lisboa, p.16, 22 out. 2010.

MOURINHA, J. Portugal dos pequeninos. **Público Ípsilon**, Lisboa, p.29, 12 set. 2014.

QUEIROZ, E. de. **Os Maias**: episódios da vida romântica. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--].

REIS, C. Eça de Queirós: à procura do teatro perdido, posfácio. In: CARREIRO, J. B. **Os Maias**: adaptação teatral do original de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. p.203-240.

_____. Eça dramaturgo falhado. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa p.10, 6 ago. 2013.

TEVES, V. H. **RTP 50 anos de história**. Lisboa: Rádio Televisão de Portugal. 2007.

