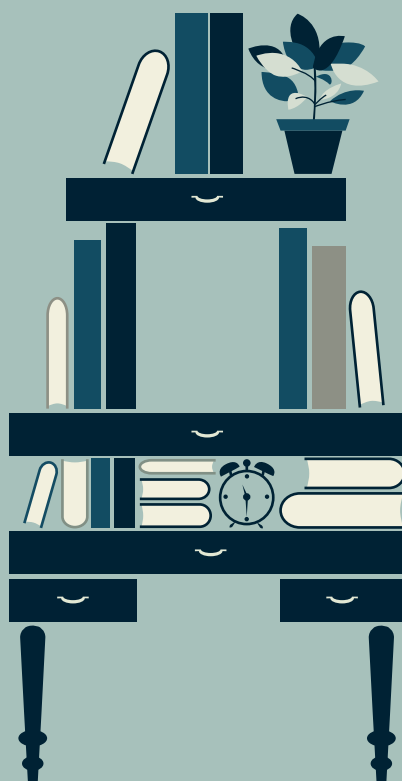
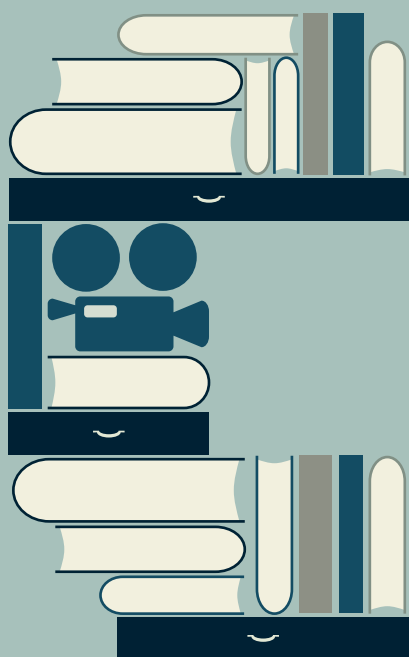


# CINEMA E OUTRAS ARTES I

## DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA  
ANA CATARINA PEREIRA  
LILIANA ROSA  
MANUELA PENAFRIA  
NELSON ARAÚJO  
(Editores)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades  
Unidade de Investigação  
Universidade da Beira Interior







# **CINEMA E OUTRAS ARTES I**

## **DIÁLOGOS E INQUIETUDES ARTÍSTICAS**

ANABELA BRANCO DE OLIVEIRA

ANA CATARINA PEREIRA

LILIANA ROSA

MANUELA PENAFRIA

NELSON ARAÚJO

(Editores)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

## Ficha Técnica

### Título

Cinema e Outras Artes I  
Diálogos e Inquietudes Artísticas

### Editores

Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira,  
Liliana Rosa, Manuela Penafria, Nelson Araújo

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

### Coleção

Ars

### Direção

Francisco Paiva

### Revisão

Ana Catarina Pereira, Delfina Rodrigues e Liliana Rosa

### Design Gráfico

Liliana Rosa (capa)  
Cristina Lopes (paginação)

### ISBN

978-989-654-581-9 (papel)  
978-989-654-583-3 (pdf)  
978-989-654-582-6 (epub)

DOI 10.25768/fal.books.2019.01

Depósito Legal 459029/19

Tiragem Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

Covilhã, 2019

© 2019, Anabela Branco de Oliveira, Ana Catarina Pereira, Liliana Rosa,  
Manuela Penafria, Nelson Araújo.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



**Comité de leitura**

Abílio Hernandez Cardoso

Anabela Dinis Branco De Oliveira  
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143186/2019

Ana Catarina Pereira  
Bolsa FCT SFRH/BSAB/143117/2018

Ana Isabel Soares

António Fatorelli

Carlos Melo Ferreira

Daniel Tércio

Liliana Rosa

Luís Nogueira

Manuel Deniz Da Silva

Manuela Penafria

Maria Do Rosário Lupi Bello

Mirian Tavares

Nelson Araújo

Sérgio Guimarães Sousa

Tito Cardoso E Cunha



*IN MEMORIAM*

**PROFESSOR CARLOS MELO FERREIRA**



## Índice

Apresentação	15
Da palavra à imagem permanece o mistério da música: <i>Tous les matins du monde</i> , filme de Alain Corneau Daniel-Henri Pageaux	19
PARTE 1	
LITERATURA E POESIA	45
Entre dois Planos Nacionais - o reduzido cinema português e o grande espaço da literatura António Manuel Dias Costa Valente	47
<i>Rebecca</i> (Hitchcock) e <i>As Formigas</i> (Lygia Fagundes Telles): espaços de suspense Fátima Leonor Sopran	61
Como os desdobramentos convergem para a construção do suspense em <i>Sueurs Froides (d'entre les morts)</i> (1954) e em <i>Vertigo</i> (1958)? Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove	77
Cine y literatura en Iris Murdoch: narrativa y olvido Ramón Luque	89
<i>Os Maias</i> cinematografados: Leitura colateral das (des)continuidades portuguesas Filomena Antunes Sobral	95
Apuntes sobre semiótica de la narrativa audiovisual: poética, retórica y niveles de significación Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón	113

Análise da transformação do narrador na adaptação cinematográfica do livro <i>O Amor nos Tempos do Cólera</i> André Laender Pita	131
<i>O Auto da Compadecida</i> invade o cinema: uma análise dos processos de adaptação, direção e montagem da obra de Guel Arraes João Evangelista do Nascimento Neto	147
João Botelho: um certo olhar sobre a Literatura Luis Carlos Pimenta Gonçalves	165
Dar a palavra – <i>Veredas</i> , de João César Monteiro Elisabete Marques	183
<i>Synecdoche, New York</i> : O Filme pela Figura Francisco Ricardo Cipriano Silveira	195
<i>L'amant de la Chine du Nord</i> (1991): novo gênero discursivo entre cinema e literatura Maria do Socorro Aguiar Pontes Giove	217
PARTE 2 ARTE, CIÊNCIA E FILOSOFIA	229
O Cinema de Majid Majidi: <i>Bacheha-Ye aseman</i> / <i>Filhos do Paraíso</i> – Um exercício de confluência entre a Ética e a Estética Antônio Júlio Andrade Rebelo	231
Uma interpretação do filme <i>Inception</i> : entre os sonhos e a antiga <i>arte da memória</i> Carlos Alberto de Matos Trindade	245

<i>The way things go</i> : O banal transfigurado em Fischli & Weiss Guy Amado	267
Edenes modernos: la naturaleza como metáfora fílmica del origen perdido Chantal Poch	285
<i>Stromboli</i> : a jornada do herói e as estruturas do imaginário no neorrealismo italiano de Rossellini Paula Pires da Silva	301
Autoria e Organização	315

# **OS MAIAS CINEMATOGRAFADOS: LEITURA COLATERAL DAS (DES)CONTINUIDADES PORTUGUESAS**

Filomena Antunes Sobral

## **Introdução**

Sempre que um cineasta se apropria de um texto do cânone nacional para desenvolver uma abordagem cinematográfica, é motivo de interesse. Mais ainda no caso de Eça de Queirós, um expoente cultural português cuja obra tem atraído historicamente variadas dialéticas interartísticas. Neste sentido, a aproximação cinéfila de João Botelho a *Os Mais* de Eça de Queirós suscitou a curiosidade de várias sensibilidades, nomeadamente cineastas, público, crítica, setor intelectual, educacional, cultural ou investigação académica, entre outros. É nesta última perspetiva que nos inserimos, propondo, com este texto, uma leitura subjetiva da adaptação cinematográfica realizada por João Botelho em 2014 a partir da obra-prima queirosiana. O intento é desenvolver uma observação cuidadosa da adaptação realizada a partir do texto, porventura o mais importante do escritor, mas que só após a primeira década do século XXI foi motivo de apropriação cinéfila em contexto português e internacional.

Examinando com detalhe a releitura fílmica, procuramos refletir sobre a forma como Botelho trabalha a génese textual para propor uma composição visual que está em linha de continuidade com a atualidade.

## 1. O escritor e o realizador

Eça de Queirós é um dos autores lusitanos que melhor soube espelhar o comportamento dos portugueses, permitindo à nação lançar um olhar sobre si própria e favorecendo leituras mediadas das continuidades e descontinuidades portuguesas que o passar dos tempos vem testemunhando e as artes dramáticas representando. Para além de ser um escritor habilíssimo a captar o sentido da portugalidade, de forma irónica e caricatural, concretizando por meio de palavras, personagens e figuras a representação de uma realidade concreta, era também um artífice de uma narrativa romanesca mais ligada ao realismo. Eça não chegou a testemunhar a evolução da sétima arte; todavia, é amplamente reconhecida à sua escrita potencial dramático, que dele faz “um ‘encenador’ nato” (Gersão, 2009: 137). O seu estilo literário sugere a convocação visual em que a *mise-en-scène*, os *décors*, os enquadramentos, os componentes do universo pictórico ou a transmissão de impressões de tonalidade e sensibilidade cromática e musical, próprias do objeto fílmico, parecem já existir. Também as descrições em que o elemento plástico da luz (muitas vezes em contraste com o escuro) é privilegiado remetem para o nível significativo filmográfico. Por conseguinte, parece já implícita na escrita queirosiana uma pluralidade de pontos de convergência que propiciam o entrelaçamento entre o literário e o fílmico, favorecidos pela interação dialógica que a analepse e a estrutura narrativa literárias podem ter com o *flashback* e a montagem cinematográfica.

Paralelamente, alguns autores insistem em reconhecer aos assuntos abordados pelo escritor capacidades dramáticas (Reis, 2005; Cardoso, 2009) de que sobressaem variadíssimos elementos da vivência portuguesa. À sua vocação artística, aliou-se a habilidade perspicaz de observação que direcionou o monóculo queirosiano para temas como a condição da mulher, o incesto, o romantismo, a crise da família, a educação, a sociedade, a política, a cultura, a religião, as instituições, o adultério, a crise da civilização e dos valores, entre muitas outras matérias. No entanto, o seu

principal foco de atenção foi Portugal, nas suas várias dimensões, em especial comportamentos e mentalidades.

Sendo um homem que desde cedo se interessou pelos problemas da nação (observando com capacidade de distanciamento), criou seres imaginários inesquecíveis para representarem ficcionalmente o enredo do real espelhado. Surgem figuras e tipos marcantes que extrapolam o contexto queirosiano e assumem configuração de adjetivação, para além de representação social e ferramenta de crítica (Mónica, 2001). Este interesse pela portugalidade é decisivo para cunhar o intelecto do escritor como cosmopolita e a sua obra como atual, na qual se reveem características que as vozes de filósofos atuais corroboram (Lourenço, 2009; Gil, 2008).

No panorama que delineámos, João Botelho insere-se como um realizador que, para além de manifestar uma afinidade dialógica com a literatura no âmbito da sua filmografia, a partir da influência de autores como Fernando Pessoa, Almeida Garrett ou Agustina Bessa-Luís, revela um interesse genuíno pelo tema de Portugal e pela portugalidade. Por conseguinte, não seria de todo inesperado o seu encontro com Eça de Queirós e com a sua obra.

Com *Conversa Acabada* (1981), o realizador aproxima-se do universo do cinema ficcional português de longa-metragem, propondo um encontro original entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro para dar voz a um poema visual no qual o texto direciona a imaginação do espectador para as consciências anestesiadas dos intelectos pensantes denunciadas pelos poetas. Mantendo o seu foco na portugalidade, muitos dos trabalhos posteriores do cineasta revisitam a cronografia do país, questionando o marasmo, a identidade portuguesa e a capacidade de evoluir, aprendendo com a história. É assim com *Um Adeus Português* (1985) ou *Quem És Tu?* (2001), por exemplo. O primeiro inspirado pela reflexão poética de Alexandre O'Neill no seu poema homónimo e o último uma peculiar adaptação do drama de Almeida Garrett *Frei Luís de Sousa*. Igualmente a ideia de sebastianismo é acentuada na obra de Botelho, lembrando a crença profética do país do

‘vai-se andando’, em suspenso, à espera do salvador que da bruma conduzirá a nação à magnificência.

Por conseguinte, a literatura e Portugal são elementos recorrentes no cinema de João Botelho, que partilha com Eça de Queirós um precioso aprumo estético e a capacidade de fazer rir e inquietar ao mesmo tempo. No seu cinema, “[h]á um lado de teatrinho de ridículos, de fogueira das vaidades” (Mourinha, 2014) em que, através do artificial, se apela à reflexão sobre o real. Por outro lado, numa linha de herança da obra de Manoel de Oliveira, que “assume uma postura de entendimento do cinema como um campo que congrega dialeticamente todas as artes” (Miranda, 2009: 13), o cinema de Botelho é um cinema de múltiplas influências, pois, como argumenta o realizador, “o cineasta é um vampiro, vai buscar à literatura, ao teatro, à poesia, às artes abstratas, à arquitetura” (Botelho *apud* Mourinha, 2014).

Defensor de um cinema de inquietação, João Botelho encontrou na ópera o modelo ideal para a sua abordagem a *Os Maias*. A sua conceção pretende sobretudo explorar o artificial, sem qualquer pretensão de verdade, para refletir sobre o Portugal contemporâneo. Argumenta Botelho que “o país retratado n’*Os Maias* é muito semelhante ao de hoje, na definição dos comportamentos, na indiferença das pessoas que têm mais poder, no desespero dos mais pobres” (Botelho *apud* Freitas, 2013: 11) e sublinha que “a história de amor de Carlos e Maria Eduarda é também a história do país. A decadência da família – que vai ao limite, que não deixa descendência – é a história da morte do país. Portugal morre quando Afonso da Maia morre” (Botelho *apud* Freitas, 2013: 11).

## 2. O livro e o filme

Num olhar lançado sobre a obra-prima queirosiana, o que torna a narrativa verdadeiramente apetecível para o cinema é o retrato simultaneamente irónico e trágico que o escritor traça de uma nação. Para além disso, estão já contidos nas linhas de *Os Maias* vislumbres de dramaturgia que o próprio

Eça intuiu, mas não concretizou. Com efeito, do espólio queirosiano consta um manuscrito que dá testemunho de uma tentativa de planificação teatral iniciada pelo escritor, mas não concluída. De acordo com Carlos Reis (2013: 10), neste esboço Eça preocupou-se sobretudo em fixar “os elementos fundamentais que a escrita dramática deveria trabalhar: o elenco de personagens, a matéria dos atos, os cenários, com pormenores como a iluminação e a música”. Ademais, Reis (2013: 10) acentua igualmente “as potencialidades dramáticas dos relatos queirosianos, com destaque precisamente para *Os Maias*” e coloca em foco uma cena na qual a habilidade cómico-trágica queirosiana se evidencia e que foi duplamente adaptada em Portugal, uma vez para televisão (*Os Maias*, Ferrão Katzenstein, teleteatro, RTP1, 1979) e outra para cinema (*Os Maias*, João Botelho, 2014). Trata-se da “cena da revelação do incesto, no capítulo XVII, envolvendo Carlos da Maia, João da Ega e Vilaça – que no momento mais tenso do diálogo procura o chapéu que se sumira...” (Reis, 2013: 10-11).

João Botelho inscreve o grande romance queirosiano num filme que contraria a reconstrução de uma época: não foi intenção do realizador concretizar um enredo dramático de reconstituição ou reprodução do real, mas precisamente o contrário. Botelho pretendeu destacar o “distanciamento pelo artifício” (Botelho *apud* Mourinha, 2014) e manter-se “fiel à narrativa e ao espírito, mesmo que não à letra, de um romance sobre o Portugal de ontem que fala muito ao Portugal de hoje” (Mourinha, 2014). Por conseguinte, o realizador expressa claramente na seguinte asserção o seu ponto de vista:

A chave do filme está no genérico; a partir do momento em que mostro os desenhos, as maquetas, o guarda roupa e ponho o Jorge Vaz de Carvalho, que é cantor de ópera, a fazer de narrador, instalei o artifício. A partir do momento em que há uma instalação do artifício, os dados estão lançados e o que me interessa é o texto ou os gestos que as personagens fazem a dizer aquele texto. (Botelho *apud* Mourinha, 2014)

Perante as mesmas dificuldades sentidas por José Bruno Carreiro em 1945, aquando da adaptação teatral de *Os Maias* – como, por exemplo, a eliminação de “muitas cenas com grande interesse” (Reis, 2013:10) –, também para João Botelho a aproximação cinematográfica ao monumento literário oitocentista representou o desafio de selecionar e conseguir concentrar. Em face desta narrativa engenhosa, diz-nos o cineasta que “[o] trabalho de adaptação levou meses” (Botelho *apud* Mourinha, 2014).

A interpretação proposta por Botelho é uma leitura pessoal do texto queiro-siano, tratado como se fosse um libreto de ópera. Por conseguinte, o centro dramático do relato coloca em destaque a ideia da impossibilidade de um país e simultaneamente a apreensão de um modo de ser português. As próprias personagens configuram personagens arquétipo, e funcionam como cópias de elementos reais, contribuindo para ilustrar o inconsciente coletivo do aristocrata português.

Todo o espaço cenográfico do filme *Os Maias* remete em simultaneidade para o plano da classe aristocrática e para a sua caracterização. Ou seja, a suntuosidade das zonas interiores, envolvidas por exteriores artificiais de telas pintadas, acentua não só o carácter artificial da obra fílmica como das elites representadas, falsas, artificiais e em constante representação. A aristocracia decadente desfila em cenas-quadro de influência teatral para relembrar o estado da nação. E a verdadeira tragédia de leitura fílmica não evidencia tanto o incesto entre dois irmãos quanto o percurso de um país que se abeira do precipício. A este propósito, afirma João Botelho: “Mesmo o incesto é um incesto político, é um incesto de classes” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Portanto, a reinterpretação cinéfila desvia-se do crescendo trágico proposto pelo incesto entre Carlos e Maria Eduarda, para centralizar uma linha narrativa protagonizada pelos amigos Carlos e João da Ega, que se movimentam na dimensão sociocultural, política e intelectual portuguesa.

Invocando a capacidade tragicômica queirosiana, mas desacentuando a vertente trágica, o filme sublinha sobretudo a perspectiva bem-disposta, irônica e caricata de alguns ‘episódios da vida romântica’ da elite portuguesa. Por exemplo, “[o] jantar do Central é uma invenção incrível – começam por criticar os fadistas e os faias e as facadas com uma distância de aristocratas, de civilizados, e passado um bocado estão piores do que eles!” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Esta incongruência de caráter surge retratada em outras cenas, como a corrida de cavalos ou o sarau no Teatro da Trindade.

Neste sentido, consciente de que Eça de Queirós “tem outros romances maravilhosos, mas este é o livro que posso transpor para hoje” (Botelho *apud* Mourinha, 2014), João Botelho relata a história de um Portugal bem atual, recorrendo ao entrelaçamento de várias artes.

## **2.1 Modelo operático-teatral e artifício**

Tratando-se de um modelo operático-teatral, é inevitável a analogia de *Os Maias* com as estéticas de Luchino Visconti e Manoel de Oliveira. Partindo da influência de *O Intruso* (1976) de Visconti, Botelho solicitou aos seus atores alguma afinidade em termos de representação, salvaguardando, todavia, ao referir-se a *Os Maias*, que “[a] atitude artística deste filme, que é fazer papelão, não é Visconti” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Deste modo, salienta que o seu interesse por um método artificial lhe permitiu, para além de sublinhar metaforicamente o universo aristocrático dissimulado, explorar diversos anacronismos. Para o realizador, “[o] filme está cheio de anacronismos e de brincadeiras: ponho lá uma senhora a ler *A Capital*, que só saiu depois de o Eça morrer, tenho uma Brasileira que não existe, só abriu em 1905, não há nenhum exterior, são tudo telões, é tudo falso. O que não é falso é o texto e as situações” (Botelho *apud* Mourinha, 2014).



Imagem 1: Fotograma de exterior com *A Brasileira* ao fundo (Os Maias, João Botelho, 2014).

Sabendo que Manoel de Oliveira evidencia na sua obra fílmica vínculos profundos com as outras artes (em especial o teatro, a literatura, a pintura e a ópera) para equacionar o cinema como uma forma de síntese, Botelho agrega dessa ascendência o modelo operático-teatral para combinar nesta adaptação fílmica a inspiração artística da ópera, que concerta a tradição literária, o canto, a encenação teatral, a pintura dos cenários, a riqueza dos adereços e indumentária e a pomposa arquitetura de interiores (cf. Reis, 1994: 12). Com efeito, *Os Maias – Cenas da vida romântica* apresenta uma sucessão de cenas-quadro que remetem para uma mescla destes elementos, ao mesmo tempo que faz sobressair os diálogos e o texto.

## 2.2 Espelho de comportamentos

Investindo a transcodificação fílmica de Botelho, à semelhança do intento queirosiano, numa reflexão de comportamentos da alta sociedade lisboeta, não é difícil identificar ao longo da película a utilização simbólica do elemento espelho como reprodução ou retrato das atitudes dos intelectos do país. Enquanto Eça espelhou a portugalidade com o cunho mordaz e irónico que imprimiu à sua escrita, o cineasta invoca visualmente o objeto que reflete comportamentos reprovativos.

Assim, não é incomum a utilização simbólica do espelho em várias cenas da película portuguesa de inspiração queirosiana. Podemos atentar em três exemplos significativos. Um primeiro exemplo remete-nos para Paris no outono de 1817, onde uma Maria Monforte grávida procura instrumentalizar Pedro da Maia para convencer Afonso da Maia a aceitá-la. O filho, ainda no seu ventre, é utilizado como elemento de chantagem e o espelho, onde patenteia a sua barriga de grávida num enquadramento fechado, reflete mais do que a sua sensualidade e remete para a irradiação de um carácter em que se adivinham contornos de fatalidade. O espelho oferece o presságio visual do destino trágico.



Imagem 2: Fotograma do reflexo de Maria Monforte (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

O espelho é novamente convocado visualmente para refletir a imagem do adultério de Raquel Cohen e João da Ega, num momento de prazer. Estrategicamente posicionado, o objeto exhibe o corpo desnudado de Raquel, sublinhando o desejo carnal e refletindo o comportamento leviano da alta sociedade portuguesa, que insolentemente se entrega aos prazeres da carne. Sobretudo Ega, crítico acérrimo de um país em declínio, não está isento de culpa, já que desfruta dos prazeres furtivos e ilícitos que nos discursos mais inflamados critica.



Imagem 3: Fotogramas do adultério –Raquel Cohen e Ega (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

Embutido na *mise-en-scène* da *Vila Balzac*, o espelho extrapola de novo a sua função para acentuar o carácter narcisista e diletante de Ega, do qual nem Carlos está isento. Em pose de artista improdutivo, o reflexo de Ega reproduzido pelo espelho acentua o temperamento vaidoso, dândi, inerte e contraditório dos dois amigos. Ambos estabelecem um olhar sobranceiro para a sociedade que integram; porém, perdem-se nos seus vícios. Embora de fina formação e intelectualmente dotados, são incapazes de escapar ao

meio português. Para além disso, constituindo a vila um refúgio produtivo para a ‘grande arte’ de Ega, não deixa de ser antinómico o espaço central ocupado pelo espelho em contraste com a zona de trabalho. O décor deixa transparecer que a luxúria se sobrepõe à vertente intelectual.



Imagem 4: Fotograma de Carlos e Ega na Vila Balzac (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

O filme sublinha, desta forma, visualmente, através de um objeto de cena, a intenção do realizador de destacar o propósito da escrita de Eça de colocar a sociedade portuguesa a olhar-se ao espelho sem conseguir, porém, ver para além do reflexo.

### 2.3 Espaço de pintura

A obra fílmica de João Botelho é também um espaço de pintura. Se a preocupação estética emana de outros trabalhos do realizador, semelhante ao filme *Os Maias* proclama um forte efeito estético em que a pintura contribui para a expressão cinematográfica. É flagrante o enfoque da pintura nesta longa-metragem, não só pelo recurso a telas pintadas a óleo (pelo artista João Queiroz) para simular os exteriores, como pela marca evidente, nos variados enquadramentos, de inúmeras pinturas expostas nas paredes, quase configurando uma galeria de arte. Através de uma perspetiva muito pessoal acerca do grande romance queirosiano, Botelho dá relevo à pintura no âmbito da narrativa visual, idealizando um projeto fílmico em que a pintura

não só assume preponderância compósita como invoca outro domínio de significado. Veja-se, por exemplo, o quadro da Crucificação de Cristo, no Ramalhete, que, por diversas vezes ocupa sozinho o centro do plano e remete para o nível de interpretação de uma fatalidade inevitável, um destino sem remédio para uma família e para uma nação. Ou, derivando diretamente da influência queirosiana, o quadro com a cabeça degolada, na *Toca* – local dos encontros amorosos entre Carlos e Maria Eduarda –, que presagia a desgraça e remete para a figura de S. João Batista, para a tradição católica e conservadora do país e para o peso da hereditariedade.

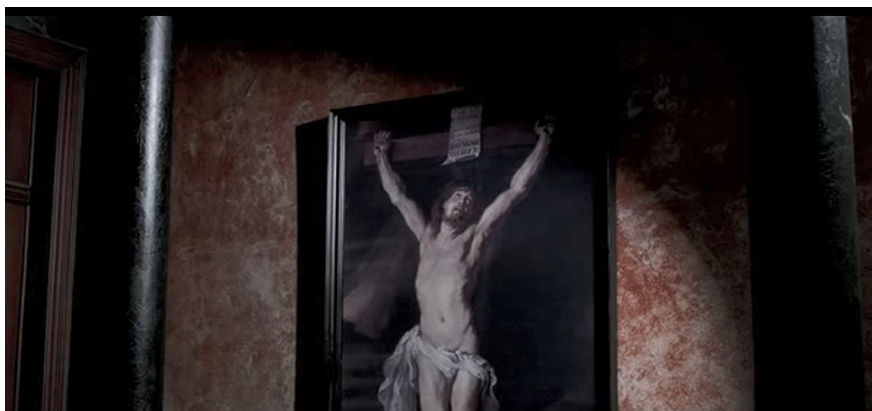


Imagem 5: Fotogramas de Cristo na Cruz e a Cabeça Degolada (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

## 2.4 Referências musicais

A leitura fílmica de *Os Maias* também propõe afinidades com o universo da música. Botelho argumenta que o mérito não é seu, mas de Eça – “Não inventei nada, está lá tudo – o Beethoven, o Meyerbeer, o fado... Mesmo a Traviata, que me deu um jeito enorme, estava no São Carlos na altura em que ele escreveu *Os Maias* e quando se passa a ação” (Botelho *apud* Mourinha, 2014). Neste sentido, ao evidenciar elementos musicais de orientação clássica, e ainda o fado e momentos de ópera, a criação visual filmada sustenta-se numa perspetiva continuadora da influência textual.

A música do filme torna o espectador sensível ao caráter operático-teatral e artificioso imprimido à transubstanciação cinematográfica. Merecem destaque momentos musicais eruditos tocados ao piano num salão no Ramalhete ou, em outras ocasiões, pelo maestro Cruges ou Maria Eduarda. O fado, expressando o *fatum* ou destino, sonoriza a revelação implacável do incesto, quando o Sr. Guimarães revela a Ega que Carlos e Maria Eduarda são irmãos. E a ópera marca presença em linha de força, sobretudo na cena em que Maria Eduarda, dilacerada pela revelação do incesto, deambula quase em estado crepuscular pela obscuridade da noite.



Imagem 6: Fotogramas de música clássica, fado e ópera (*Os Maias*, João Botelho, 2014).

## 2.5 Atualidade simbólica – continuidades e descontinuidades

Aspeto inultrapassável da adaptação de João Botelho é o carácter de atualidade que subjaz às letras que Eça engenhosamente delineou, em finais do século XIX. Com efeito, é vulgarmente atribuída a *Os Maias* uma percepção de contemporaneidade que deriva da forma irónica com que o escritor retratou a classe aristocrática da altura, decadente e sem requinte, mas, ainda assim, a classe intelectual e pensante do país que se demitiu das suas funções para usufruir de luxos, frivolidades e aparências. A corrupção domina políticos e banqueiros e Portugal encaminha-se para uma bancarrota inevitável. Paralelamente, o perfil de mentalidades é idealizado como dormente, deslumbrado por estrangeirismos e com pouca capacidade inovadora de concretização ou ideias válidas. Foi precisamente esta possibilidade de atualidade simbólica contida na obra-prima oitocentista e as inúmeras continuidades e descontinuidades que se podem identificar no decorrer da leitura do texto que atraíram o olhar cinematográfico de Botelho para propor uma adaptação que não pretende reconhecer uma época, mas indiciar um país. As palavras do cineasta são esclarecedoras:

O Portugal dos Maias é igual ao Portugal de hoje, e permite-me falar desta raiva. Das imitações da D. Branca, que, coitadinha, inventou a pirâmide ou copiou de outros sítios e foi presa e aquilo correu-lhe muito mal. Estes Salgados todos do mundo copiaram-lhe o sistema e nem lhe pagaram direitos de autor e andam aí à solta. E esta ronçeirice portuguesa é muito engraçada, porque se mantém – a intriga do Silveirinha, o Dâmaso Salcede, o tédio dos ricos que vivem de rendimentos... [...] E depois aquela história dos portugueses não correrem nem para o governo nem para a glória, mas para o jantarinho sim.... Estão sempre atrasados e só se apressam para a comidinha... Os padres, a demagogia, os políticos, os poetas, a música, a Sonata Patética... (Botelho *apud* Mourinha, 2014).

João Botelho coloca ênfase na primazia da dimensão de atualidade inclusa em *Os Maias* para ficcionar acerca do Portugal contemporâneo. Portanto, o certo é que, embora o filme derive de um texto datado, a transcodificação cinematográfica ambiciona retomar as continuidades da portugalidade, que são evidentes, e repensar as eventuais descontinuidades para propor, de novo, um olhar para nós, cá dentro.

### **Considerações finais**

A adaptação cinematográfica projetada por João Botelho a partir do romance oitocentista queirosiano *Os Maias* foi conduzida no sentido de confirmar a dimensão intemporal do texto e de o acomodar a um tempo presente, no qual muitas continuidades se podem identificar. Mais do que narrar uma boa história do ponto de vista visual, o filme pretende não confortar, mas inquietar. Por conseguinte, o realizador desenvolve uma leitura alternativa “para que as pessoas fiquem inquietas, não fiquem confortáveis” (Botelho *apud* Mourinha, 2014) e possam, com a visualização efetiva da película, repensar continuidades e descontinuidades.

Um dos traços característicos do filme é a incorporação da influência operático-teatral para sublinhar o domínio do artificial e observar a sociedade portuguesa num desfile de cenas-quadro esteticamente bem elaborado. Particularmente relevante é o trabalho de combinação de vertentes artísticas diferentes para enfatizar a realidade do texto e, do mesmo modo, oferecer uma interpretação. Para além disso, todos os elementos do filme contribuem para salientar o artificialismo patente não só na própria encenação cinematográfica, mas também no conteúdo narrado. As personagens, cenários, situações são artificiais para aludir ao lado dissimulado de uma nação. Com um genérico de abertura que promove justamente o artifício, o momento final encerra o arco dramático, retomando a direção inicial, e propõe simultaneamente o relembrar de que se trata de cinema e, ao mesmo tempo, de personagens paradoxais que extrapolam para a dimensão de um país.

O filme *Os Maias* é uma obra que coloca em cena um olhar sobre o tempo presente, e na qual o texto canónico dialoga com o cinema no sentido de acentuar a continuidade de uma elite decisora historicamente vocacionada para a corrupção e para a condução do país à bancarrota, sem punição, nem consequências.

### Referências bibliográficas

- Cardoso, J. A. (2009, março 27). Histórias de Grandes Livros. *Público P2*, p.12.
- Freitas, C. (2013, agosto 6). João Botelho – *Os Maias* no cinema como retrato do país. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p.11.
- Gersão, T. (2009). Eça próximo de nós. In C. Reis, *Eça de Queirós*. Lisboa: Edições 70. Pp. 137-138.
- Gil, J. (2008). *Portugal hoje, o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Lourenço, E. (2009). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Miranda, A. I. F. (2009). *A pintura na obra fílmica de Manoel de Oliveira*. Tese de Mestrado em Cinema – Estudos Fílmicos. Universidade da Beira Interior, Covilhã. Portugal.
- Mónica, M. F. (2001). *Eça de Queirós*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Mourinha, J. (2014, setembro 11). O Portugal dos Maias é igual ao Portugal de hoje. *Público Ípsilon*. Acesso em: janeiro 3, 2017. Disponível em: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/para-joao-botelho-o-portugal-dos-maias-e-hoje-1669108>.
- Reis, A. (1994), *A linguagem cinematográfica: Introdução à história, sociologia e estética do cinema*. Porto: Cinema Novo.
- Reis, C. (2005). *O essencial sobre Eça de Queirós*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Reis, C. (2013 agosto 6). Eça dramaturgo falhado. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p.10.

## **Filmografia**

*Conversa Acabada* (1981). João Botelho. Portugal: V.O. Filmes.

*L'Innocente* (1976). Luchino Visconti. Itália/ França.

*Os Maias: Cenas da vida romântica* (2014). João Botelho. Portugal: Ar de Filmes.

*Quem és tu?* (2001). João Botelho. Portugal.

*Um adeus português* (1985). João Botelho. Portugal: Produções O.F.F.; Fundação Calouste Gulbenkian & Instituto Português de Cinema.

## **Referências televisivas**

*Os Maias* [Teleteatro] (1979). Ferrão Katzenstein. Portugal: RTP1.

## **Referências teatrais**

*Os Maias* [Adaptação teatral] (1945). José Bruno Carreiro. Portugal.