

**PANORÂMICA DA CRÓNICA DE COSTUMES N'OS MAIAS:
UM ROMANCE CINEMATOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO**

*Panorama of the social chronicle in Os Maias: a contemporary
cinematographic novel*

RIBEIRO, André¹, & RODRIGUES, João Bartolomeu²

Resumo

O cineasta português João Botelho destaca-se pelo olhar exímio perante a literariedade do texto e pelas transposições cinematográficas de obras canónicas da literatura portuguesa. O filme *Os Maias* assenta no retrato de Portugal – um lugar-comum no cinema português. Na obra fílmica, estampam-se os quadros social, cultural, político e identitário da sociedade da centúria de Oitocentos e denunciam-se os costumes da alta-roda, através da crítica mordaz e do retrato irónico. A dissecação de Portugal pelo centro nevrálgico lisboeta, ainda que fiel à obra literária, é uma autopsia, em certo grau, desatualizada, pois que o país ganhou novos contornos. A obra fílmica remete, assim, para um cadáver do tempo do Romantismo, cuja feição foge dos tempos hipermodernos.

Abstract

The Portuguese filmmaker João Botelho stands out for his keen insight into the literary nature of the text and for his cinematic adaptations of canonical Portuguese literary works. The film *Os Maias* is based on the portrayal of Portugal – a common genre in Portuguese cinema. In this filmic work, the social, cultural, political, and identity characteristics of nineteenth-century society are stamped, and the customs of the upper class are denounced through sharp criticism and ironic depiction. The dissection of Portugal through its neural center, Lisbon, while faithful to the literary work, is to some extent an outdated autopsy, as the country has gained new contours. So, the work harks back to a corpse from the Romantic period, whose appearance diverges from hypermodern times.

Keywords: *João Botelho; Portuguese cinema; Eça de Queirós; Portuguese realist literature; Novel.*

Palavras-chave: *João Botelho; Cinema português; Eça de Queirós; Literatura portuguesa realista; Romance.*

Data de submissão: março 2024 | **Data de publicação:** junho 2024.

¹ ANDRÉ LUÍS SANTOS RIBEIRO – MUNDIS & Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: aldsribeiro@icloud.com.

² JOÃO BARTOLOMEU RODRIGUES – MUNDIS, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro & Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. PORTUGAL. Email: jbarto@utad.pt.

– *Falhámos a vida, menino!*

– *Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha.*

DE UMA NOTA INTRODUTÓRIA

O cineasta português João Botelho destaca-se pelo olhar exímio perante a literariedade do texto e pelas transposições cinematográficas de algumas obras dos maiores rostos canónicos da literatura portuguesa. Comprovam-no a longa-metragem musical *Um Filme em Forma de Assim* (2022), motivada pelo volume *Uma Coisa em Forma de Assim*, que reúne a prosa de Alexandre O'Neill; *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020), que parte da obra saramaguiana homóloga; *Peregrinação* (2017), a partir da obra de viagens quinhentista de Fernão Mendes Pinto; *Filme do Desassossego* (2010), baseado nos fragmentos do livro não-livro do semi-heterónimo Bernardo Soares; *A Corte do Norte* (2009), que tem por base o romance de Agustina de Bessa-Luís; e *Quem és tu?* (2001), uma adaptação da tragédia *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett.

No caso particular d'*Os Maias* (2014), o objeto primordial do cineasta centra-se na reatualização e na transposição da crítica dos estratos sociais da elite oitocentista para o quadro temático contemporâneo, que permanece, em vários pontos, inalterável no que concerne às fraturas de carácter da sociedade. Ao recorrer a técnicas e a estilos de representação próprias da ópera e do teatro, a composição cinematográfica denuncia as problemáticas reais através de um universo ficcional e artificial que é instrumentalizado no sentido em que reenvia para o público a denuncia dos problemas sociais através de uma faceta caricatural, fazendo uso de técnicas estético-dialéticas, em que a modernidade é interpretada à luz do pretérito.

1. DA OBRA LITERÁRIA QUEIROSIANA

Em carta datada de 12 de junho do ano de 1888, enviada de Bristol ao amigo Oliveira Martins, Eça revela que “*Os Maias* saíram uma coisa extensa e sobrecarregada, em dois grossos volumes! Mas há episódios bastante toleráveis”, e não hesita em considerar a produção romanesca, que à data de então se preparava para lançar, como um “imenso maço de prosa” (Queirós, 2008).

Na obra, que levou perto de dez anos para ser concluída, a presença do autor matricial não pode, nem deve – em nossa modesta opinião –, sofrer eclipse ou mesmo ser aniquilada com a vinda, numa asserção barthesiana, da sua morte, pois que tal reduziria a compreensão deste pelas personagens. É que os traços e convicções pessoais de Eça, nomeadamente, aquelas que concernem à educação tradicional portuguesa, ao (anti)clericalismo e ao desmesurado peso institucional da igreja na vida ativa, estão manifestamente presentes no romance, sobretudo em personagens da família Maia, como em Afonso, mas sobretudo em Carlos e no seu amigo Ega. Para além disso, a família desconstruída e a concentração do papel paternal em torno do avô Afonso lembra aquele que, na vida empírica do autor, o avô Queirós assumiu; a fragmentação familiar relembra o ambiente em que Eça viveu; ao passo que a amizade conquistada, em Coimbra, entre Carlos e Ega é semelhante àquela que, no Colégio da Lapa, no Porto, Eça construiu com Oliveira Martins. Ademais:

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. (Sobral, 2015, p. 57)

2. D'OS MAIAS LITERÁRIOS AOS MAIAS CINEMETOGRAFADOS

A releitura da obra literária é, na dimensão cinematográfica, masterizada numa linguagem outra: não mais é a linguagem literária que está em operação, pelo menos não em primeiro plano, mas uma linguagem composta de uma sucessão de imagens que resultam de um olhar perante a literariedade do texto. Essas imagens, acompanhadas de uma escala sonora, adquirem energia cinética e a sua potencialidade visual unitária converte-se em movimento ressignificativo:

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. (Sobral, 2017, p. 644)

Para além disso, mas como consequência dessa diferença, o cinema demanda a visão – o olhar que capta a imagem –, enquanto a literatura inicia um processo de mobilização e estimulação da imaginação para recriar um universo imagético. Quer isto dizer que aquilo que, na literatura, é acessível apenas de forma indireta, no cinema, é-nos dado de forma direta. Mas quer isto também dizer que o cinema tenta, em certa medida, materializar a literariedade do texto, num processo que evidentemente detém certa originalidade, pressupõe criatividade e modaliza a própria narrativa, podendo fazer alusão ao contexto (histórico, social, cultural, político, etc.) e/ou determinar um desvio, um afastamento, uma virada desse mesmo contexto e introduzir uma rutura ou descontinuidade, pelo que “a adaptação fílmica de textos literários significa escolher caminhos e tomar opções para criar uma obra dramática enraizada em material literário” (Sobral, 2017, p. 645).

3. DA PANORÂMICA DA OBRA CINEMATOGRAFICA

Os Maias, de João Botelho, insere-se no conjunto de obras cujos contornos assentam na representação retratual, identitária e cultural de Portugal – este, aliás, um lugar-comum no cinema português. A adaptação fílmica, na atualidade, de uma obra com mais de 120 anos e que remonta a um contexto sociocultural e histórico-político específicos, é, do ponto de vista do quadro pragmático que tematiza, revisível e

identificável, até certa medida, às esferas políticas democráticas do século XXI português mas também ao quotidiano atual da sociedade lusa. Aliás, a revitalização e reuso do mesmo título do romance queirosiano homólogo, *Os Maias*, e a readaptação mínima do seu subtítulo, que translada de *Episódios da vida romântica* para *Cenas da vida romântica* – atribuindo-lhe um carácter “mais” fílmico –, denuncia a condenação inicial da obra à universalidade. A crítica de costumes imortaliza-se e sobrevive alheia à passagem do tempo pela resistência dos quadros que pinta das várias esferas da vida portuguesa:

Eça prevê uma “bancarota 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, fa[c]to 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 a objetivação sexual da figura feminina, independentemente das suas qualidades humanas e intelectuais. (Sobral, 2015, p. 59)

O romance queirosiano canoniza-se pela atualidade da crónica de costumes e mantém-se sólido à passagem do tempo, das gerações, da vida quotidiana e das esferas políticas. É esta característica, adjunta das matrizes dramática, irónica, e satírica da intriga, que deflagra a transposição fílmica do romance: a diegese é mais do que as histórias de amor fracassado e impossível de uma família abastada e adentra-se na história de um país em decadência, permitindo a reflexão sobre a condição romântica da centúria de Oitocentos – causa, aliás, do grande atraso civilizacional em que o país vivia, encarcerado no provincianismo, sobretudo de carácter.

O filme é uma autêntica radiografia, inicialmente em chapa preta e branca – que retrata duas gerações, a de Afonso, muito brevemente, e a de Pedro, constituinte da ação secundária, também esta retratada com fugacidade –; que vai, a pouco e pouco, ganhando cromatina e distanciando a primeira e a segunda gerações da terceira, a de Carlos. O que fica impresso na lente de João Botelho é o quadro sociocultural e político da sociedade do século XIX, numa vertente muita vezes escandalosa, pútrida e azeda. E é por meio de uma ironia e crítica mordazes que nos é retratada a empáfia da alta-roda, que se distancia por nojo da plebe; a usurpação e a corrupção em benefício próprio ou por via do suborno; o estado inercial de indiferença; a imitação provinciana e ridícula dos costumes da Europa setentrional, sobretudo da Inglaterra, e ocidental, com destaque óbvio para Paris. Na

verdade, o subtítulo do filme, à semelhança do que acontece na obra literária, revela-nos mais sobre o que este se propõe a tratar do que propriamente o seu título.

As cenas do filme convergem para uma estampagem humorística, sarcástica e caricatural da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX e dos ambientes onde a elite circula. Estes são, no entanto, revisíveis na atualidade, pois que o quadro oitocentista de Eça não é uma representação consciente de uma família aristocrata desconstruída mais do que é um fiel retrato da nação, nem do estado político, nem tampouco da própria portugalidade de uma Lisboa que encabeça geograficamente a Europa, mas que se preenche por personagens vítimas de uma sociedade devorada pela ignorância, pelo sentimentalismo desmesurado – como o da condessa de Gouvarinho –, pela fanfarronice de Dâmaso, pela preocupação incessante no *très chic*, pela desonestidade e pela corrupção de figuras como Palma Cavalão, etc.

4. DA TÉCNICA, DO DETALHE E DA RELEITURA

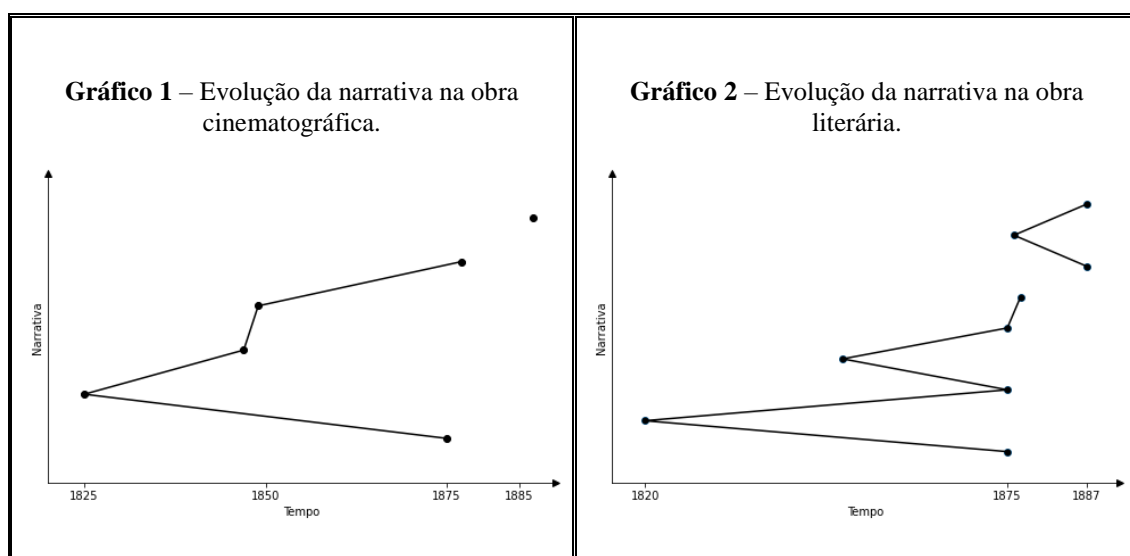
O foco do plano inicial centra-se na narração de Jorge Vaz de Carvalho, que lê as instâncias iniciais do romance e nos introduz a casa da família Maia, o Ramalhete. A pouco e pouco, o plano vai-se descentralizando, o cenário amplia-se, e o enfoque passa a incidir no rosto do narrador. Por fim, de súbito, o plano abarca já todo o cenário envolvente, mostrando-nos o narrador sentado numa cadeira e debruçado sob uma mesa arredondada em volta de dezenas de livros, o que nos remete para uma interpretação imagética do labor do argumentista. É, depois, destacada a folha de um caderno de rascunhos, alguns apontamentos que parecem constituir o guião fílmico, pequenos moldes, ou maquetes, dos grandes cenários e a seleção da indumentária, que vêm a reforçar a ideia do estudo e da leitura prévios à realização fílmica e necessários à readaptação da literatura ao universo do cinema.

No âmago da história de três gerações, que se estende por 75 anos, o cineasta recorre a elementos decisivos para, com fidelidade à obra eciana, a transpor para o ecrã contemporâneo, modernizando-a. É privilegiada a construção da atmosfera social e cultural em detrimento da intriga amorosa, pelo que o cineasta se volta para as dimensões teatral e de palco, que os grandes morais vêm a acentuar, e para as quais contribuem a introdução de elementos e objetos que reforçam a matriz de caricatura e o uso de técnicas de filmagem que acentuam o sentido e a significação dos elementos compositivos, com

destaque óbvio para as oscilações no campo da iluminação dos espaços, sobretudo dos interiores.

A montagem das cenas fílmicas é linearmente arquitetada através do encadeamento de resumos e de elipses intercalares, com um só momento de analepse, o que dista a produção fílmica do romance literário homólogo:

Tabela 1 – Comparação da evolução do tempo da narrativa nas obras cinematográfica e literária.



Fonte própria (gráficos da autoria de A. Batista, cortesia).

A técnica de montagem das cenas permite o influxo da narração de modo paulatino³, sem cortes abruptos ou discontinuidades que interfiram na coesão lógica e na sucessão diegética. Por seu turno, os panoramas e fundos artificiais – erguidos à custa dos morais/quadros a óleo de João Queiroz (vd. as figuras em anexo) e que replicam os espaços exteriores de todas as cenas – enfocam a temática para a qual o cineasta pretende dar destaque: a crítica e o encarceramento provinciano e tradicional da sociedade portuguesa, através da direção da atenção do público, quase exclusivamente, para a representação dos atores e para a *voz-off* do narrador, que vai localizando e

³ Nas primeiras unidades dramáticas retrata-se, a preto e branco, o outono lisboeta de 1825, na casa do Ramalhete, no bairro de Benfica. O uso do preto e branco para retratar a narração analéptica que remonta aos tempos de Caetano da Maia; do próprio Afonso, da sua juventude e dos tempos em Surrey quando já casado com Maria Eduarda Runa; de Pedro da Maia, do seu casamento com Maria Monforte e do ambiente cortês que estes vieram a viver na Casa de Arroios contrasta e dista as duas primeiras gerações da terceira. A aplicação da cromatina só acontece na retratação da geração do neto de Afonso, Carlos da Maia, e com o regresso de ambos ao Ramalhete, ao fim de 25 anos.

contextualizando a ação. Despreza-se, assim, tudo aquilo que é adicional ou extraordinário e não contribui para a crítica de costumes. Foca-se o cineasta no emprego da imagem como linguagem que possibilita reiterar o quadro pragmático inscrito na própria narrativa queirosiana, nomeadamente, através da renovação de alguns elementos da obra literária⁴, da reinterpretação de passagens literárias⁵ e da introdução de elementos decisivos e pragmáticos⁶.

Por fim, o episódio de incesto, ainda que fiel ao romance homólogo, é resolvido com a partida de Maria Eduarda da Maia e sobretudo com a viagem de Carlos pelo mundo: é que, se, no livro, a resolução do incesto – já por si inexplicável e até certo ponto desnecessário para a crítica que a obra se propõe a fazer – é tratada com certa banalidade; no filme, a relação incestuosa é tratada com demasiada leviandade, como se fosse algo completamente trivial, sem importância ou consequência na vida dos dois amantes. Outrossim, a representação do retorno dos desagradados, cuja cena do seu regresso se resume à percepção de que qualquer esforço é em vão – ainda que depois, na mesma cena, corram com ânsia atrás da luz do americano –, torna-a digressiva da obra literária homóloga, pois centra-se em demasia na matriz ociosa e indolente da sociedade que retrata, ignorando as réstias de esperança ou até mesmo a dimensão positivista em detrimento de uma dimensão totalmente desastrosa. Ignora, além do mais, independentemente das incongruências da vida, o facto de haver algo em que sempre se vingam:

⁴ Por exemplo, no jantar do Hotel Central, que Ega dedica ao banqueiro Cohen, a ementa, por aconselhamento do *maître*, é *petits pois à la Cohen*, em vez de *tomates farcies* como sucede na obra queirosiana.

⁵ Na obra literária, há uma passagem que alude a Eusebiozinho vestido de anjo, tendo João Botelho readaptado essa passagem para a cena do sonho de Afonso da Maia, que não consta, como cinematografada, no romance literário. Nesta cena, Afonso sonha com Carlos em pequeno a brincar com Eusebiozinho vestido de anjo, a quem o primeiro lhe vem a remover as asas. É, entretanto, a visão do antigo procurador Vilaça, que expressa que nunca havia gostado da casa do Ramalhete, e à qual se assomam o ranger de portas e janelas, os trovões, a lembrança de Afonso da neta Maria Eduarda, e, sobretudo, a queda de um quadro de Jesus Cristo crucificado que constituem os elementos de agouro da tragédia que viria a recair tanto sobre a família Maia como sobre a nação. O ato da remoção das asas de Carlos a Eusebiozinho, ao som dos uivos, é presságio do pecado, do incesto e da inevitabilidade do fado.

⁶ Por exemplo, os espelhos – que aparecem em várias das cenas que Ega integra, nomeadamente, no quarto onde mantinha relações libidinosas com Raquel Cohen ou o espelho de mão onde mira o reflexo do seu rosto depois de Jacob Cohen lhe ter dado uma tarefa – surgem como elementos que retratam a pretensão da obra: o ato de espelhar uma sociedade decadente e letárgica. Neste sentido, são objetos alusivos à intenção concreta de espelhar atitudes, mentalidades, tradições e comportamentos. Também as técnicas de iluminação, com recurso à aplicação de sombras muitas vezes profundas, se tornam um elemento que contribui para o dramatismo e para a dimensão trágica do romance, funcionando como elemento retratual do presságio e indicativo da desgraça da intriga principal.

Ega ergueu-se, atirou um gesto desolado:

– Falhámos a vida, menino!

– Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha. Isto é falha-se sempre na realidade aquela vida que se planeou com a imaginação. Diz-se: «vou ser assim, porque a beleza está em ser assim». E nunca se é assim, é-se invariavelmente assado, como dizia o pobre marquês. Às vezes melhor, mas sempre diferente.

Ega concordou, com um suspiro mudo, começando a calçar as luvas. (Queirós, 2021, p. 725)

Esta dimensão filosófica tem de ver como uma outra que o livro retrata e o filme opta por desprezar: a superação do Naturalismo, que envolve uma certa volta ao Romantismo (Reis 1990). Na verdade, o episódio final, retratado muito de leve no filme, distanciando por 10 anos do desenlace da intriga, é um duplo reencontro: é o reencontro de Carlos com a capital lisboeta mas também com o seu amigo Ega, em que ambas as personagens tomam consciência da autenticidade ideológica de Alencar, que o demonstrou, aliás, de forma muito fervorosa, no jantar do Hotel Central:

Não há dúvida que o pré-fradiquismo de Carlos, o culto da autenticidade que ele implica, o seu dandismo anti-burguês, o elitismo cultural que cultiva, constituem comportamentos de exaltação romântica, num período finissecular que perfeitamente acolhe o discurso nimbado de cores decadentistas que ambas as personagens enunciam. E também aquela conclusão de Ega, entre resignado e lúcido. (Reis, 1990, p. 151)

– E que somos nós? exclamou Ega. Que temos nós sido desde o colégio, desde o exame de latim? Românticos: isto é, indivíduos inferiores que se governam na vida pelo sentimento e não pela razão...

Mas Carlos queria realmente saber se, no fundo, eram mais felizes esses que se dirigiam só pela razão, não se desviando nunca dela, torturando-se para se manter na sua linha inflexível, secos, hirtos, lógicos, sem emoção até ao fim... (Queirós, 2021, p. 726)

5. DO ESTADO SOCIOCULTURAL OITOCENISTA AO ATUAL

Essencialmente, *Os Maias* tecem a condenação do Ultrarromantismo: sentenciam aquilo que definiu, integralmente, a segunda geração romântica e que foi tido como o verdadeiro *mal-du-siècle*. A condenação de um sentimentalismo exagerado e falso foi um dos elementos basais da Questão Coimbrã⁷. Mais tarde, foi nas Conferências Democráticas do Casino Lisbonense – indispensáveis para a constituição da Geração de 70 – onde se debateram questões de índole história, ideológica e estético-literária e onde se afirmou a emergência de um movimento intelectual que viesse abanar e despertar a nação do transe ideológico que a dominava.

A superação romântica via-se imprescindível para atenuar os efeitos do dogmatismo e da inflexibilidade da igreja na sociedade e para fazer brotar fecundamente, depois de adquirido discernimento sobre o estado de estagnação do país, transformações de ordem política, económica, social e religiosa que permitissem ao país modernizar-se e alcançar o ritmo parisiense ou londrino (Reis, 1990; 1997). Neste contexto, *Os Maias* representaram o esforço de mobilização da sociedade do seu tempo, sobretudo através da denúncia, em formato crónico, dos seus erros e vícios mais fraturantes e decadentes. Todavia, o romance – quer o literário quer o fílmico – fá-lo numa intransigência que não permite que aflorem aspetos positivos da atmosfera oitocentista, nomeadamente, o alargamento do parlamentarismo, o progresso das liberdades e a instauração da paz, restringindo-se a um amor fracassado assim como às ânsias intelectuais e políticas de uma geração.

Passados mais de cem anos, num século marcado pela mistura de géneros e linguagens e pelo hibridismo, tanto no cinema como na literatura, é difícil ou mesmo impossível caracterizar em pleno e objetivamente o espaço estético. É, entretanto, evidente a ação de novas formas de distribuição do cinema de massas e o papel cada vez mais privilegiado e central da televisão, que vêm traçando o destino do cinema português.

Entre labirintos e encruzilhadas, a crise económica influenciou a produção e, por isso também, o sucesso do cinema português. Surgiram, entre a década de 90 do século XX e o início do século atual, temas marginais, como o da toxicod dependência e da

⁷ Atitude de realce daqueles que a integraram foi também a questionação dos papeis da literatura e do próprio autor no meio social.

homossexualidade, mas o cinema luso continuo e continua a ser feito a partir de escassos recursos. O seu traço primitivo, porém, quase nunca se perdeu, sendo a ousadia e o carácter revelador que o vão inovando. O público, contudo, tornou-se cada vez menor, possivelmente pelo facto da imaginação e das temáticas dos realizadores nacionais já não agradarem à demanda das classes mais jovens.

Apesar d'*Os Maias* fílmicos se susterem num texto além do seu tempo, a adaptação não parece ter em conta alguns dos novos aspetos culturais da época contemporânea, quer no que concerne ao gosto do público atual, quer sobretudo ao facto do próprio tempo, numa asserção einsteiniana, passar mais rápido no espaço de hoje em dia: o carácter operático e teatral pausados/demorados num mundo dominado pela pressa e pelo instante, as indumentárias que não acompanham algo tão importante para a construção identitária hipermoderna – estritamente concatenada à cultura do consumo e à moda –, mas também o papel sociocultural contrastivo da mulher moderna face à oitocentista, a progressiva diluição de uma atmosfera de que só a elite participava e a despreocupação cada vez maior (por parte das camadas mais jovens) com o ambiente nacional parecem explicar parte da condenação do filme a um certo fracasso.

DE UMA NOTA CONCLUSIVA

A obra cinematográfica, assim como o romance homólogo, corresponde à dissecação de Portugal inteiro na figura da cidade de Lisboa – que é mais do que todo o país e menos do que toda a Europa –, através da satirização de uma sociedade decadente e triste. Assim se representa a capital lisboeta como centro nevrálgico de um país com uma incapacidade intrínseca de pensamento próprio e cuja sociedade copia sem qualquer originalidade, numa vida de torpor, tédio profundo e paralisia sombria. Todavia, esta autópsia, transportada para o cinema contemporâneo, afigura-se, em determinados momentos, desatualizada, pois que o país ganhou novos contornos. A obra de João Botelho remete para um cadáver, em certos aspetos putreficado, do tempo do Romantismo, já não encontrado nos tempos hipermodernos.

ANEXOS

Figura 1 – Afonso da Maia na quinta de Santa Olávia, no Douro.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 1, 19min 31s).

Figura 2 – Ruas e edifícios da cidade de Lisboa, no séc. XIX.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 19min 26s).

Figura 3 – Maria Eduarda a passear nas ruas da baixa de Lisboa.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 19min 58s).

Figura 4 – Ida de Carlos e Cruges a Sintra.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 22min 46s).

Figura 5 – Convívio da alta sociedade nas corridas do hipódromo.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 39min 36s).

Figura 6 – As corridas de cavalos no hipódromo.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 42min 28s).

Figura 7 – As ruas da cidade de Lisboa.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 2, 47min 15s).

Figura 8 – Praceta de convívio e vida social lisboeta.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 3, 19min 50s).

Figura 9 – Representação do “Hotel Alliance” e do café “A Brasileira”.



Fonte: <https://www.rtp.pt/play> (*Os Maias*. Ep. 3, 47min 43s).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Botelho, J. (Diretor). (2014). Os Maias – Cenas da vida romântica [Filme]. Ar de Filmes.

Reis, C. (1990). Literatura portuguesa moderna e contemporânea. Lisboa, Portugal: Universidade Aberta.

Reis, C. (1997). O conhecimento da literatura: Introdução aos estudos literários (2ª ed.). Coimbra, Portugal: Almedina.

Sobral, F. A. (2015). Os Maias do século XIX num filme do século XXI: Recriação cinematográfica de João Botelho. *Revista Letras*, 55(1), 55-69.

Sobral, F. A. (2017). A obra-prima: Os Maias de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – Olhares sobre a cultura lusitana. *Estudos Ibero-Americanos*, 43(3), 642-653.

Queirós, E. de. (2008). Eça de Queiroz: Correspondência (Vol. I, A. C. Matos, Org. e Notas). Coimbra, Portugal: Almedina.

Queirós, E. de. (2021 [1888]). Os Maias – Episódios da vida romântica. Lisboa, Portugal: Book Cover Editora.