

# ***Frei Luís de Sousa* – Da lenda ao texto e do texto ao filme. Análise comparativa entre a adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro e de João Botelho**

***Frei Luís de Sousa* – From the legend to the text and from the text to the film. Comparative analysis between the António Lopes Ribeiro's film adaptation and the João Botelho's one**

MARTA MARQUES\*

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação cinematográfica, Cinema, Frei Luís de Sousa, Literatura, Romantismo.

KEYWORDS: Cinema, Film adaptation, Frei Luís de Sousa, Literature, Romanticism.

## **Contextualização histórica: da lenda ao texto**

Cavaleiro da Ordem de Malta e reconhecido prosador do século XVII (Saraiva/ Lopes, 1996), Manuel de Sousa Coutinho, homem respeitado e merecedor de uma tença pelos seus serviços militares, fora, segundo a lenda, casado com D. Madalena de Vilhena. A viuvez desta senhora (então casada com D. João de Portugal), resultante da trágica Batalha de Alcácer Quibir, possibilitara-lhe este segundo casamento. A lenda não é suficientemente clara no que respeita a esta figura, mas tudo indica que Manuel e Madalena tenham tido uma filha (Centro de documentação de autores portugueses, 2004), que terá morrido precocemente.

Manuel de Sousa Coutinho, enquanto cavaleiro reconhecido, sofrera algumas quezílias com os administradores castelhanos – lembrando que a lenda ocorre durante o domínio filipino – sobretudo ao não ceder a sua casa para que estes se pudessem alojar nela devido aos ares da peste, incendiando-a como símbolo de resistência.

\* Doutoranda em Estudos Literários na Universidade de Aveiro, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (ref. 2020.08745.BD). Membro em formação do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas, pertencente ao Departamento de Línguas e Culturas da mesma instituição.

Numa época de grande fervor católico, desconhecem-se as razões que terão levado os amantes a seguir o caminho religioso e a mudar os seus nomes de batismo, depois do ano noviço, respetivamente, para Frei Luís de Sousa e Soror Madalena das Chagas aquando da morte da filha Maria (Centro de documentação de autores portugueses, 2004). Esta elipse na sobrevivência da lenda terá dado mote a alguns autores que, ao longo dos tempos, foram tentando encontrar justificações para tal decisão. Para Almeida Garrett, o regresso de um romeiro de longas barbas brancas, vindo de Jerusalém, escravo dos mouros durante vinte anos, assegurará a Madalena a ilegitimidade de um segundo casamento. Este romeiro, aos olhos de Garrett, não só trará novas de D. João de Portugal, como o fará ressurgir das suas vestes, qual Ulisses reencarnado.

A obra *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, dá retorno ao nobre desaparecido, ilegitimando o casamento de D. Madalena e de Manuel de Sousa Coutinho. A filha de ambos será a filha do pecado, que diz ser injusto que lhe retirem o pai e a mãe sem que nenhum dos dois tenha cometido delito algum:

[...] Não há mais do que vir ao meio de uma família a dizer: “Vós não sois marido e mulher... e esta filha do vosso amor, esta filha criada ao colo de tantas meiguices, de tanta ternura, esta filha é...” Mãe, mãe, eu bem o sabia... nunca to disse, mas sabia-o; tinha-mo dito aquele anjo que descia com uma espada de chamas na mão, e a atravessava entre mim e ti, que me arrancava dos teus braços quando eu adormecia neles... que me fazia chorar quando meu pai ia beijar-me no teu colo. Mãe, mãe, tu não hás de morrer sem mim... Pai, dá cá o pano da tua mortalha... dá cá que eu quero morrer antes que ele venha. (*Encolhendo-se no hábito do pai.*) Quero-me esconder aqui, antes que venha esse homem do outro mundo dizer-me na minha cara e na tua – aqui diante de toda esta gente: “Essa filha é filha do crime e do pecado!...” Não sou; dize, meu pai, não sou... dize a essa gente toda, dize que não sou... (*Vai para Madalena.*) Pobre mãe! Tu não podes... coitada! ... não tens ânimo... Nunca mentiste? ... Pois mente agora para salvar a honra de tua filha, para que lhe não tirem o nome de seu pai.

(Garrett, 2011 [1843], p. 118)

A nulidade de estatuto social que Maria alcança, fá-la-á morrer de vergonha,<sup>1</sup> não deixando aos pais outra opção que não a conversão à vida

<sup>1</sup> A morte de Maria deve-se, em verdade, ao estado avançado da tuberculose que, ao longo do drama, vai sendo indiciada pelas personagens que com ela contracenam, através da deteção de sintomas como a febre ou as noites mal dormidas devido à tosse intensa e

religiosa,<sup>2</sup> inevitável desfecho numa obra dramática, à qual serão inegáveis as associações à tradicional tragédia grega:

– É aquela voz, é ele, é ele! Já não é tempo... Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... (Esconde o rosto no seio da mãe) morro, morro... de vergonha. (Cai e fica morta no chão. Manuel de Sousa e Madalena prostram-se ao pé do cadáver da filha.)

(Garrett, 2011 [1843], p. 119)

### **Balançar obra e cinema: a adaptação de António Lopes Ribeiro (1950)<sup>3</sup>**

O drama trágico garrettiano, adaptado ao cinema em 1950, compõe-se pela seguinte ficha técnica geral:

ensanguentada. Garrett, contudo, destaca a morte por vergonha, na última fala de Maria, presente no terceiro ato, transparecendo uma possível reflexão sua sobre a filha com Adelaide Pastor: o autor continuava casado com Luísa Midosi aquando do nascimento da criança, embora separado dela, por alegado adultério cometido por parte da mulher (Pais, 2004). Sabe-se que no século XIX a ilegitimidade seria «um estigma social muito forte e penalizador para a criança» (*ibid.*, p. 35).

<sup>2</sup> Este aspeto surge sempre respeitado nas adaptações da lenda, embora todas tenham sido produzidas em tempos diferentes: tanto na versão garrettiana, como nas adaptações cinematográficas produzidas, respetivamente, durante o Estado Novo (1950) e já num período de democracia e liberdade (2001), a Igreja surge como salvação, ao mesmo tempo que penaliza a vida terrena anterior das personagens.

<sup>3</sup> Para a análise das adaptações cinematográficas que se seguem, seguiremos sobretudo o critério da fidelidade à obra literária de origem, não menosprezando alguns elementos que resultam da criatividade do realizador. É importante lembrar que a linguagem do texto não é a mesma do cinema, que fala aos espectadores através de som e imagem, podendo acrescentar alguns pontos interessantes à narrativa, para além de fazer uma transferência da ação ou de partes dela, que ainda assim permitam identificar a obra original (Diniz, 2005). Uma vez que a adaptação de António Lopes Ribeiro traz propostas diferentes para a narrativa da lenda, optaremos por uma análise sequencial da história, contrastando as opções do cineasta com a obra garrettiana.

Título Original	<i>Frei Luís de Sousa</i>
Intérpretes	Maria Sampaio (D. Madalena), Raul de Carvalho (Manuel de Sousa Coutinho), Maria Dulce (Maria), João Villaret (Telmo Pais), Barreto Poeira (Romeiro), Tomás de Macedo (Frei Jorge), José Amaro (Miranda), Maria Olguim (Aia Dororeia), José Victor (Frade Converso), Jaime Santos – Jaimery (Prior de Benfica).
Realização	António Lopes Ribeiro
Produção	Lisboa Filmes
Autoria	Almeida Garrett (autor) e António Lopes Ribeiro (argumento)
Música	Luís de Freitas Branco, com a participação do coro do Seminário dos Olivais
Ano	1950
Duração	115 minutos
Entidades envolvidas	Estúdios – Lisboa Filme e Tobis Portuguesa; Laboratórios Lisboa Filme; subsidiado pelo Fundo do Cinema Nacional.
Prémios	1950 – Grande Prémio do SNI (Secretariado Nacional de Informação) 1950 – Prémio do SNI à Melhor Fotografia – Aquilino Mendes

1 – Ficha técnica geral, adaptada pela autora do artigo.

Fonte: *Cine PT – Cinema Português*, 2021.

Sendo *Frei Luís de Sousa* originariamente, em termos literários, um texto dramático, parte do trabalho do guionista surge facilitado, posição de que beneficiam tanto os realizadores António Lopes Ribeiro como João Botelho: nos dois filmes que nos propomos comparar, existe o recurso frequente à citação, de que apenas resultam alguns cortes nalgumas falas das personagens. O desafio surge em tornar um drama histórico, romântico e trágico num filme com potencial para ser visto numa sala de cinema.

Abordando, em primeiro lugar, o filme de António Lopes Ribeiro, verificamos logo ao início que o filme parece apresentar uma espécie de prólogo, inexistente na obra literária, ainda que sem nenhuma indicação ao nível do tempo e do espaço: pode observar-se um homem que grita por «Senhor D. João de Portugal», enquanto atravessa um campo de batalha no qual jazem vários corpos de soldados portugueses (há uma bandeira caída, com os símbolos da monarquia, – a coroa real fechada – de onde podemos apurar também elementos da nação portuguesa – o escudo, os castelos e as quinas – e situar a história, pelo menos, no tempo). Há, nesta cena introdutória, dois planos cinematográficos interessantes: o das aves que parecem querer apoderar-se dos corpos, como necrófagas, mas que sobrevoam em agitação, como se não fosse tempo ainda

de dar como mortos os cadáveres; há também um plano, não muito aproximado, de um rosto, que não chega a desvendar-se qual é, que o homem que procura a figura de D. João de Portugal abandona: não será aquele o rosto que procura ou, encontrando-o, talvez lhe pareça já sem vida.

Segundo a obra literária, encontraríamos agora Madalena lendo em voz alta um excerto do Canto III d' *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, citação que terá relação com a representatividade da personagem na obra: tal como Inês de Castro ao acreditar na possibilidade de concretização do seu amor com D. Pedro, também Madalena vivia num «engano de alma, ledo e cego que a Fortuna», isto é, o seu tão temível destino, «não deix[aria] durar muito» (Camões, 2014 [1572], canto III, estância 120): o casamento com Manuel de Sousa Coutinho estará dependente da morte consumada de D. João de Portugal. Contudo, ao invés de vermos esta cena inicial da peça, saltamos para aquilo que seria a cena I do Ato II, na décima primeira fala de Maria.

A personagem apresenta-se com Telmo, num espaço exterior ao qual a obra literária faz referência apenas na ligação que a sala de família permite com o exterior através de grandes janelas. Este espaço surge concretizado na obra, sendo um lugar amplo, de harmonia e convivialidade. Este salto narrativo permite situar agora claramente a ação: Maria conversa com o aio Telmo sobre a morte de D. Sebastião e da miséria por que passou Camões nos últimos anos de vida. Esta cena é de novo cortada e, agora, com os elementos fundamentais para compreender o filme (e a obra), inicia-se a cena I do primeiro ato. Ocorre uma transposição de imagem, como forma de passagem de um espaço exterior (Maria fica a colher flores, com a supervisão da aia Doroteia – mais uma implementação criativa do realizador) para um espaço interior, no qual observamos Madalena a ler a referida passagem da epopeia camoniana. O desabafo que tece sobre essa leitura, aparece sob a forma de um narrador, que é a voz interior de Madalena, enquanto o plano se centra no seu rosto pensativo.

A cena que corresponderia na obra à cena II apresenta mais um pormenor interessante, na perspetiva da filmagem: as personagens vão percorrendo todo o cenário, mostrando-se a paisagem através de uma grande varanda, sugerindo que é por uma daquelas embarcações à vista que regressará Manuel de Sousa Coutinho, ausente, na introdução da ação.

A cena de Maria colhendo flores, que identificámos como referente ao ato II, interseta agora a cena do diálogo entre Madalena e Telmo, fundindo-se ambas numa cena comum, correspondente ao tempo narrativo inicialmente definido pelo autor: efetivamente, Maria chegaria agora de colher flores e juntar-se-ia à mãe e ao aio. A presença da aia não surge documentada nas

didascálias da obra, ainda que o realizador opte por mantê-la em cena mais vezes que o previsto por Garrett. A proposta interpretativa que oferecemos para esta opção acentuará, a nosso ver, a debilidade na saúde de Maria e o cuidado extremado que lhe têm os pais, pelo intenso amor que sentem por ela, querendo-a sempre ao cuidado de alguém. Esta aia continuará em cena e será ela quem desabafará sobre a febre de Maria, ao invés de este ser um comentário proferido por Telmo, em jeito de aparte, ao sair de cena.

Após a entrada de Frei Jorge, trazendo notícias do seu irmão Manuel, Maria insurge-se contra o conhecimento da vontade dos castelhanos em ocuparem a sua casa para se protegerem dos ares da peste. Sugere que o povo lute como forma de resistência e afirma querer ver «o que for que se pareça com uma batalha» (Garrett, 2011 [1843], p. 33). Esta ideia faz com que o filme retorne à sequência inicial, recuperando o homem que procura por D. João de Portugal e, segundo a sua expressão corporal, parece encontrar algo, embora recue. A cena anteriormente cortada continua e, regressado Manuel de Sousa Coutinho, decide-se que partirão naquela noite, para a casa que fora do primeiro marido de Madalena. Após esta notícia, entra uma música soturna e trágica, que acompanha a reação de terror de Madalena. Esta mudança será para ela uma inevitabilidade para que se processem todos os seus agoiros. Surge, nesta sequência narrativa, mais uma cena acrescentada pelo realizador: Maria e Frei Jorge, antes daquela que seria a cena VIII, empacotam livros, com a ajuda da aia Doroteia. Esta cena criada para o cinema ajuda a concretizar aquilo que apenas aparece sob a forma de relato no texto: «Tio, venha, quero ver se me acomodam os meus livrinhos; (confidencialmente) e os meus papéis, que eu também tenho papéis» (*ibid.*, p. 39).

Progredindo para a cena VIII do primeiro ato da obra, vemos na adaptação de António Lopes Ribeiro alguns beijos dados por Madalena a Manuel de Sousa Coutinho, indicações que não surgem com tanta frequência na obra. Para efeitos de receção do público, estes beijos vão ao encontro daquilo que a cultura de massas procura na sala de cinema: o amor, a envolvência amorosa e o sofrimento amenizado pelo beijo romanticamente encenado. Uma vez mais, a cena atinge o seu clímax com o rompimento da banda sonora orquestrando uma música de tonalidade inicialmente trágica, associada à decisão de abandono da casa para enfrentar o passado, mas que culmina numa tonalidade heroica, ao saber-se que Manuel está decidido a afrontar os castelhanos.

Assiste-se, de seguida, a Manuel de Sousa Coutinho a incendiar a própria casa: o ator queima partes do cenário, o que mostra um certo investimento na veracidade com que se conta a narrativa – esta é uma adaptação mais rica em

cenários e suas adaptações do que a obra original, o que pode justificar-se dado que *Frei Luís de Sousa*, texto literário, terá sido pensado cenograficamente de acordo com as limitações que o teatro importa para a movimentação das personagens entre espaços, num espaço físico limitado que é o palco. Nesta sequência do incêndio, assiste-se a mais um acréscimo relativamente à obra original: para além da tentativa de salvar o retrato de Manuel de Sousa Coutinho, tragicamente incendiado, surge ainda Telmo, que volta atrás para salvar *Os Lusíadas*, funcionando esta cena como uma possível alusão à história do poeta que terá salvo a nado a sua obra. Esta adaptação contribuirá, assim, para acentuar o espírito nacionalista desta obra garrettiana, de sabor romântico, como assim o pedia a época em que fora escrita.

Durante o incêndio, assiste-se à família a sair em grande comitiva e a ser homenageada pelo povo, que parece esperar a sua passagem. Enquanto a casa arde, ouve-se uma música de tom heroico e esperançoso. Estas são também algumas inclusões novas relativamente à obra literária, que não conta com música para intensificar as cenas.

A entrada no segundo ato é antecipada pela localização da ação no espaço: veem-se freiras que, como Frei Jorge havia indicado anteriormente numa das suas falas, vivem próximas da casa de D. João de Portugal. Este dado visual evidencia, sem necessidade de palavras, a proximidade a um convento.

As tranças de Maria aparecem, neste segundo ato, recolhidas e não soltas, como propõe a obra, oprimindo-lhe o cabelo e, simbolicamente, a tranquilidade: é neste ato que umromeiro aparecerá e desvendará que D. João de Portugal está vivo e traz recado a D. Madalena.

Na cena em que Maria questiona Telmo acerca dos retratos presentes na sala, à semelhança daquilo que acontece na obra, passamos da simples narração para um *flashback*: a cena é cortada e interrompida por uma sequência em que se assiste a D. Madalena a chegar a casa de D. João de Portugal e a ficar aterrorizada com a visualização do retrato do seu primeiro marido. Em pânico, arrasta consigo a filha, que regressa ao diálogo com Telmo, uma vez contado o episódio.

A cena seguinte, com Manuel de Sousa Coutinho a aparecer, trata-se de mais uma liberdade criativa do realizador: vê-se um momento ternurento de um pai que brinca com a filha no jardim (espaço não contemplado na obra), enquanto soa uma música alegre. Telmo supervisiona esta cumplicidade, da janela. A dinâmica entre espaços continua e as personagens regressam ao interior para falar sobre o retrato que move a curiosidade de Maria. A revelação sobre o cavaleiro do retrato faz com que se dê um salto na narrativa e seja

mostrada a capela onde decorrerá o terceiro ato, em jeito de prenúncio fatal, acrescentado à adaptação cinematográfica.

Manuel informa Madalena de que partirá novamente e pede-lhe autorização para levar Maria a visitar Soror Joana, uma tia que se havia convertido, abandonando o marido para professar (novo presságio de fatalidade). Manuel despede-se de Madalena, havendo aqui um novo beijo em vez do abraço referido na didascália (nova inclusão cinematográfica). Há também uma outra despedida à qual o filme acrescenta simbolismo: Manuel, em vez de abraçar o irmão como gesto de despedida, beija-lhe o hábito, podendo pressagiar uma proximidade iminente ao destino das personagens.

Assiste-se à partida de Maria, Manuel e seus criados. O barco em que seguem (cena não prevista na obra original) cruza-se com o de um homem que, mais adiante, perceberemos ser o Romeiro. A música tem um toque de suspense ao aumentar sucessivamente o plano nesta figura. À falta de indicações na peça sobre o local onde deverá posicionar-se o Romeiro durante o seu diálogo com Madalena, o filme apresenta-o sentado à mesa, em frente à senhora. Esta opção poderia trazer algum saudosismo à personagem feminina, ajudando-a a reconhecer o primeiro marido, com quem não raras vezes se teria sentado à mesma mesa. O reconhecimento, porém, não ocorre aqui.

Após a pergunta de revelação feita por Frei Jorge ao Romeiro, muda o cenário, mostrando-se o regresso de Maria, Manuel e seus criados. Embora não haja diálogo, entende-se que Maria está doente, pela forma frágil como se apresenta, pelo gesto de medir a febre na testa e pelo modo como a amparam. Ao regressar a casa e fitar o retrato de D. João de Portugal, abate-se ainda mais. A música que soa agora é indiciadora de suspense e aumenta de intensidade quando deitam Maria nos seus aposentos: o reconhecimento do Romeiro por parte de Maria ocorre agora, numa espécie de prolepse sonhada, que só aconteceria na cena XII do ato III: «É ele, é ele e não o outro», ampliando a fala original: «É aquela voz, é ele, é ele!». Recorde-se que Maria terá bebido de Telmo a crença no regresso de D. Sebastião. Será o rei «o outro» a que se refere. Depois deste reconhecimento quase apoteótico, Maria abandona os seus aposentos e corre para junto da mãe, mostrando-lhe conhecer o seu estado de ilegitimidade: as falas que profere, na obra, acontecem na capela e não nos aposentos da mãe. Maria rompe em acessos de tosse e é novamente transportada para o seu quarto. Estas interseções permitem um regresso à cena IV do terceiro ato da obra, mas, talvez por uma questão de economia narrativa, se tenha optado por colocar Telmo acompanhado de Frei Jorge, para quem fala, em vez de proferir um monólogo.

As cenas finais da obra surgem neste filme com a ordem invertida, tendo a intenção de impedir que as personagens sejam simples narradoras de episódios. Tratando-se de uma adaptação cinematográfica, há uma clara preferência por mostrar ao espectador aquilo que, no teatro, é (re)contado às personagens sob a forma de diálogo.

Depois de um diálogo entre Frei Jorge e seu irmão Manuel de Sousa Coutinho, voltamos à cena em que Telmo deveria estar só, proferindo um monólogo, concretizando-se, agora, essa opção fiel à obra. É no momento imediatamente a seguir que aio e amo se reencontrarão, num momento de pura anagnórise: Telmo reconhece o Romeiro quando este lhe responde, face à pergunta «Quem és tu, Romeiro?», «Ninguém, se nem tu já me conheces» (Garrett, 2011 [1843], p. 102). A orquestra toca uma música alegre, neste tão esperado reconhecimento.

Chegando ao final do filme, aparece em cena Manuel, resignando-se ao seu destino e vestindo o hábito que, segundo a obra, já viria vestido. Depois do aparecimento de Madalena, Maria surge também na Igreja de S. Paulo, continuando a fala que havia proferido no momento em que rompera de seus aposentos para contar à mãe que já sabia de tudo. A personagem cai nos braços do pai e não da mãe, uma vez que na adaptação cinematográfica se terão feito transparecer maiores laços entre pai e filha (possivelmente também esta relação se terá manifestado entre os atores, tendo o realizador optado por uma maior verosimilhança ao inverter os papéis).

O filme termina, não com o prosseguimento da cerimónia de iniciação de Manuel e Madalena na vida religiosa, mas com o Romeiro voltando a partir para lugar incerto, enquanto a orquestra toca. Esta opção terá ido ao encontro do desejo de satisfação do espectador, que procura um final apaziguador no fim do filme: não havendo lugar para regressar, a personagem resolve partir. Anteriormente já acentuara a sua anulação para a sociedade, apresentando-se duas vezes como «Ninguém». Embora D. João não seja um culpado na trama, o leitor/espectador acaba por simpatizar mais com a figura de Maria, assumindo-a como a verdadeira inocente. A forma como se apresentam as personagens coloca-nos na perspetiva de Telmo, dividido entre duas figuras incompatíveis entre si: a do amo a quem sempre servira fielmente e a da jovem menina que conquistara o seu amor.

Numa consideração final sobre esta adaptação cinematográfica, apesar de o filme ser a preto e branco, – o primeiro filme a cores surgiria em Portugal na década de 60 – a ausência de cor não prejudica a apreensão dos cenários, tão trabalhados a nível de construção (não foram esquecidas janelas de grande

dimensão, adornos ou até mesmo cenas difíceis de representar como as de uma batalha ou as de um incêndio destruindo adornos no cenário). Não faltam neste texto visual e auditivo hipotextos que derivam deste hipertexto (Diniz, 2005; Mancelos, 2017): a citação clara de excertos d’*Os Lusíadas*, a alusão e em parte também citação do livro de Bernardim Ribeiro e a imitação criativa de algumas cenas, no sentido de clarificar possíveis ambiguidades e de conferir maior dinamismo a uma obra que se pode caracterizar como estática, apesar de trágica: explora mais as emoções das personagens do que a sua movimentação cénica.

### Fidelidade didática: a adaptação de João Botelho (2001)

A segunda adaptação de *Frei Luís de Sousa* conta com a seguinte ficha técnica:

Título	Quem És Tu?
Intérpretes	Suzana Borges (Madalena de Vilhena), Patrícia Guerreiro (Maria de Noronha), Rui Morrison (Manuel de Sousa Coutinho), Rogério Samora (Frei Jorge), José Pinto (Telmo), Francisco D’Orey (Romeiro), Bruno Martelo (D. Sebastião), Gustavo Sumpta (Miranda), Marga Munguambe (Doroteia), Luís Pinhão (Cardeal D. Henrique), Carlos Costa (Prior de Benfca)
Realização	João Botelho
Produção	João Botelho
Autoria	Argumento: João Botelho
Música	António Pinho Vargas e Coro Gregoriano de Lisboa
Ano	2001
Duração	107 minutos
Entidades envolvidas	Filmes do Tejo, Instituto Português do Património Arquitectónico, subsidiado pelo Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia e RTP
Festivais e Prémios	– Festival de Veneza, seleção oficial, competição – Prémio Mimo Rotella para a melhor contribuição artística da Bienal de Veneza – Nomeação para outros prémios internacionais

2 – Ficha técnica geral, adaptada pela autora do artigo.

Fonte: *Cine PT – Cinema Português*, 2021

O filme de João Botelho, em geral, baseia-se no princípio da fidelidade à obra original, contando que teria como público-alvo adolescentes em fase de

estudo da obra *Garrettiana* na escola e que, na sua maioria, desconheciam ou teriam dificuldade em entender o contexto sociocultural de finais do século XVI. A análise que faremos desta adaptação não será, por isso, tão centrada neste critério, mas em pormenores interessantes e suscetíveis de análise, na perspetiva da adaptação cinematográfica.<sup>4</sup>

Logo no início, o filme oferece um pequeno título sobre a sequência de imagens que se seguirá: «Precedida de Sonhos e Pesadelos Sebastianistas de Maria de Noronha, filha de D. Madalena de Vilhena e de Manuel de Sousa Coutinho». Antecipando desde já o carácter sebastianista da adaptação,

o filme começa por confrontar o espectador com referências várias que evocam um cenário epocal, circunstâncias biográficas ligadas a personagens históricas e o mito sebástico. Através delas, Botelho pretende conceber uma pedagogia estética passível de preencher hiatos culturais do presente, isto é, o eventual desconhecimento da nossa História, das suas narrativas, episódios ou protagonistas, por parte de gerações mais jovens. Daí o diálogo/jogo com o/a espectador/a, indiciado no plano inicial em que Maria interpela este/a último/a no espaço fora de campo.

(Avelar, 2013, p. 105)

Segundo Avelar (2013), citado no parágrafo anterior, João Botelho, à semelhança de António Lopes Ribeiro, também procura fornecer dados ao espectador que não conheça a época retratada no filme. Para isso, fornece uma sequência de imagens, aparentemente simbólicas, aparentemente desconexas, num jogo entre verosimilhança e ficção, estando Maria, tanto na posição de espectadora deste estranho mundo, como na de olhar-se de fora. Esta parte introdutória, com uma duração de aproximadamente vinte e quatro minutos, confere à narrativa cinematográfica uma explicação para os sonhos de Maria e para os seus tormentos pressentidos, ao mesmo tempo que serve de suporte histórico para o espectador mais descontextualizado. Podemos também assumir que o realizador quis garantir a boa receção do filme, face ao possível nervosismo na tarefa de adaptar um clássico muito longínquo do entendimento contemporâneo.

<sup>4</sup> Este parágrafo inicial justificará o maior investimento de matéria relacionada com a primeira adaptação cinematográfica que analisámos. Há, de facto, mais pormenores e liberdades criativas na versão de 1950. Entendemos que João Botelho tenha direcionado a sua adaptação para um público em idade escolar e que, por isso, tenha tido o cuidado (ou o receio) de criar outras dinâmicas para o seu filme.

Parece-nos interessante debruçar um olhar mais atento nesta introdução, que começa com a imersão de Maria num sonho, a partir do qual se intersejam várias imagens: da mão que cobre o rosto, para o fogo em chamas que desvenda o elenco; daqui para o fumo e o aparecimento de uma caveira, dentro da qual se apropriam vermes, até aos ratos que correm por cima de joias. Maria mostra-se perturbada no seu sono, mas sorri logo de seguida, rodeada de papoilas vermelhas, símbolo possível do sangue (é tuberculosa) e da morte iminente (Avelar, 2013). Novamente, temos acesso ao seu sonho: nasce um bebé e várias mãos se erguem em sua aclamação. Este menino será «O Desejado», que vem agora, adolescente, sentar-se diante de Maria, para lhe contar a sua história: nascimento e condições conturbadas do mesmo, situação política e social do Portugal de Quinhentos obcecado pela Índia e com Castela, sempre à espera de um percalço português. Maria responde citando a estância seis do primeiro canto d'*Os Lusíadas*, obra que, mais adiante continuará a ser citada por Madalena, à semelhança do filme anteriormente analisado e em conformidade com as indicações da obra original.

D. Sebastião segue o seu relato abordando o tema do abandono pela mãe, do tio cardeal e a atuação da Inquisição, que cegava os homens na tentativa de fidelidade a Deus. A câmara vai alternando entre o rosto de D. Sebastião (adotando a perspetiva de Maria) e os retratos ou esculturas que vão ilustrando a sua resenha histórica. Durante esta incursão pelo relato, Maria vê-se dentro do próprio episódio, assistindo ao discurso do Cardeal D. Henrique, que apela a que em todos os atos o rei siga o «ser português»: agora é ele quem continua o relato iniciado por D. Sebastião. Centrando novamente o plano em Maria, como se passasse de um sonho a outro, devolve-se a voz ao rei, que faz a sua descrição física, afirmando-se, no geral, como um ser pouco proporcional e débil, mas, ainda assim, o «representante das aspirações do reino», como é dito. Relatam-se os avanços da Contrarreforma e, novamente, as debilidades do rei, juntamente com as suas ambições de conquista. Maria está de pé e dirige-se ao jovem, colocando-lhe a mão sobre o ombro em gesto de apoio: é, como se verá no filme e se conhece da obra, sebastianista convicta.

É neste momento que D. Sebastião conta o seu projeto de expansão no continente africano: as imagens do campo de batalha assemelham-se a algumas das cenas mostradas na adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro, fazendo deslizar a câmara num cenário de cadáveres de guerra. A adaptação de João Botelho, contudo, parece querer pender por vezes para o *thriller*, dada a progressão das imagens: de cadáveres vestidos, vamos vendo cadáveres cada vez mais despídos, até os vermos com as entranhas fora do corpo, como que

queimados ou submetidos a um ritual de canibalismo. No fim desta visão desconcertante, surge uma criança, tranquilamente deitada sobre uma capa vermelha. Ao ver diante de si tal cenário de morte e horror, também ela cobre as mãos, tal como fizera anteriormente Maria. Ao levantar-se, deambula pelo cenário de guerra, acompanhada de uma música que cresce, de notas agudas e que indicia *suspense*. Intersetam-se várias cenas: a da menina que chama pelo rei, do rei que teme não ter outra opção senão lutar em inferioridade numérica e Maria, que grita apavorada enquanto se sobrepõe a imagem dos mouros, depois de dominados os portugueses na batalha de Alcácer. Entre esses portugueses, está D. Sebastião, à imagem do sacrifício de Jesus: ao seu lado, em alusão, está uma cruz e a posição em que ambos se encontram é semelhante. Maria leva as mãos à boca como sinal de incredulidade. Seguem-se imagens daqueles que terão sido escravizados pelos mouros, ilustrando a humilhante perda daqueles que, sem cálculos bem medidos, se aventuraram por África, movidos pela ambição.

A cena seguinte é a do Cardeal D. Henrique bebendo leite do peito de uma ama, que, segundo D. Sebastião, o alimentara desde muito novo. No relato do herdeiro, esta terá sido a última atividade da vida do cardeal, antes da crise de sucessão que se seguiria. A demonstração desta cena opõe o tio-avô velho ao bebé que seria rei. O facto de ambos se alimentarem de leite deposita neles uma esperança de crescimento e de ligação ao país: no caso do tio-avô, é ele a garantia da independência do país; no caso de D. Sebastião, será ele a esperança na continuação de uma dinastia.

A narração da chegada dos Filipes a Portugal faz com que Maria, inquieta, acorde e indicie a sua maior fatalidade: a doença que a faz expelir o sangue que, segundo seu pai, como se verá adiante, poderá ser o derramar do seu coração. Da perspectiva de Maria, à sua frente, estão pendurados vários cadáveres carbonizados: «a crueza e a brutalidade da guerra são, deste modo, representadas através de uma materialidade estética» (Avelar, 2013, p. 108). Maria recapitula a descrição que lhe fizera D. Sebastião sobre ele próprio e tenta identificá-lo, concedendo uma certa circularidade à narrativa que introduz a verdadeira ação de *Quem és tu?*. À medida que vai progredindo na descrição do corpo que observa, Maria acaba por se deparar com a figura de D. Sebastião, uma vez mais, fundida na imagem de cristo crucificado com uma coroa de espinhos.

O olhar de Maria e a perspectiva objetiva e distante que vai adotando nas suas reações, fazem com que se possa associar esta atitude da personagem ao conceito de *gaze*, isto é, de abstração da personagem de si mesma, conferindo um *olhar-off*, de contemplação e admiração daquilo que dá ao espectador a observar (*ibid.*, 2013).

É a partir daqui, dada a contextualização histórica de um Portugal em ruína política, social e económica, que se inicia a peça adaptada para filme. O trecho inicial contribui, assim, como se referiu acima, para fornecer ao espectador os dados de que poderia necessitar (embora, no nosso entender, não fosse obrigatório) para compreender todas as referências do texto/filme em si mesmo; mostra a crença no regresso de um D. Sebastião que vai deixando de ter um corpo e passa a ser mito, um pouco à semelhança de Telmo, personagem da obra, que acredita no regresso de D. João de Portugal, embora não creia já nessa possibilidade. O regresso torna-se messiânico para ambas as figuras, – D. Sebastião e D. João de Portugal – como se de salvadores se tratassem.

Em *Quem és tu?* existe também uma notável relação entre literatura, cinema e pintura. A adaptação de João Botelho inclui imensos quadros nos seus cenários, que propiciam uma reflexão sobre o filme enquanto imagem em movimento. A título de exemplo, a porta por onde entra Telmo nos aposentos onde Madalena lê *Os Lusíadas* representam um cenário de batalha, não só recuperando questões históricas da obra, como também antecipando um conflito (interior e com repercussões para o exterior): Madalena vive em sobressalto com a possibilidade do regresso do seu primeiro marido, embora, no passado, tenha recrutado todos os esforços para o encontrar, como faria uma senhora exemplar.

Na ótica de Avelar (2013), as pinturas que aparecem como paisagem para as janelas da sala do 1.º ato funcionam como uma lembrança para o espectador de que o cinema é uma ilusão, sendo qualquer semelhança com a realidade apenas verosímil. De facto, os contornos em que Garrett desenrolou a lenda são pura ficção, embora existam personalidades com existência real e aspetos coincidentes. A nosso ver, a inclusão da pintura para ilustração dos cenários advém da dificuldade em transformar uma peça de teatro em filme, com tão pouca liberdade de movimentos criativos, se o objetivo for documentar os alunos ou interessados no estudo da obra com a maior fidelidade possível a ela. Tal como no teatro encontraríamos cenários menos reais, parece ter sido também essa a opção de João Botelho, lembrando constantemente o espectador de que *Frei Luís de Sousa* começou por ser uma obra teatral, cuja visualização do filme não dispensa a leitura da peça. Outra justificação possível poderá basear-se num orçamento reduzido para a execução do filme: é recente o apoio do Estado nas produções do realizador.

## Conclusões

A adaptação de uma obra clássica da Literatura impõe sempre largos desafios aos realizadores que se propõem levá-las ao cinema, nomeadamente ao nível da narrativa da ação, da condensação ou dilatação de espaço(s) e tempo(s), da interação entre personagens e do acréscimo ou corte de episódios. Estas opções no seu conjunto tornam o filme mais ou menos fiel à obra original, mas podem aumentar o seu valor cinematográfico, sempre dependente da dualidade público/época.

Em jeito de síntese, se procurarmos analisar o critério da fidelidade, valorizando o respeito pela sequência narrativa da obra original, teremos de considerar o filme *Quem és tu* como uma adaptação muito próxima daquilo que seria uma ida ao teatro para ver *Frei Luís de Sousa*, a obra. A opção pela manutenção da maioria das falas quase faria com que pudéssemos usar o livro como guião enquanto víamos a ação desenrolar-se diante dos nossos olhos. Contudo, se pensarmos na parte introdutória deste mesmo filme, que toca em conceitos como o *nonsense* ou a simbologia de todas as cenas retratadas nela, teremos de considerar o filme como uma adaptação de contraste entre o real e o surreal, dando grande ênfase aos sonhos de Maria, vendo nesta perspetiva uma tentativa de *contemporaneizar* um clássico. Este risco poderá, ainda assim, ser sintomático de algum nervosismo por parte do realizador face à colocação de um clássico do Romantismo português na tela de cinema, sentindo-se forçado a uma contextualização tão ampla e detalhada, para entendimento de todos e angariar melhor aceitação perante o público e a crítica: tendo conhecimento de outras obras clássicas adaptadas pelo realizador, não foi colocada nenhuma sequência explicativa prévia.<sup>5</sup>

O filme de António Lopes Ribeiro, em contraste, parece obedecer melhor à perspetiva cinematográfica, oferecendo maior variedade de planos e de formas de narrar a ação, explorando os recursos de som e imagem em movimento. Aos nossos olhos, será esta uma adaptação mais equilibrada, pela forma como desconstrói a sequência narrativa da obra original, sem a desvirtuar.

Não poderia concluir-se este artigo sem fazer uma abordagem à pertinência da adaptação cinematográfica de clássicos da Literatura, que gera assunto para

<sup>5</sup> Tomamos como referência os filmes *Os Maias* (2014) – retrato do Realismo em oposição ao Ultrarromantismo português – e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020) – retrato do Modernismo/Estado Novo em Portugal.

esta publicação: segundo Calvino (2015, p. 9), «Os clássicos são os livros de que se costuma ouvir dizer: “Estou a reler...” e nunca “Estou a ler...”». Não querendo incorrer numa apropriação de ideias, o contexto de produção desta funciona como reflexão feita por parte do autor sobre a atividade de reler os clássicos da Literatura. O autor entende que um clássico nunca disse tudo o que tinha para dizer (*ibid.*, p. 11) porque, dependendo da idade e maturidade com que olhamos para ele, é sempre possível encontrar nele novas perspetivas de leitura, análise e, conseqüentemente, novas significações. Nesta linha de pensamento do ensaísta e romancista italiano, podemos considerar que o cinema lê e relê os clássicos, apresentando para eles novas significações, novas perspetivas e novas movimentações. É facto que uma adaptação pode desvirtuar um clássico, pelo respeito que se lhe merece, nomeadamente quando a intenção é fazer uma paródia ou uma alusão, por vezes na forma de caricatura. Consideramos, contudo, que, no mundo da arte, seja ela Literatura, Cinema, Pintura, Escultura, Música, etc., todo o produto é válido e interpretável, suscetível a apreciação e comparação dentro dos seus intertextos.

Apreciar um clássico na perspetiva cinematográfica é olhar para ele noutra ótica e abrir outros campos de exploração e (re)leitura(s). A qualidade da adaptação caberá ao juízo dos espectadores e dos críticos. Na pior das hipóteses, servirá de convite à leitura do original, o que não nos parece malévolo para com o leitor ou entusiasta.

## Referências bibliográficas

- AVELAR, M. (2013). *Quem és tu ?, de João Botelho – Contaminação de imagens e produção de sentido(s)*. Comunicação & Cultura, n.º 15, pp. 103-115. Lisboa: Universidade Católica Editora. URL: <https://revistas.ucp.pt/index.php/comunicacaoecultural/article/view/5119/4999> (Acesso em 03/dez./2021).
- CALVINO, Í. (2015). *Porquê ler os clássicos*. Trad. de J. C. Barreiros. Porquê ler os clássicos?, pp. 9-16. Lisboa: Dom Quixote [ed. original: (1991), *Perché leggere i classici*, Ostiglia, Arnoldo Mondadori Editore].
- CAMÕES, L. de (2014 [1572]). *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
- Centro de documentação de autores portugueses. (2004). *Frei Luís de Sousa*, Direção Geral do livro, dos arquivos e das bibliotecas, URL: <http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/autores/Paginas/PesquisaAutores1.aspx?AutorId=7117> (Acesso em 03/dez./2021).

- Cine PT - Cinema Português. (2021). *Frei Luís de Sousa*, Cine PT - Cinema Português, URL <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/2808/Frei+Luís+de+Sousa> (Acesso em 03/dez/2021).
- DINIZ, T. F. N. (2005). *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
- GARRETT, A. (2011 [1843]). *Frei Luís de Sousa*. Porto: Porto Editora.
- MANCELOS, J. de (2017). *Introdução à narrativa cinematográfica*. Lisboa: Edições Colibri.
- PAIS, A. P. (2004). *1.ª Geração romântica: Almeida Garrett. História da Literatura em Portugal – Uma perspectiva didática*, pp. 21-49. Lisboa: Areal Editores.
- SARAIVA, A. J. / Lopes, Ó. (1996). *Almeida Garrett. História da Literatura Portuguesa* (17.ª ed.), pp. 676-703. Porto: Porto Editora.

## Filmografia

- Frei Luís de Sousa* (1950) – Intérpretes: Maria Dulce, Maria Sampaio, Raul de Carvalho, Barreto Poeira, João Villaret, Tomás de Macedo, José Amaro, Maria Olguim, José Victor, Jaime Santos – Jaimery. Realização: António Lopes Ribeiro. Produção: Lisboa Filmes. Adaptação de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Fotografia: Artur Bourdain de Macedo. Som: Enrique Domínguez. Música: Luís de Freitas Branco. Guarda-roupa: Alberto Anahory.
- Quem És Tu?* (2001) – Intérpretes: Patrícia Guerreiro, Suzana Borges, Rui Morisson, Rogério Samora, José Pinto, Francisco d'Orey, Bruno Martelo. Realização e produção: João Botelho. Adaptação de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Fotografia: Elso Roque. Som: Philippe Morel. Música: António Pinho Vargas. Guarda-roupa: Silvia Gra-bowski. Montagem de som: Waldir Xavier.

TÍTULO: *Frei Luís de Sousa* – Da lenda ao texto e do texto ao filme. Análise comparativa entre a adaptação cinematográfica de António Lopes Ribeiro e de João Botelho

RESUMO: A lenda do cavaleiro de Malta que se converte em Frei, por ordem de um casamento inviabilizado aos olhos da Igreja e de uma sociedade altamente preconceituosa, despertou interesse em Almeida Garrett, para tratar questões do seu século e, possivelmente, suas, enquanto pai de uma menina ilegítima. Transformado num clássico da Literatura Portuguesa, *Frei Luís de Sousa* conta com duas adaptações cinematográficas no contexto português e delas se fará objeto de estudo no presente artigo.

TITLE: *Frei Luís de Sousa* – From the legend to the text and from the text to the film. Comparative analysis between the António Lopes Ribeiro's film adaptation and the João Botelho's one

ABSTRACT: The legend of the Malta's knight who converts himself into friar, because of a marriage which became illegal to the eyes of the Church and to a very prejudiced society, awakened interest in Almeida Garrett, in order to approach questions of his century and, possibly, his questions, while being a father of an illegitimate daughter. Transformed into a classic of the Portuguese Literature, *Frei Luís de Sousa* includes two film adaptations in the Portuguese context. The present article pretends to be about them.