

JOÃO BOTELHO:
«FILMO UM TEXTO COMO
SE FOSSE UM ROSTO»

DOCUMENTA



JOÃO BOTELHO: «FILMO UM TEXTO
COMO SE FOSSE UM ROSTO»

Alexandra Lopes
António Guerreiro
Daniel Ribas
Elisabete Marques
Fernando Cabral Martins
Fernando Guerreiro
Golgona Anghel
João Dionísio
Manuel Portela
Maria Brás Ferreira
Mário Avelar
Paulo Cunha
Ricardo Vieira Lisboa
Sérgio Dias Branco
Susana Nascimento Duarte

JOÃO BOTELHO:
«FILMO UM TEXTO
COMO SE FOSSE
UM ROSTO»

organização e apresentação

Golgoná Anghel

DOCUMENTA

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito
do projeto

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para
a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto com o identificador
DOI <https://doi.org/>.....

Índice

«Filmo um texto como se fosse um rosto»: notas ao lado — GOLGONA ANGHEL	9
Uma outra história de duas cidades ou de como uma (re)escrita é uma reescrita é uma reescrita — ALEXANDRA LOPES	21
O filme como matéria literária — ANTÓNIO GUERREIRO. . .	47
Filmar Portugal depois da Europa: os primeiros filmes de João Botelho — DANIEL RIBAS	53
Vertigens do desejo: notas sobre <i>A Corte do Norte</i> — ELISABETE MARQUES	69
João Botelho e Manoel de Oliveira — FERNANDO CABRAL MARTINS	79
Do romance ao cinema: as duas versões do «conto» de Madame de la Pommeraye de Diderot, a de Robert Bresson e a de João Botelho — FERNANDO GUERREIRO	91
<i>Scherzo capriccioso</i> para duas vozes: João Botelho e Alexandre O'Neill — GOLGONA ANGHEL	117
Mostrar <i>quem és tu</i> — JOÃO DIONÍSIO	139
Filmar palavras, escrever imagens: a montagem do livro no <i>Filme do Desassossego</i> — MANUEL PORTELA . . .	157

Perpetuamente: uma <i>conversa acabada</i> — MARIA BRÁS FERREIRA	181
A sombra, uma heteronímia visual em <i>Filme do</i> <i>Desassossego?</i> — MÁRIO AVELAR	197
<i>Um adeus português</i> : heterotopias e heterocronias de compensação — PAULO CUNHA	211
«A Rapariga das Luvas»: o mito do filme não realizado ou a ficção como análise — RICARDO VIEIRA LISBOA . . .	229
Uma personagem na história: filmar <i>O Ano da Morte</i> <i>de Ricardo Reis</i> — SÉRGIO DIAS BRANCO	257
Dickens, Botelho e o cinema de <i>Tempos Difíceis</i> — SUSANA NASCIMENTO DUARTE	273
<i>Notas biográficas</i>	299

«Filmo um texto como se fosse um rosto»:
notas ao lado

GOLGONA ANGHEL

Num dos momentos finais do filme *O Fatalista* (2005), João Botelho ensaia um exercício de distanciamento autocrítico, introduzindo um elemento dissonante em relação à estrutura geral da narrativa: uma breve discussão da equipa de filmagens acerca da origem do romance de Denis Diderot, *Jacques le fataliste*. A controvérsia coloca-se fora da organização global do texto que serve de arquétipo para o filme, mas situa-se, ainda assim, dentro da matéria fílmica, ensaiando uma cena fora de *cena*, uma cena *ob-scena*, que se distancia do palco, reforçando, desde as trincheiras (*making of* reconstituído?), o pacto ficcional e as suas margens de verosimilhança. O gesto, que tem tanto de autocensura como de *mise en abyme*, antecipa não apenas o decorrer dos créditos finais, mas a própria reacção do espectador. Diante de um cenário de suposta divergência perante a solução apresentada pelo realizador/autor (Diderot revisto por Botelho), o espectador¹ é impelido a retomar a história onde ele a deixou e a

1 Que o espectador seja chamado a partilhar a responsabilidade da autoria, isto é, a perfazer o filme, cumprindo assim a sua função emancipatória (como pretendia Jacques Rancière, no seu *Le spectateur émancipé*, 2008), é uma exigência que se tem vindo a impor na recepção crítica das obras de arte, desde o teatro épico de Bertolt Brecht. Bastaria, talvez, recordar a seu favor «a morte do autor», anunciada por Roland Barthes, em 1968, num célebre artigo, republicado *a posteriori* em *Le bruissement de la langue* (1984): «[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e

continuá-la de acordo com a fantasia de cada um. O nascimento do leitor/espectador paga-se com a morte² do autor. Botelho, leitor de Diderot, continua a história³ de acordo com a sua «fantasia».

Para além de uma obstinada preocupação com a conformidade do texto literário que serve de ponto de partida para o filme, João Botelho parece interessar-se por pensar uma ideia de cinema que surge nas periferias do sentido e da representação, nesses picos de sensibilidade que inventam novos planos de observação. «A arte não é inocente; é uma questão de ponto de vista. Os nossos filmes têm um ponto de vista», afirma o realizador numa entrevista, «Elogio da dissidência», concedida, em 1997, a João Mário Grilo.⁴ O «ponto de vista» aliado à «grandeza da *durée*, do tempo [...] e da composição» (*ibidem*) trabalham juntos em prol de uma poética da dissidência que assume uma divergência política e estética perante as leis *cegas* do «*complot* da ignorância» (*ibidem*) alimentado por uma economia

que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade do texto, não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que reúne no mesmo campo os traços que constituem a escrita» (Barthes, [1984] 1987).

- 2 Haveria que considerar também a sua possível ressurreição, encenada por Michel Foucault, na conferência, «Qu'est-ce qu'un auteur?», proferida em Fevereiro de 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia.
- 3 «Como é fácil inventar histórias!» — profere (*O Fatalista*, 2005, min. 4:24) Rogério Samora, no papel do motorista Tiago.
- 4 Publicada inicialmente como «Uniamoci nella dissidenza», in Roberto Turigliatto (coord.), *Amori di Perdizione, Storia di Cinema Portoghese 1970-1999* (Turim, Lindau, 1999, pp. 265-279) e retomada em João Mário Grilo, *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o Cinema Português*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, pp. 37-44.

de mercado em que se impõe, cada vez mais, o gosto indistinto das *massas* e uma ideia de cinema como divertimento. O cinema de João Botelho empenha-se em procurar esses ângulos novos para pensar a realidade, para inventar novos mapas de sentir, novos modos de percepção, novas subjectividades.

Botelho encontrou, nos textos literários e nas obras de vários artistas plásticos, as palavras e as imagens que concretizavam o destino da obra de arte moderna, isto é, que recusavam o paradigma da representação e a relação entre modelo e cópia que este pressupõe e que se votavam a uma experimentação livre, uma experimentação que visava atingir uma vida mais plena, mais intensa. Se o conceito de imagem é transversal à literatura e ao cinema, dificilmente as suas incorporações poderão ser reduzidas à homogeneidade de um sentido nos filmes de João Botelho.

Autor de uma das mais vastas obras do cinema português, João Botelho foi (dis)seminando, ao longo de quarenta anos, mais de trinta filmes, entre longas e curtas-metragens. Destinado a uma carreira de engenharia mecânica, é o 25 de Abril que o liberta desse trilho para o entregar ao cinema. Em 1974, logo a seguir à revolução, abandona os estudos de engenharia da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto e entra na Escola de Cinema do Conservatório Nacional. No ano seguinte, integra o núcleo fundador da *M Revista de Cinema*, cujo primeiro número, datado de Agosto/Setembro de 1975, apresenta um *dossier* dedicado a *Manuel*⁵ de Oliveira.

- 5 Manuel de Oliveira com «u», que é como assinava os seus filmes até à realização da longa-metragem *O Passado e o Presente* (1972).

Nesses anos de aprendizagem e de espanto diante do ecrã dos seus mestres — Jean-Marie Straub, Jean-Luc Godard, Sergei Eisenstein, Kenji Mizoguchi, Fritz Lang, entre outros — o jovem cineasta inicia a sua carreira de realizador com uma curta, *Uma Pérola Chamada Macau* (1974), dirigida em parceria com Miguel Spiguel. Colabora também noutras produções, trabalhando na realização em conjunto com Jorge Alves da Silva: *Um Projecto de Educação Popular* (1976), *O Alto do Cobre* (1977) e *Alexandre e Rosa* (1978).

Desde a estreia, em 1981, no Festival de Cannes, do filme *Conversa Acabada*, onde encena a amizade entre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, a relação do João Botelho com a literatura vai ampliando, continuamente, o seu território: assim, atravessa *Tempos Difíceis* (1988) a partir do romance *Hard Times: For These Times* de Dickens; passa por Almeida Garrett, para ler *Frei Luís de Sousa* em *Quem És Tu?* (2001); invoca *Jacques le fataliste*, no filme quase homónimo, *O Fatalista* (2005); visita Agustina Bessa-Luís em *A Corte do Norte* (2008); regressa a Pessoa/Bernardo Soares em *Filme do Desassossego* (2010); imagina Eça, em *Os Maias* (2014). Ao filmar um texto literário, Botelho põe-no em contacto/em confronto com outras materialidades (o som, a imagem), outras artes (a música, a pintura, o desenho, a dança), outras experiências do real. O que o seu cinema filma é exactamente esse espaço, essa diferença, essa vida ampliada. No filme *Os Maias* (2014), por exemplo, a pintura de João Queiroz é um elemento decisivo dessa reconfiguração de mundos. E é também uma maneira de interrogar os textos literários a partir do presente. Botelho costuma referir muitas vezes: «Filmo um texto como se fosse um rosto». Foco de sentido e construção de um su-

jeito, o rosto organiza a percepção do outro enquanto identidade/alteridade e figura. A centralidade da literatura e, por conseguinte, de uma dimensão textual como referente, impõe-se na obra de Botelho como princípio figural estruturante que atravessa as várias dimensões — sonoras, visuais, hápticas — da matéria cinematográfica. A interpretação figural dos textos implica, por um lado, uma valorização do poder simbólico dos rostos, isto é, das personagens literárias e dos seus criadores — vejam-se, por exemplo, as figuras de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, Mário de Sá-Carneiro, Alexandre O'Neill, Afonso da Maia, Maria Eduarda Runa, entre outros. Por outro lado, e talvez nisso resida a sua maior força intempestiva, o trabalho cinematográfico de Botelho procura constantemente um movimento contrário ao da relação de representação e de fidelidade a um modelo, procura um movimento que põe em causa a centralidade da figura e dos seus contornos estáveis. Este movimento de suspensão do figural põe em perda toda a relação de semelhança, interrompendo o processo de correspondências. E, se podemos, em certo sentido, dizer que o seu cinema é «literário», talvez o devêssemos afirmar sublinhando este aspecto que põe o rosto em espera e que escapa à figuração. Se, de facto, Botelho se apropria dos textos para compor analogias visuais da rusticidade, também é certo que usa a materialidade da palavra para escapar à história. O texto está lá como mancha de cor e de som que põe em perda toda a experiência do real. O texto está lá como rosto desfigurado, zona de interferência.

Num universo próximo, numa outra história de cinema, talvez seja lugar-comum referir que certos críticos gostavam de incomodar Éric Rohmer ao afirmar que o seu cinema era literário. Rohmer sem-

pre recusou essa formulação, mostrando que o que era essencial nos seus diálogos não se encontrava na referência a um certo texto literário, mas numa relação específica que os seus filmes criavam com a palavra. Isto é, a verdade do seu cinema não vem da imagem nem do texto, mas da representação de um corpo atravessado pela palavra. É por isso que se janta e, simultaneamente, se fala de Blaise Pascal em *Ma nuit chez Maud* (1969). É também por isso que se abordam grandes temas da metafísica, enquanto se prepara a refeição, em *Conte de printemps* (1990). O que está em jogo nesses momentos é a incorporação de uma relação singular com a palavra. Neste sentido, como diz André Bazin, não haveria que ter medo da literatura. O enquadramento privilegia essa afinidade, ao mostrar os corpos falantes, na sua gesticulação, enquanto são atravessados por palavras. E aqui há uma modulação profícua. As palavras surgem ditadas, recitadas, cantadas. De maneira análoga, reconhecemos no trabalho de actor, dos filmes de Botelho, um tratamento específico da palavra: o corpo das personagens, enquanto receptáculo e produtor de voz, transforma-se em membrana de ressonância do texto. *Um Filme em Forma de Assim* (2022), mas também o *Filme do Desassossego* (2010) são, por exemplo, exímios na experimentação desses processos de encarnação do texto. Como possuídas por uma espécie de *luxúria verbal*, as personagens abraçam-se a várias formas de dialogismo; o próprio monólogo surge como variação de uma voz possuída por outra(s). A dimensão dramática do dialogismo faz aparecer na matéria cinematográfica qualquer coisa que não está no texto, nem é comandada pelo texto. Esta relação específica do corpo com a palavra prefigura uma criatura transitória, intermediária, cinematográfica.

A questão remete ainda para outro problema mais geral: o que é escrever o visível? Ou então, como dar a ver o que está escrito? Durante muito tempo a utilização da expressão *Ut pictura poesis*, em conjunto com a denominação do paradigma representativo, permitiu reduzir a distância entre texto e imagem. Nos relatos dos salões de pintura, dos séculos XVIII e XIX, era costume descrever-se os quadros.

Em filmes como *Conversa Acabada* (1981) e *Livro do Desassossego* (2010), Botelho torna o paralelismo narrativo entre texto e imagem num exercício obsessivo de espelhos, onde a imagem faz ecoar constantemente a voz-off. Noutros momentos, como acontece na longa-metragem *Os Maias* (2014), a voz-off faz avançar a narrativa, ligando as cenas. Mas há conjunturas em que a palavra de ordem é uma palavra que interrompe, uma palavra que talvez esteja a seguir, não a lógica narrativa, mas uma lógica poética, de cesura, como, por vezes o mostra em *Um Filme em Forma de Assim* (2020) a palavra de Alexandre O'Neill, cujas vida e obra se vêem encenadas em regime musical. Nessas situações o que é mostrado entra em conflito com o que é dito; a imagem funciona como potência disruptiva que põe em causa a ligação representativa entre os dois registos especulares. A palavra deixa de dizer, a imagem deixa de ser visível.

Num texto de Maurice Blanchot, «Parler, ce n'est pas voir» (de *L'Entretien infini*, 1969), alude-se a essa tensão entre os dois registos. Blanchot afirma que o pensamento está subordinado à visão e que o *logos* se apresenta como o *logos* das coisas visíveis, dos fenómenos. Um tratado de Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (1971), nasce, precisamente, de uma afirmação que defende o oposto da de Blan-

chot: ver não é falar. O visível, afirma Lyotard, não é legível, audível, inteligível; o ver não se submete às regras do discurso. Se, para Blanchot, cabe à literatura praticar o exercício transgressivo da palavra, libertando-se da exigência óptica, para Lyotard, a pintura tem a missão de exibir aquilo a que ele chama a presença sensível ou figural. O figural está para além da distinção entre a figuração e a abstracção e designa um suplemento sensível que não só se subtrai à palavra como perturba a ordem do discurso, impedindo-lhe a legibilidade.

Não obstante as diferenças de intenção, as duas posições, o «falar não é ver» de Blanchot e o «ver não é falar» de Lyotard, têm algo em comum: Blanchot pretende subtrair o falar a uma relação analógica com o ver, enquanto Lyotard procura no ver um dado sensível, que permita libertar o figural das tramas do discurso. É neste sentido, de libertação da imagem do determinismo da linguagem, que o realizador João Botelho propõe uma distinção entre imagens e histórias, chamando a atenção para a importância das imagens ou espaços, percebidos no seu isolamento, na sua condição singular e separada de um discurso narrativo. A imagem é a forma de exterioridade. Esta exterioridade das palavras e das coisas foi expressa por Michel Foucault no seu livro *Les mots et les choses* (1966): por melhor que se expresse o que se viu, o que foi visto nunca reside no que se diz. Assim, a dualidade irreduzível das imagens e das histórias, das coisas e das palavras, do espaço e do tempo, do que é sentido e o sentido, traduz-se na incompatibilidade do ver e do falar.

A relação da literatura com o cinema tem sido fadada, na generalidade das situações, a um processo de redução dos filmes a um mero exercício narrativo que vai acumulando marcas culturais,

realçando assim o poder da enciclopédia e o rigor testemunhal das monografias. Seguindo esta lógica de organização do sensível, dá-se o risco de ver uma prática heterogénea de criação, como é o caso do cinema, subordinada à «hipoteca identitária» (João Mário Grilo) das obras literárias, transformada em prática de arquivo, em património histórico, em ideologia que isola, restaura e celebra.

Preocupado com a hipótese de ver o cinema a contribuir para mais um «panteão imortal da grande literatura», André Bazin, num texto escrito já em 1952 — «Pour un cinéma impur; défense de l'adaptation» — sugere que, no que concerne a adaptação, essa questão tornaria evidente a própria natureza «impura» do cinema e era nesses termos que se poderia pensar essa relação. Um livro, uma pintura, uma frase musical, outro filme, são elementos heterogéneos que o cinema organiza e monta numa perspectiva específica.

Esboçados assim os termos desta breve nota fora de ordem, *exórdio*, acerca da obra de João Botelho, encontrámos nas modelações que estabelece com os textos literários uma ampla área de interesse, sobretudo, se a considerarmos no que ela tem de mais *impuro*, para recuperar o termo de Bazin. Mais do que monumentos para uma história do cinema em Portugal, os seus filmes são objectos necessários para o estudo da literatura e do modo como as suas formas circulam e se organizam em novas séries de sentido, estabelecendo, em simultâneo, alianças com outras artes.

É a partir de um lugar «inequivocadamente literário e tradutório» que Alexandra Lopes se propõe olhar para *Tempos Difíceis para Estes Tempos* (1988) de João Botelho, enquanto «acto de tradução intersemiótica e interlinguística» do romance epónimo de Charles

Dickens. Ao analisar alguns «modelos e dispositivos literários», António Guerreiro demonstra como a lógica de uma cronologia causal, que se poderia pressupor entre literatura e cinema, é constantemente sabotada por processos dramáticos de desmaterialização do visível que fazem emergir outra dimensão não figural. Partindo de um lugar histórico e social de grande transformação política e económica, o momento em que Portugal entra na União Europeia, Daniel Ribas concentra-se nas metamorfoses de um conceito mítico-identitário do país e nas suas configurações cinematográficas nos primeiros filmes de João Botelho: *Conversa Acabada* (1981), *Um Adeus Português* (1986) e *Três Palmeiras* (1994). Embora reitere a intriga na sua estrutura geral, o filme *A Corte do Norte* (2008) entra numa relação de ruptura com o romance homónimo, de Agustina Bessa-Luís, ao desvelar um enigma cujas margens de ambiguidade permaneciam ocultas na versão literária. É esta a hipótese que Elisabete Marques pretende discutir, ao estudar «a multiplicação ou descoincidência das figuras» literárias apanhadas na «voragem das imagens» cinematográficas.

O salto do romance ao cinema exige grande treino. Fernando Guerreiro dá dois exemplos de aproximações cinematográficas ao «drama-comédia de bolso» de Diderot: a versão moralista de Bresson (que conta com a colaboração de Jean Cocteau), em *Les Dames du bois de Boulogne* (1945), e a hipótese cruel, de vingança, em *O Fatalista* (2005), de Botelho. De um lado a «luz sublimadora» de Bresson, de outro, o «claro-escuro» de Botelho. Procurando uma «antropologia inventada», Fernando Cabral Martins recupera uma história ancestral, tomando como matéria cinematográfica um

documentário musical dedicado à língua mirandesa, *Anquanto La Lhéngua Fur Cantada* (2012). João Dionísio põe em confronto duas adaptações de uma obra clássica da literatura portuguesa, *Frei Luís de Sousa* (1944): a versão «mais ocasional» de António Lopes Ribeiro e a «mais concentrada» de João Botelho. Tendo por horizonte o texto de Almeida Garrett, Dionísio mostra «como uma certa contenção estatutária da leitura fílmica» de Botelho, «condizente com aspectos centrais da poética garrettiana, convive com momentos de expansão imaginativa». Seguindo uma «estratégia de engenharia invertida», Manuel Portela explora em *Filme do Desassossego* (2010) a lógica combinatória que o filme faz do livro, analisando ainda a relação entre «a alucinação da palavra e a alucinação da imagem». Maria Brás Ferreira trabalha uma certa ideia de correspondência a partir da relação epistolar que o filme *Conversa Acabada* (1981) pretende encenar. Entre a pluralidade de «veredas estéticas e conceptuais» que a obra de Botelho oferece, Mário Avelar escolhe contar uma história da sombra «enquanto eventual signo da heteronímia visual» em *Filme do Desassossego*. O que lhe interessa é detectar instantes que «envolvem assinaturas estéticas como o desequilíbrio do ponto de vista da câmara e o espaço fora de campo».

Centrado num dos momentos mais traumáticos da história recente de Portugal, a guerra colonial, Paulo Cunha revisita *Um Adeus Português* (1986) para assim «analisar o trabalho cenográfico, paisagístico e artístico que o filme apresenta». Organizada numa estrutura bipartida, a acção do filme divide-se em dois recortes geográficos e temporais: um a cores, ambientado em Portugal (1985) e outro, a preto-e-branco, em África (1973). Em busca, não de um «império»

perdido, mas do «mito do filme perdido», Ricardo Vieira Lisboa pretende traçar «uma possível genealogia» para o filme autobiográfico *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*, fazendo um exercício rigoroso de exumação de alguns projectos cinematográficos de Manoel de Oliveira — «A Rapariga das Luvas», «A Mulher Que Passa» — e de um ensaio biográfico oliveiriano, «Nos Caminhos da Prostituição».

Sérgio Dias Branco regressa à matéria literária pessoana para discutir o processo de «reficcionalização» de uma personagem literária que já fora emblema e motor de um romance de José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Partindo de outro grande romance, *Tempos Difíceis para Estes Tempos*, de Dickens, Susana Nascimento Duarte encontra, na sua estrutura, outras «possibilidades» para a forma cinematográfica explorada por Botelho. Mais do que tentar manter a integridade textual do referente, o realizador preocupa-se em actualizar os seus problemas, mostrando como «este tempo» é animado por uma «energia nefasta, letárgica e impiedosa da fatalidade associada à ausência de escrúpulos, à intriga, à fraqueza e enfermidade moral e ao infortúnio.» Este tempo, o nosso, é também o de uma abertura a uma pluralidade de mundos. Na sua natureza dialógica, o cinema de Botelho está ao serviço de um direito e de uma liberdade absoluta: tornar mais reais certos textos, dar-lhes um enquadramento singular, o seu melhor ângulo, o momento em que na fixidez de um plano algo de sensível começa a mexer-se. O texto literário não está nunca dado como adquirido: é preciso conquistá-lo por outros meios, guardando dele, não o que há de imutável, mas o que nele é movimento, emoção que engendra o seu objecto e uma máquina de olhares. Chamar-se-ia a isto um rosto? O rosto de um texto?

Uma outra história de duas cidades ou de como uma (re)escrita é uma reescrita é uma reescrita

ALEXANDRA LOPES

Dos lugares-comuns como espaços de conhecimento

[A] ensaística, sendo rigor (e rigor que o ensaiar comporta...), é simultaneamente fecunda «vagabundagem» intelectual e inteligência viva de obras, autores e situações. (O'Neill, 2004: 157)

Começo esta reflexão com um momento auto-reflexivo, como convém a quem se adentra por campos do saber que não são os seus: trabalho no cruzamento entre três áreas disciplinares — os Estudos Literários, de Cultura e de Tradução — e é a partir desta intersecção que posso falar de *Tempos Difíceis* de João Botelho. A análise que apresento a seguir é, por isso, um ensaio, no que ensaiar comporta de tentativa e erro, um gesto de «vagabundagem intelectual».

«Eu cá gostei mais do livro» — esta é uma afirmação que se ouve recorrentemente a leitores ao assistirem a um filme «baseado», «adaptado» ou «inspirado» (as designações variam) numa obra literária que conhecem. São frequentes as críticas de que o filme não faz jus à complexidade do livro, de que os actores não corporizam a personagem como os leitores a imaginaram, de que faltam cenas «cruciais», etc.

Este lugar-comum na apreciação de argumentos adaptados de obras literárias constitui um espaço interessante de indagação, uma vez que organiza, e hierarquiza, o conhecimento e a valoração estética em torno daquelas que são ainda duas noções centrais na cultura ocidental — os conceitos de «original» [neste caso, o livro] e de «tradução» [neste caso, o filme]. «Eu cá gostei mais do livro» asenta, pois, muitas vezes, num entendimento tradicional do traduzir como «traição», insistindo numa sintomatologia da «infidelidade» que vê como transgressão toda a diferença em relação ao que, supostamente, o «original» diria. Ora, como propõe João Barrento, a originalidade literária não existe na verdade, porque «todos vivemos de todos, da tradição própria e da alheia, repetindo temas e assuntos e variando formas, em permanentes actos de vampirismo intra e intersistémico oculto, inconsciente ou deliberado» (Barrento, 2002: 74). Os poetas, e os artistas, seriam, pois, devedores — devedores do que outros antes deles, ao lado deles e às vezes depois deles produziram. Dito de outro modo, nenhum poeta [e, por extensão, nenhum realizador] emerge do vazio ou produz *ex nihilo*, desde logo porque se expressa numa língua, ou linguagem, que, sendo a sua, não é sua, para parafrasear Derrida (1996).

Impõe-se, por isso, (continuar a) interrogar os conceitos tradicionais de «original» e «tradução», reimaginando-os no pressuposto de que, mais do que essencialmente diferentes, escrita e reescrita(s) fazem parte de um mesmo movimento, ininterrupto e espiralado, de criação:

En un extremo el mundo se nos presenta como una colección de heterogeneidades; en el otro, como una superposición de textos, cada uno ligeramente distinto al anterior: traducciones de traducciones de traducciones. Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único. (Paz, 1971: 13)

A isto acresce que sabemos do carácter inacabado dos textos e que estes precisam da imaginação do leitor para se materializarem: um texto na gaveta, sem leitores, não é literatura, já que esta é um acto vincadamente social, decorrendo de processos de negociação acerca da sua natureza e alcance. Por outro lado, uma leitura — *qualquer* leitura — pressupõe sempre um gesto interpretativo. Aceitando nós que a leitura é sempre interpretação, esquecemo-nos, porém, amiúde de que esta é já um acto de tradução, pois apropriarmos-nos de um texto significa incorporá-lo, torná-lo nosso, emprestar-lhe as nossas convicções, valores, saberes e imaginação — a nossa «ideologia», para falarmos com Louis Althusser (1995).

Por outro lado, o acto de ler passa, de um modo ou de outro, por ajustar um texto à actualidade do nosso acolhimento¹, e

1 Neste entendimento, o acto de leitura é uma espécie de eco benjaminiano sobre a

tal entendimento implica entender a interpretação como forma de traduzibilidade, da qual emergiria o pendor funcional do texto, impedindo-o assim de emudecer: «As translatability, interpretation is basically a two-tiered operation that enables any given subject matter to function. [...] Translating something into something else is thus an activity that allows us to transform anything given into its functionality» (Iser, 2000: 154). A interpretação como traduzibilidade é entendida, pois, como acto performativo (*ibidem*: 153) responsável, de algum modo, por dar nova «vida» à obra, *i.e.*, por proceder a uma operação duplamente simbólica: partindo de dois impulsos potencialmente contraditórios — o de preservar o texto na sua sacralidade e o de o fazer respirar num contexto novo —, a interpretação age sobre a obra criando imagens fluidas (históricas e provisórias) de um texto visto como sólido (a-histórico, eterno, estável). Nesta acepção, o acto interpretativo, longe de representar «um valor absoluto, um acto do espírito situado no domínio intemporal das possibilidades» (Sontag, 2004: 24), «é um meio de rever, de reavaliar, de escapar a um passado morto» (*ibidem*). Assim entendida, a interpretação não seria o contrário de uma erótica da arte, antes faria ressoar na fruição estética o prazer sensual que a obra provoca — é a interpretação como caixa de ressonância infinita de

relação com o passado. Não importa apenas o que se escava e descobre, mas o que se põe a descoberto resulta do lugar onde pusemos a pá: «E não há dúvida de que aquele que escava deve fazê-lo guiando-se por mapas do lugar. Mas igualmente imprescindível é saber enterrar a pá de forma cuidadosa e tateante no escuro reino da terra. E engana-se e priva-se do melhor quem se limitar a fazer o inventário dos achados, e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exacto em que guarda as coisas do passado.» (Benjamin, 2004: 219-220).

textos, leituras e momentos: «[e]cho answers echo, analogy is precise and contiguous, correction and emendation carry the justification of accurately remembered precedent. The reader replies to the text out of his own store of reference and remembrance» (Steiner, 1996: 14).

Sugiro, talvez provocatoriamente, que a expressão «eu cá gostei mais do livro» resulta, não raras vezes, de um duplo desejo de pendor autoritário: por um lado, defender a sacralização de um qualquer sentido único e, por outro, negar a fluidez das interpretações. Tendencialmente, recusamos que possa existir outra interpretação que não a que fizemos ao ler a obra ou, o que vai dar no mesmo, consideramos transgressoras — uma «traição» — leituras diversas, heterodoxas.

Se «eu cá gostei mais do livro» pode sinalizar uma atitude que se poderia apelidar de «conservadora», gostaria de apresentar tentativamente uma alternativa. Antes de mais, porém, impõe-se esclarecer que, havendo muitas formas de a literatura e o cinema se relacionarem, me centrarei apenas naquilo a que chamarei, na esteira de Roman Jakobson, «tradução intersemiótica», ou seja, «an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems» (Jakobson, 2000: 114). Embora não se detenha neste tipo de tradução, o linguista insiste em que não existe equivalência sem diferença, da mesma forma que, mais recentemente, Paul Ricoeur fala de «equivalência sem adequação» (Ricoeur, 2005: 16). Significa isto que o termo «equivalência» não pode aplicar-se, acriticamente, a processos tradutórios, que implicam sempre, pelo menos, dois sistemas linguísticos e/ou de signos. E, no entanto, a afirmação «eu cá gostei mais do livro» assume tacitamente que acareação entre livro e filme é, mais do que possível, desejável.

Inversamente, gostaria de defender que o confronto só é desejável se soubermos ler uma tradução como aquilo que é: uma leitura de um texto num novo contexto que obedece a novas formas de inteligibilidade. Daqui decorre que se torna necessário abandonar noções apriorísticas, em que o original se sobrepõe às condições materiais do traduzir, e impeça o desenvolvimento de potencialidades interpretativas, e à exigência de equivalência sem diferença.

The source language is the first thing to go, the very sound and order of the words, and along with them all the resonance and allusiveness that they carry for the reader with source-language proficiency who is immersed in the source culture. Simultaneously, merely by choosing words from the translating language, the translator adds an entirely new set of resonances and allusions designed to imitate the source text, while making it comprehensible to a reader who is proficient in the translating language and immersed in the translating culture. These additional meanings may occasionally result from an actual insertion or deletion for clarity. (Venuti, 2013: 110)

Ler uma tradução — ver um filme que se relaciona, de alguma forma, com uma obra literária — obriga, então, a uma pedagogia inesperada que insiste numa disponibilidade para acolher a mobilidade do sentido, mobilidade que resulta da necessária instabilidade, contingência e relacionalidade do significar, na vontade de aceitar a plurissignificação, o desafio do diverso, daquilo que não se deixa reduzir à mera equivalência, mas é antes um acto interpretativo, logo, criativo e potencialmente transformador.

Do espanto como acto transgressor

Herein lay the spring of the mechanical art and mystery of educating reason without stooping to the cultivation of the sentiments and affections. Never wonder. By means of addition, subtraction, multiplication, and division, settle everything somehow, and never wonder. (Dickens, 1969 [1854]: 89)

Publicado em 1854, *Hard Times* é um romance com três partes, cujos títulos — Sowing | Reaping | Garnering — apontam desde logo para uma certa inclinação para conto moral, a que o narrador, heterodiegético e vincadamente parcial no tratamento de situações e personagens, empresta voz. Embora a narrativa abra com a asserção radical de Gradgrind — «Now, what I want is Facts» —, o narrador apresenta-se, logo no parágrafo seguinte, como uma voz crítica da hegemonia do positivismo e da objectividade.

Este posicionamento — agenciamento, poderíamos dizer — reflecte-se na filosofia do romance que, expondo os perigos da racionalidade árida, da tirania do material e do tecnológico, defende o lugar da imaginação, dos afectos, do imaterial na vida humana. Ao seguir a vida e o desenvolvimento de três crianças — Louisa, Thomas e Cecilia —, o narrador põe em evidência as fragilidades de um sistema educativo baseado exclusivamente no cultivo e na transmissão daquilo que aparece a uma dada comunidade como factual e objectivo:

Utilitarian economists, skeletons of schoolmasters, Commissioners of Fact, genteel and used-up infidels, gabblers of many little dog's-eared

creeds, the poor you will have always with you. Cultivate in them, while there is yet time, the utmost graces of the fancies and affections, to adorn their lives so much in need of ornament; or, in the day of your triumph, when romance is utterly driven out of their souls, and they and a bare existence stand face to face, Reality will take a wolfish turn, and make an end of you. (Dickens, 1969: 192)

Uma sociedade centrada numa tecnocracia em desenvolvimento, assente no individualismo e na procura do interesse próprio, é uma sociedade sem alma, emocionalmente imatura, que está condenada à autodestruição: no final, Thomas é um foragido da justiça e Louisa, libertando-se do marido, fica, porém, condenada a uma vida solitária, provando assim o fracasso do sistema que, vem a verificar-se, se alicerça em mentiras, hipocrisia e falta de ética.

A crítica feroz do narrador revela-se particularmente evidente em dois momentos, de certo modo «infiláveis»: na caracterização das personagens e nas elucubrações acerca da passagem do tempo e das condições de vida numa Inglaterra crescentemente industrializada que, um século mais tarde, F.R. Leavis lamentará em *Mass Civilization and Minority Culture* (Leavis, 1931).

Característico desta voz é um conjunto de traços que, claramente, evidencia uma instância narradora que, longe de ser «objectiva» ou «neutra», aposta em posições críticas em relação ao que narra. Não é por acaso que o penúltimo capítulo, em que a intriga termina, fecha com a posição de Sleary, o director do circo, acerca do mundo: «People mutht be amused» (*ibidem*: 308). Este narrador, eloquente e omnipresente, marca a sua posição através do

recurso a uma mão-cheia de traços discursivos distintivos — enu-
mero alguns:

- a. presença de um «eu» que narra, mas não integra a história, antes a comenta de um lugar exterior;
- b. antíteses: Coketown *versus* circo; Louisa *versus* Sissy; factos *versus* imaginação;
- c. comparações ao serviço da descrição, muitas vezes pejorativa, de personagens eminentemente práticas:
[T]hey [Gradgrind's eyes] looked like the antennae of busy insects... (*ibidem*: 50);
A man [Bounderby] with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start. (*ibidem*: 58);
- d. ironia — talvez o traço mais evidente na narrativa, sendo aquele que melhor traduz o agenciamento do narrador:

Thomas Gradgrind, sir. A man of realities. A man of facts and calculations. A man who proceeds upon the principle that two and two are four, and nothing over, and who is not to be talked into allowing for anything over. Thomas Gradgrind, sir—peremptorily Thomas—Thomas Gradgrind. With a rule and a pair of scales, and the multiplication table always in his pocket, sir, ready to weigh and measure any parcel of human nature, and tell you exactly what it comes to. It is a mere question of figures, a case of simple arithmetic. You might hope to get some other nonsensical belief into the head of George Gradgrind, or Augustus Gradgrind, or John Gradgrind, or Joseph Gradgrind (all supposititious, non-

-existent persons), but into the head of Thomas Gradgrind—no, sir!’ (Dickens, 1969: 48);

- e. repetições que reforçam a ironia e põem a descoberto as pequenas fragilidades ou hipocrisias das personagens:

... [Gradgrind] would probably have described himself (if he had been put, like Sissy Jupe, upon a definition) as ‘an eminently practical’ father. He had a particular pride in the phrase eminently practical, which was considered to have a special application to him. Whatsoever the public meeting held in Coketown, and whatsoever the subject of such meeting, some Coketowner was sure to seize the occasion of alluding to his eminently practical friend Gradgrind. This always please the eminently practical friend’ (*ibidem*: 55);

- f. comentários parentéticos que evidenciam a posição do narrador, muitas vezes em dissonância com o que pensam ou afirmam ou querem fazer crer as personagens. Três dos muitos exemplos terão de bastar aqui:

Yet it did seem (though not to him, for he saw nothing of it) as if fantastic hope could take as strong a hold as Fact. (*ibidem*: 101);

Although Mr. Gradgrind did not take after Blue Beard, his room was quite a blue chamber in its abundance of blue books. Whatever they could prove (which is usually anything you like), they proved there, in an army constantly strengthening by the arrival

of new recruits. In that charmed apartment, the most complicated social questions were cast up, got into exact totals, and finally settled — if those concerned could only have been brought to know it. As if an astronomical observatory should be made without any windows, and the astronomer within should arrange the starry universe solely by pen, ink, and paper, so Mr. Gradgrind, in his Observatory (and there are many like it), had no need to cast an eye upon the teeming myriads of human beings around him, but could settle all their destinies on a slate, and wipe out all their tears with one dirty little bit of sponge. (*ibidem*: 131-132);

This vicious assumption of honesty in dishonesty — a vice so dangerous, so deadly, and so common — seemed, he observed, a little to impress her in his favour. (*ibidem*: 162)

- g. construções anafóricas que, reforçando a ironia e o absurdo das práticas, remetem para a repetição, a desesperança e o tédio que caracterizam a cidade de Coketown: *vide* repetição de orações iniciadas por «Then» (*ibidem*: 66-67) ou «Time» (*ibidem*: 126-127), entre outras.

Organizando-se em torno de um número significativo de personagens que, no final, estão todas interligadas — traço típico na escrita de Dickens — e de uma intriga alicerçada num conjunto frágil de situações — o assalto ao banco, o casamento de Louisa, a hipocrisia de Bounderby, a impossibilidade do divórcio —, *Hard Times* «remains thin, thesis-driven, and didactic» (Humpherys, 2008:

394), expondo, de forma por vezes pouco sofisticada, as desigualdades sociais, as miseráveis condições de vida dos operários e as fragilidades de um capitalismo emergente. Poder-se-ia dizer que é um romance que, tendo o coração no sítio certo, nos aparece hoje como um tudo-nada pueril no seu activismo.

Parecendo refém de um tempo e de um espaço particulares e sendo militantemente moralizador, poderíamos interrogar-nos acerca da sua relevância no presente, pergunta que parece reforçar-se perante a constatação de que, à data da estreia do filme de João Botelho, a tradução mais recente fora publicada em 1950 pela Romano Torres.

Mesa de montagem: alguns *frames* avulsos para uma longa-metragem

Rather than a transparent and coherent presentation of an already-existing source, or a process of mimicking an originary text, translation always already involves acts of mediation, constructedness, and representation. [...] As a mode of translation, the adaptation of words into images, or novels into film, has often been seen as an aesthetic challenge involving the movement across two differing, even clashing, media. (Shohat, 2004: 23)

Para mim o cinema, continuo a dizê-lo, nunca é «o quê» nem «o quando», é o modo como se filma. (Botelho, 2014: 224)

Quando, em 1988, João Botelho estreia *Tempos Difíceis*, vivem-se tempos muito diversos em Portugal. Porém, talvez haja alguns pontos de contacto na sociedade portuguesa dos anos 80 com as

circunstâncias que o romance retrata: a inclinação tecnocrata, o cultivo de uma certa frugalidade de imagem e do ideal do «self-made man» como valores sociais [«I don't want recreations. I never did, and I never shall; I don't like 'em.» (Dickens, 1969: 152)], um certo menosprezo pelas artes e humanidades são alguns dos aspectos que parecem ressoar no Portugal dos anos 80 (*vide* Neves, 2014).

Todavia, para além de responder ao apelo do texto dickensiano, a obra de João Botelho constitui um gesto tradutório muito desafiante, por razões diversas. Desde logo porque o filme se organiza em torno de múltiplos actos de enquadramento que constituem molduras e propõem ao espectador um modo de olhar, que é também ele já interpretativo. Centrar-me-ei, na análise do filme, nestes momentos de enquadramento e nas relações que o filme estabelece com a obra oitocentista.

Ainda antes do genérico, as imagens iniciais apropriam-se do veio narrativo do circo, presente no romance como o contradiscurso — a múltiplos níveis — da factualidade, à maneira de preâmbulo, com o grande plano de um burro a constituir um interessante desafio hermenêutico ao espectador. A rasura no filme do circo, das suas personagens — à excepção de Cecília (Sissy Jupe) e da inclusão do grande plano da personagem em criança com uma caixa de música (Botelho, 1988: 00:20:21-00:21:19) — e do gesto transgressor que o espectáculo circense representa é, talvez, a diferença mais vincada em relação à narrativa de Dickens, apagando, de forma indiscutível, a medida de esperança que os artistas corporizam e que é antecipada no início do romance com a descrição do circo como espaço sinestético e desarrumado: no capítulo 3, significativamente intitulado

«A Loophole», o leitor é arrancado ao «quadratismo» das secções anteriores e avassalado, como Gradgrind, pela música, pelo barulho, pela retórica floreada do circo.

[Gradgrind] had reached the neutral ground upon the outskirts of the town, which was neither town nor country, and yet was either spoiled, when his ears were invaded by the sound of music. The clashing and banging band attached to the horse-riding establishment, which had there set up its rest in a wooden pavilion, was in full bray. A flag, floating from the summit of the temple, proclaimed to mankind that it was 'Sleary's Horse-riding' which claimed their suffrages. Sleary himself, a stout modern statue with a money-box at its elbow, in an ecclesiastical niche of early Gothic architecture, took the money. (Dickens, 1969: 55)

Consciente desta elisão, João Botelho reflecte sobre as condições de felicidade em tempos difíceis, tornando clara a leitura que faz de *Hard Times*, assim como a sua vontade de emancipar Cecília da felicidade imaginada por Dickens e de inquietar o espectador — és feliz? No final do filme, a pergunta permanece sem resposta, por parte de Louisa, fazendo heterodoxamente jus à afirmação do narrador no último capítulo acerca da possibilidade de felicidade desta personagem: «Such a thing was never to be» (Dickens, 1969: 313; Botelho, 1988: 01:31:36). O circo, enquanto potencialidade de imaginação, desaparece pelas razões que o realizador assim expõe:

Em relação à ideia do circo, na verdade, só a usei no princípio porque o Dickens tratava tão mal os patrões como os operários. Põe o Sebas-

tião — que talvez seja a personagem mais humana — como um bufo. E incapaz de dizer não, incapaz de ser recusado, desprezado. A única alegria que lhe dá — e que está no filme, porque é um filme sobre o osso, o direito à felicidade dos marginais — é a rapariga do circo. Mas vai para a instituição, casa-se, tem um filho, portanto, não é uma coisa fora do sistema, ou seja, volta à ordem, apesar de estar na desordem. É verdade que no romance a parte final do circo é uma euforia sobre essa marginalidade, e são eles que resolvem tudo e resolvem o romance. Eu queria deixar isso em suspenso, naquele plano fixo em que a menina olha para os espectadores quando lhe perguntam se é feliz. (Botelho, 2014: 226)

Sendo, em meu entender, discutível que Dickens «tratava tão mal os patrões como os operários» — o narrador sublinha a fibra moral de Stephen Blackpool [Sebastião] e critica ferozmente na pessoa de Slackbridge organizações que, pretendendo defender os trabalhadores, os instrumentalizam —, a leitura de Botelho é coerente com as opções pelo preto-e-branco e os planos desertos — ou atravessados por um cão solitário — de uma cidade desfeada por uma industrialização anti-humana, que «desnaturaliza» e «dessensibiliza», o que é traduzido, de forma desafiante, pela interpretação não naturalista dos actores, alguns deles amadores.

Na verdade, a nota indesmentível de alegria e cor desaparece dos «arrebaldes da cidade» e a esperança contida na resolução do romance, ainda que parcial — o capítulo final em que o narrador enumera o que (não) acontecerá no futuro revela as incisões traumáticas e devastadoras do pragmatismo que exclui como fútil toda



Figura 1. *Tempos Difíceis* (1988: 01:14:48)



Figura 2. *Tempos Difíceis* (1988: 00:06:30)

a imaginação — dissipa-se, talvez porque a Botelho e ao século XX interessassem menos as soluções (tantas vezes moralizantes) de Dickens e de Oitocentos.

Um segundo momento de «reframing» é instituído pelo livro que a criança folheia e que contém o genérico. Este momento, aparentemente singelo, multiplica e complica as molduras narrativas: desde logo porque, no genérico, aparece a fotografia do escritor inglês e a referência a que esta é uma adaptação do romance de Charles Dickens *Hard Times for These Times* — curiosamente não se indica quem a fez; num segundo momento do genérico, enumeram-se o nome das personagens e o dos actores que as interpretam — de salientar aqui que os nomes aparecem em duas línguas, com os portugueses precedidos dos apodos ingleses entre parênteses, o que remete imediatamente para uma dupla filiação das personagens; e, finalmente, na dedicatória «Para a Leonor». O entretrecimento de textos, tempos e meios remete novamente para a ideia de traduções de traduções de traduções.

Entre os vários *leitmotive* que estruturam o filme, talvez os mais importantes sejam as diversas molduras que integram o filme — para além, é claro, da moldura que é desde logo imposta pela câmara



Figura 3. *Tempos Difíceis* (1988: 00:11:35)

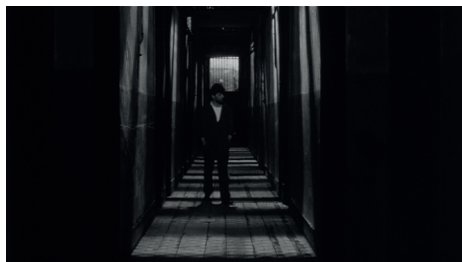


Figura 4. *Tempos Difíceis* (1988: 01:04:29)



Figura 5. *Tempos Difíceis* (1988: 00:39:02)



Figura 6. *Tempos Difíceis* (1988: 00:42:00)

e pelos planos escolhidos. Para além dos inúmeros planos próximos em que as personagens parecem desafiar a câmara — produzindo mais um gesto de «desnaturalização» —, o espectador depara-se com inúmeros planos em que janelas, portas, espelhos e molduras situam a imagem, promovendo uma leitura que remete para uma certa claustrofobia do olhar: as personagens estão frequentemente enquadradas por janelas com molduras em grelha, por portões com grades, etc. (Figs. 3, 4, 8 e 11)

Esta complexidade dos enquadramentos parece-me traduzir visualmente o constrangimento da experiência a que todas as personagens, de maneiras diversas, estão sujeitas no romance pelo imperativo de «never wonder» (Dickens, 1969). A estas «molduras»



Figura 7. *Tempos Difíceis* (1988: 00:59:06)



Figura 8. *Tempos Difíceis* (1988: 01:01:41)



Figura 9. *Tempos Difíceis* (1988: 01:13:43)



Figura 10. *Tempos Difíceis* (1988: 00:42:46)

acrescem os padrões geométricos dos painéis das portas, dos azulejos, a reproduzir criativamente a onnipresença do «quadrado» no romance (Figs. 5 e 9) — *vide* a descrição inicial de Thomas Gradgrind (Dickens, 1969: 47).

A «teatralização» do filme, que recusa a naturalidade, é reforçada pela presença do narrador, que comenta e complementa o que podemos ver num gesto semelhante ao que o romance propõe. A voz do narrador encontra ainda aliados poderosos nos espelhos e/ou imagens espelhadas das personagens (Fig. 7) e nos grandes planos (Fig. 12), sobretudo das raparigas — Louisa e Cecília —, porquanto estes possibilitam o acesso ao mundo interior das personagens, ou à ausência dele.

Isso é evidente no que diz respeito a Luísa aquando do casamento e no final do filme (Fig. 12). Estes grandes planos interpelam o espectador, ao mesmo tempo rompendo a ilusão narrativa e desafiando-o a interpretar e a inquietar-se.

Deter-me-ei agora um pouco na sequência do casamento. Visualmente muito bela, a sequência passa do véu para a noiva depois para a noite de núpcias, com José Grandela a pisar o véu e Luísa em pose com reminiscências expressionistas. Sendo tecnicamente um acrescento — o narrador de Dickens nada diz acerca da lua-de-mel —, a cena permite a quem vê o filme ter acesso à reserva de Luísa que o texto constrói verbalmente ao longo dos capítulos (Fig. 6). Este é um processo a que João Botelho recorre talvez para compensar as demoradas caracterizações das personagens, um dos traços mais característicos da obra de Dickens. Fica um exemplo, precisamente de Louisa:

From the beginning, she had sat looking at him fixedly. As he now leaned back in his chair, and bent his deep-set eyes upon her in his turn, perhaps he might have seen one wavering moment in her, when she was impelled to throw herself upon his breast, and give him the pent-up confidences of her heart. But, to see it, he must have overleaped at a bound the artificial barriers he had for many years been erecting, between himself and all those subtle essences of humanity which will elude the utmost cunning of algebra until the last trumpet ever to be sounded shall blow even algebra to wreck. The barriers were too many and too high for such a leap. With his unbending, utilitarian, matter-of-fact face, he hardened her again; and the moment shot



Figura 11. *Tempos Difíceis* (1988: 00:42:06)

away into the plumbless depths of the past, to mingle with all the lost opportunities that are drowned there. (Dickens, 1969: 135)

O filme é exímio na tradução desta espécie de lenta morte interior a que vamos, no romance, assistindo em Louisa por via da focalização interna do narrador.

Também as considerações acerca do tempo e da sua transitoriedade (*vide* capítulo 14: «The Great Manufacturer», com o seu início anafórico) são vertidas em termos visuais, sendo o momento talvez mais significativo a eclipse que ocorre quando a pequena Cecília estende um lençol e é depois a jovem Cecília que o apanha, cena que é seguida por imagens de Luísa a calçar meias de vidro e Tomazinho a aborrecer-se no escritório frente à papelada — dois indicadores evidentes de crescimento. Além deste episódio, o tempo é marcado pela presença de muitos relógios e, por vezes, pelo seu sonoro ti-

quetaque — veja-se particularmente o caso do diálogo entre Tomás Cremalheira e a filha a propósito do casamento.

Um aspecto muito instigante no filme é a forma como recorre a estratégias de aproximação e afastamento do espectador. Por um lado, *Tempos Difíceis*, em parte, naturaliza *Hard Times* — a domesticação dos nomes, da toponímia, a introdução do espaço da taberna, assim como a actualização da trama são disso evidência, corporizando de forma literal o que Lawrence Venuti propõe para o texto traduzido:

[t]he source text [...] is not so much communicated as inscribed with domestic intelligibilities and interests or, more precisely, assimilated to receiving intelligibilities and interests through an inscription. The inscription begins with the very choice of a text for translation, always a very selective, densely motivated choice, and continues in the development of discursive strategies to translate it, always a choice of certain receiving discourses over others. (2013: 11)

Por outro lado, o filme inscreve-se em práticas de desfamiliarização do olhar, convidando o espectador a demorar-se, e a inquietar-se, no desconforto de planos a um tempo belos e vazios, em que a montagem parece sobrepor-se à história — a montagem é a história (Figs. 1 e 2). É a sintaxe das imagens que parece traduzir melhor o conteúdo semântico do romance de Dickens. Exemplo disso será a sequência final, já mencionada *supra*, em que Cecília e Luísa estão numa espécie de relvado, depois de o espectador ser apresentado ao marido e ao filho da primeira, e conversam:

Luísa: És feliz?

Cecília: Agora muito e tu?

Luísa: [*silêncio*] [Botelho, 1988: 01:32:36-01:33:17]

Esta conversa não acontece no romance, que termina com o desenho daquilo a que o narrador chama a «futuridade» das personagens — outro traço comum nas narrativas de Dickens. Neste capítulo final, o narrador sugere um conjunto de eventos que poderão (ou não) ocorrer no futuro — «Such a thing was to be», «Such things were not to be» ou «These things were to be» —, esboçando assim as possibilidades de futuro de que as personagens dispõem. Se o que o narrador antecipa para Louisa é triste — ela ficou demasiado marcada pelo molde positivista —, o impacto de Luísa no final de *Tempos Difíceis* é muito mais inquietante, pois a personagem aparece zangada e não apenas melancólica e resignada, como no romance.

Luísa é, de resto, mais sorumbática que Louisa, sendo o seu percurso no filme representado nas muitas escadas que desce (Fig. 10). Esta é uma estratégia interessante, que replica no filme aquilo que é um desiderato de Mrs. Sparsit: o de ver Louisa a descer na escada social. Por outro lado, o filme convida o espectador a interpretar o casamento como forma de degradação existencial.

Antes de terminar esta breve discussão de *Tempos Difíceis* como tradução de *Hard Times* no meio diferente, impõe-se referência a traços do filme que, por ora, permanecem pontas soltas porquanto, divergindo do texto, não fica imediatamente claro o seu propósito: (a) o desinvestimento na dicotomia facto-imaginação, razão-coração — com o desaparecimento do circo e as opções que se discu-



Figura 12. *Tempos Difíceis* (1988: 00:47:01)

tiram *supra*, a imaginação e o coração não têm um lugar evidente na obra de Botelho —, talvez isso se fique a dever ao facto de o realizador confessar que «eu gosto das ideias, não gosto das coisas, gosto da ideia da morte, da ideia do frio, da ideia da luta» (Botelho, 2014: 225); o carácter bucólico da casa dos Gradgrind, que, no romance, se chama Stone Lodge e é sempre descrita como sombria e, no filme, aparece, particularmente no fim (talvez a indiciar uma espécie de regeneração de Gradgrind), de portas abertas para um jardim ensolarado; e, por fim, a morte de Sebastião por atropelamento — no romance, a morte da personagem é diversamente violenta porque morre em resultado de queda num poço, sendo descoberto tarde demais para ser salvo. A solução do atropelamento é mais violenta visualmente mas talvez mais económica em termos fílmicos — também aqui a esperança de quem morre «gazing at a

star» e os traços cristológicos (Dickens, 1969: 290) da personagem desaparecem do filme.

Já a mudança do banco para escritório ter-se-á prendido provavelmente com critérios de verosimilhança decorrentes da actualização do texto, e outras soluções — como o pagamento da dívida de Tomazinho — resultarão de constrangimentos próprios do meio, tais como custos de produção, duração do filme, etc.

Por fim, a opção por filmar a preto-e-branco é muito feliz, porque permite, por um lado, explorar a destituição da cidade — com a montagem a propor sequências de imagens avulsas de ruas, arcos, viadutos, caminhos-de-ferro, casas e fábricas como separadores entre as cenas — e, por outro, perscrutar o mundo interior das personagens sem distrações.

Breve conclusão para um longo debate

The semiotic materials of film and novel are not the same, and one cannot mechanically transfer concepts forged in one domain to another domain. [...] Thus transcodification is not only a prod for innovative theoretical reflections but also a means for forging more solid and rigorous concepts needed for comparative narratology. (Jost, 2004: 79)

Esta é uma análise forçosamente incompleta. Procurei mostrar como todo o gesto tradutório é *necessariamente* transformador, porque implica *necessariamente* uma interpretação, porque a tradução, por recorrer a uma língua/linguagem diferente, inscreve *necessaria-*

mente um conjunto de traços — ressonâncias, alusões, explicações, silêncios — no texto; porque quem traduz está *necessariamente* imerso em protocolos de leitura e num *habitus* próprios da sua cultura e do seu tempo — leitores/espectadores diferentes de culturas diferentes lêem de forma *necessariamente* diversa porque têm gostos e entendimentos diversos do que é uma obra; porque o tradutor tem um idiolecto próprio que deixa *necessariamente* marcas no texto traduzido. O acto de traduzir é, como propõe Theo Hermans, sempre um gesto irreduzível e o que o teórico diz para a tradução de textos literários aplica-se, de forma mais evidente, à reescrita para cinema de um romance: «Translation is irreducible: it always leaves loose ends, is always hybrid, plural, and diferente» (Hermans, 1996: 45). Por isso, e retomando a asserção inicial, defendo que é possível não preferir o livro ao filme ou vice-versa, na consciência fruidora de que cada um desenvolve potencialidades de leitura únicas.

Referências bibliográficas

- Althusser, Louis (1995), *Sur la reproduction*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Barrento, João (2002), *O Poço de Babel. Para Uma Poética da Tradução Literária*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, Walter (2004), «Escavar e Recordar». *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim. 219.
- Derrida, Jacques (1996), *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Éditions Galilée.
- Dickens, Charles (1969 [1854]), *Hard Times: For These Times*. Harmondsworth, New York, Victoria, Ontario, Auckland: Penguin Books.
- Hermans, Theo (1996), «The Translator's Voice in Translated Narrative». *Target*, 8:1. 23-48.

- Humpherys, Anne (2008), «*Hard Times*». David Paroissien (ed.), *A Companion to Charles Dickens*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing. 390-400.
- Iser, Wolfgang (2000), *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press.
- Jakobson, Roman (2000), «On Linguistic Aspects of Translation». Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge. 113-118.
- Jost, François (2008), «The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology» (trans. Robert Stam). Robert Stam & Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing. 71-80.
- Leavis, F.R. (1930), *Mass Civilization and Minority Culture*. Cambridge: Minority Press.
- Neves, José (coord.) (2014), *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne Editora.
- O'Neill, Alexandre (2004), «A Sátira, Uma Arma Perigosa». *Uma Coisa em Forma de Assim*. Lisboa: Assírio & Alvim. 157-160.
- Paz, Octavio (1971), *Traducción: Literatura y Literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Ricoeur, Paul (2005), *Sobre a Tradução* (trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo). Lisboa: Cotovia.
- Shohat, Ella (2008), «Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation». Robert Stam & Alessandra Raengo (ed.), *A Companion to Literature and Film*. Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing. 23-45.
- Sontag, Susan (2004), *Contra a Interpretação e Outros Ensaios* (trad. José Lima). Lisboa: Gótica.
- Steiner, George (1998), *Errata. An Examined Life*. London: Phoenix.
- (1996), *No Passion Spent. Essays 1978-1996*. London: Faber & Faber.
- Venuti, Lawrence (2013), *Translation Changes Everything. Theory and Practice*. London & New York: Routledge.

Filmografia

- Botelho, João (1988), *Tempos Difíceis*.

O filme como matéria literária

ANTÓNIO GUERREIRO

Percorrendo a filmografia de João Botelho, dir-se-ia que, para ele, tudo começa na literatura: há de facto uma omnipresença literária nos seus filmes, no sentido em que eles são o produto de uma transposição da narrativa literária para a narrativa fílmica. E essa transposição parte de autores e livros que têm um lugar cimeiro na história da literatura portuguesa. Cito alguns: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, em *Conversa Acabada* (1981); Agustina Bessa-Luís, em *A Corte do Norte* (2008); novamente Pessoa, ou melhor, o seu heterónimo Bernardo Soares, em *Filme do Desassossego* (2010), Eça de Queirós, em *Os Maias* (2014); Fernão Mendes Pinto, em *Peregrinação* (2017) e novamente um heterónimo de Pessoa, desta vez Ricardo Reis, mediado pelo romance de José Saramago (o que significa um duplo confronto), em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020).

Nesta lista, só cabem autores e textos canónicos, o que constitui um enorme risco e desafio: porque é relativamente a estes autores, em torno dos quais se foram fixando leituras e construindo imagens e estereótipos de fácil e alargado reconhecimento, que a relação literatura/cinema se torna muito mais problemática, na medida em que aí, perante os grandes nomes e as grandes obras literárias, se coloca mais intensamente o dilema traição/fidelidade.

Na passagem da literatura para o cinema, João Botelho usa duas classificações que designam dois processos diferentes: há a «adaptação», como são os casos de *Os Maias* (designado como «adaptação do romance homónimo» de Eça de Queirós) e da *Peregrinação* («adaptado do livro de viagens de Fernão Mendes Pinto»). Já o *Filme do Desassossego*, que logo no título indica a sua pertença ao *medium* cinematográfico, a passagem ao cinema faz-se através de um outro processo mediador: «a partir do *Livro do Desassossego*». «Adaptação» e «a partir de» indicam dois modos de transposição, duas formas de leitura.

João Botelho pertence à categoria dos cineastas-leitores e, entre estes, dos cineastas que trabalham o texto, a palavra, à maneira de um escritor. Há cineastas que apenas usam os textos literários como um *medium* cinematográfico, isto é, que fazem deles uma matéria meramente transitiva, isto é, que transita para a linguagem cinematográfica porque o cinema, na sua dimensão narrativa e de ficção mantém um vínculo necessário com os mecanismos da narração literária. O cinema tornou-se uma arte, a sétima arte, exactamente pela exploração das suas potencialidades narrativas. Godard, por exemplo, defendeu que só os romances medíocres podiam e deviam ser adaptados ao cinema e que nenhum grande romance deu alguma vez um grande filme. A obras-primas, disse ele uma vez numa entrevista, é para serem lidas, não para serem transpostas para o ecrã. Assim, afirmou Godard, fazer um filme da *Voyage au bout de la nuit*, de Céline, não tem sentido. Esta teoria godardiana da transposição parte da ideia de que há livros, textos, que são inadaptáveis. Esta teoria é um testemunho da veneração pela literatura, por aquilo que

nela é irredutível às imagens. Uma escritora e cineasta como Marguerite Duras levou a consciência desta irredutibilidade às últimas consequências e acabou por fazer filmes que prosseguiram o trabalho da escrita e recusavam a imagem. A representação pela imagem era para ela uma forma pobre, insuficiente e até fraudulenta.

Ora, João Botelho sempre quis confrontar-se com os grandes textos literários, com a convicção de que era possível transpô-los para o cinema fazendo-lhes justiça, sem os degradar. O seu amor pelas palavras, pelos livros dos escritores, incitou-o sempre a uma atitude, enquanto cineasta, que não é igual à de Godard. «Para que serve o cinema, se ele vem depois da literatura?», perguntava Godard. Uma pergunta que podemos imaginar formulada por João Botelho, mas para receber uma outra resposta: o cinema que vem depois da literatura serve para retroagir sobre ela e expandi-la.

Como é que se dá essa expansão, nos filmes de João Botelho? Dir-se-ia que é através de processos que não satisfazem, ou que até sabotam de maneira veemente, a continuidade narrativa, própria dos modelos lineares da ficção narrativa. Em *Conversa Acabada* temos a cena teatral do princípio ao fim. Chamemos-lhe um «drama em verso». E deve acentuar-se aqui a noção de «verso» para salientar que esse filme é feito de cesuras, é completamente estranho à sintaxe linear do cinema narrativo. E mesmo um filme como aquele que resultou da adaptação de *Os Maias*, muito embora seja a transposição de um modelo narrativo por excelência, como é o do romance realista do século XIX, é interrompido nos seus códigos de representação pela cena pictórica, os quadros a óleo de João Queiroz. Narratividade e ficção são interrompidas por uma opacidade que

não é propriamente cinematográfica. Há aqui uma reactivação da artificialidade do cenário que nos remete para uma concepção pré-moderna da representação. O cinema de João Botelho não se limita a fazer uma síntese das várias artes — a literatura, o teatro, a pintura, as artes cénicas (mas não convém, seria mesmo errado e inconveniente, ver nesta síntese qualquer aproximação à obra de arte total e à sua estética). Ele usa-as como dispositivos que suspendem as lógicas narrativas e as cenas ilusionistas que elas pressupõem. A exacerbação das cenas ilusionistas do cinema visam, como sabemos, a domesticação do público e a sua imobilização.

A dimensão literária, a dimensão plástica e a dimensão teatral: eis um triângulo que se impõe nas «adaptações» feitas por João Botelho e que nos impede de ver o seu cinema em termos puramente narrativos e figurativos. Num célebre artigo de 1936, sobre «Estilo e Matéria da Sétima Arte», Panofsky (que, sobre cinema, foi o único texto que escreveu) descreve o filme em termos estritamente narrativos, de um ponto de vista iconológico, sem ter em consideração qualquer dimensão plástica. Para Panofsky, um dos critérios de avaliação do filme refere-se à maneira como ele conseguiu desembaraçar-se de todos os resíduos de teatralidade. Segundo ele, a diferença entre teatro e cinema tem que ver com as condições formais da apreensão pelo sujeito do espaço que ele aí ocupa. No teatro, o espaço, entendido simultaneamente como espaço representado no palco e como relação que liga o espectador ao espectáculo, é decididamente estático.

O cinema de João Botelho é pleno de teatralidade e de uma palavra literária (como acontece sobretudo em *Conversa Acabada*

e no *Filme do Desassossego*) que oferece resistência ao discurso, isto é, ao que discorre segundo as regras da continuidade. À lógica do discurso, entendido neste sentido da continuidade narrativa, estes filmes de João Botelho oferecem a resistência de uma suspensão, de uma paragem. E, assim, é o próprio cinema que se expõe enquanto tal (temos assim um cinema que não se impõe, expõe-se, parafraseando uma célebre frase do poeta Paul Celan).

Por vezes, o espaço de representação é de tal modo desnaturalizado pela emergência da palavra literária, da teatralidade, do pictórico, do *décor* — em suma, de tudo aquilo que cria uma sintaxe cinematográfica muito específica deste cinema literário, que quase diríamos que estamos perante os processos cénicos muito comuns no cinema dos primeiros tempos da sua história. Susan Sontag, evocando a obra de Georges Méliès, descreveu a ligação do cinema à representação teatral de uma maneira que nos conduz ao cinema de João Botelho, naquilo que ele tem de desmaterialização do visível, fazendo emergir uma outra dimensão não figural. Méliès, escreve Susan Sontag, concebia o rectângulo do ecrã por analogia com a cena teatral. E os acontecimentos não eram simplesmente encenados: eles constituíam a própria matéria da invenção: viagens imaginárias, objectos imaginários, metamorfoses físicas.

Esta é a tradição onde se inscreve João Botelho, o seu cinema que fez da literatura a sua «matéria de Bretanha».

Filmar Portugal depois da Europa: os primeiros filmes de João Botelho

DANIEL RIBAS

Introdução

A obra inicial de João Botelho — aquela que medeia os anos 1980 e 1990 — enquadra-se numa viragem no cinema português. Fruto de um tempo em que a sociedade começa a dar fortes sinais de mudança — sobretudo nas suas margens — o cinema português dos anos 1980 é também um cinema colocado num espaço liminar. Ao contrário da maior parte dos estudos que normalmente são associados aos filmes do cineasta — muito focados na intermedialidade entre cinema e literatura —, preocupa-nos, neste texto, dar conta, a partir de um ponto de vista dos estudos culturais, de como o cinema de João Botelho dialogou, de forma acentuada, com uma transição entre dois imaginários, procurando balançar-se entre um futuro desesperançado, ou até mesmo perigoso, e um passado manchado por sucessivos traumas. De certa forma, tentaremos mostrar como o cinema de João Botelho construiu uma teia narrativa a partir da impossibilidade de sair deste espaço liminar, colocando-se numa posição de apatia e circularidade.

Assim, os primeiros filmes de João Botelho — se exceptuarmos *Conversa Acabada* (1981) — são produzidos quando Portugal entra na Comunidade Económica Europeia. Entre 1986, com *Um Adeus*

Português, até *Três Palmeiras*, de 1994, o realizador segue um percurso muito concentrado em analisar o devir português, em tempos de grandes transformações sociais e imaginárias. Incluímos aqui os filmes citados, assim como *Tempos Difíceis* (1988), *No Dia dos Meus Anos* (1992) e *Aqui na Terra* (1993). Consideramos que a reflexão empreendida por João Botelho nestas obras pode ser lida a partir da sua relação histórica e cultural, e também da leitura mais concreta feita pelo filósofo Eduardo Lourenço, sobretudo em dois livros centrais destes anos: *O Labirinto da Saudade* (2010)¹ e *Nós e a Europa ou As Duas Razões* (1988). A proximidade temporal das obras de Botelho e Lourenço ajuda a compreender um tempo e o pensamento produzido sobre ele, marcando uma época específica no contexto maior do imaginário português.

Esclareça-se, desde já, que o próprio João Botelho afirma esta proximidade com uma análise do devir português, não apenas pela decorrência natural de fazer filmes em Portugal e sobre comunidades portuguesas, mas pelo seu próprio discurso enquanto intelectual, no contexto das naturais polémicas do tempo sobre o lugar de Portugal, propostas por uma certa elite burguesa e lisboeta. A análise centrar-se-á não apenas numa dimensão narrativo-social, mas também numa análise fílmica, já que os processos cinematográficos de Botelho se comprometem também com esta ideia ensaística, em que a forma absorve as modulações do discurso do cineasta.

1 Usamos aqui uma reedição de 2010, apesar de o livro ter sido publicado originalmente em 1978.

Eduardo Lourenço na encruzilhada do tempo

O tempo contemporâneo português, de que as décadas de 1980 e 1990 são paradigmas de mudança, é caracterizado por um conjunto de transformações estruturais assentes no desenvolvimento da globalização e da solidificação da democracia portuguesa. O fim do processo revolucionário, as eleições livres, mas também as primeiras crises financeiras do início de 1980 demonstram uma certa normalização de Portugal no contexto de um espaço europeu, de que a adesão à Comunidade Económica Europeia foi momento decisivo, pela necessária integração política, económica e social no bloco europeu ocidental.

Este contexto histórico foi analisado pelo filósofo e ensaísta Eduardo Lourenço (1988, 2010), em diversos dos seus livros. O lugar de Lourenço é particular, já que não faz história ou sociologia, mas parte dos sinais dessas e doutras disciplinas, ensaiando uma análise à forma como se constroem representações culturais sobre uma determinada identidade nacional, que aqui entendemos sempre como uma posição (frágil) no contexto da diferença, e entendendo essa análise como uma comunidade imaginada, tal como proposto por Benedict Anderson (2012).

Assim, no contexto daquilo que Lourenço (2010) chamou a *Psicanálise Mítica do Destino Português*, assiste-se a uma alteração de paradigma do imaginário português, a partir da abertura do espaço democrático, com a revolução do 25 de Abril de 1974. Para o filósofo, o novo ciclo histórico representava uma inédita decomposição do nosso imaginário, já que se perdia a imagem de um Portugal

como império, na sua missão colonizadora, e se assumia a condição periférica do país, e da sua pequena dimensão, com uma economia frágil, a olhar para um novo projecto europeu. Eduardo Lourenço (cf. 2010: 46-49) identificava ainda, nesses finais da década de 1970, uma ausência de trauma com a perda do império — a partir do momento em que se inicia a descolonização, cujo sinal mais evidente e problemático foi a avalanche do regresso dos «retornados» — e a falta de uma análise problematizadora ao legado histórico do salazarismo. Para o filósofo, acabava um ciclo histórico longo, sem ainda se sentirem as suas consequências devastadoras:

um acontecimento tão espectacular como a derrocada de um «império» de quinhentos anos, cuja «posse» parecia co-essencial à nossa realidade histórica e mais ainda fazer parte da nossa imagem corporal, ética e metafísica de portugueses, acabou sem drama. (Lourenço, 2010: 47)

Há, na opinião de Lourenço, uma evidência: Portugal não é um país com uma crise de identidade como a das geografias das guerras contemporâneas (como a desintegração da União Soviética, ou a guerra nos Balcãs). Pelo contrário, é uma comunidade imaginada com uma auto-imagem bem vinculada. Os portugueses são, por isso, um povo

com larga memória espontânea e cultivada de si mesmo, nação com definição política, territorial e cultural de muitos séculos [...]. Nós pensamos saber quem somos por ter sido largamente quem fomos e

pensamos igualmente que nada ameaça a coesão e a consciência da realidade nacional que constituímos. (Lourenço, 1988: 10)

Assim, na análise cultural de Lourenço, as duas últimas décadas do século XX são constituídas por uma relação tensa entre representações culturais salazaristas e os novos desafios que resultam da democracia e da viragem europeia de Portugal. Nos seus ensaios, Lourenço desvendava uma mentalidade que se manifestava pela dificuldade em aceitar uma imagem mais complexa da identidade portuguesa, procurando sobrepor essa complexidade com uma idealização (particularmente elaborada pelo salazarismo), disfarçando a existência de uma intrínseca fragilidade (um país pequeno, socialmente complexo, com debilidades estruturais, colocado no extremo ocidente da Europa).

Nesse contexto, Lourenço propunha caracterizar o imaginário português pós-revolução a partir de uma visão de grande passividade, precisamente também pela incapacidade de assumir um trauma pelo fim do império. Este imaginário foi, sobretudo, reforçado por quase meio século da uma imagem idílica salazarista. Aliás, como filósofo acentua, para um «povo de longa tradição de passividade cívica», o salazarismo era «apenas “o governo legal” da Nação» (Lourenço, 2010: 48). A normalização operada dentro do discurso salazarista resultou numa imagem nacional marcada pela *falta* e pela ausência de subjectividades activas. A ideia de falta é, para Lourenço, a concretização de uma imagem mítica do passado, e que conduz a uma paralisia, impedindo «de [se] investir na [...] vida real, no [...] presente, uma energia e uma ambição que sempre

parecerão medíocres [quando] comparadas com as do século de esplendor» (Lourenço, 1988: 11-12).

Esta passividade — que marca também outros discursos da identidade cultural portuguesa (cf. Gil, 2005; Martins, 1990; Santos, 2002)² —, resulta, assim, do choque de imaginários, até porque o novo destino europeu era, para o filósofo, ainda algo contraditório, já que no «fundo, sentimo-nos bem no nosso país lírico, bucólico, de hortas e sardinha assada, com um suplemento de conforto importado do mundo onde se inventa e reinventa sem cessar esse futuro» e por isso é que «Portugal é um tecido histórico-social de malha cerrada, uma aldeia de todos [...] que não consente [...] a irrupção de um viver individual autónomo e autonomizado que só o nascimento e proliferação grandiosas da cidade burguesa instituíram» (Lourenço, 1988: 12-14).

Interligando aspectos culturais recorrentes — a bipolaridade entre esplendor e decadência (cf. também Lourenço, 1999), o conflito de imaginários Império-Europa, e mesmo o legado passivo do salazarismo —, Lourenço reforça a ideia de uma representação baseada numa hiperidentidade, que resulta da tal visão idealizada. Esta idealização acentuava um recalçamento de uma imagem mais real da ideia de Portugal no seu contexto histórico. É nesta tensão entre as diferentes imagens que Lourenço mostrava como, ciclicamente, há um «regresso do recalcado» no processo identitário e cultural ao longo do devir histórico. Isto é, «cada período de forçado dinamismo

2 No contexto deste texto não iremos discutir estes autores porque nos interessa colocar em diálogo as discussões identitárias produzidas ao mesmo tempo dos filmes que aqui analisamos.

tem sido seguido sempre do que, em linguagem freudiana, se chamaria o regresso do recalado» (Lourenço, 2010: 29).

Assim, Lourenço reforçou, a partir do que descrevemos, uma certa mentalidade inscrita na tradição da cultura portuguesa que conduziu a estratégias sociais de subterfúgios ou passividade face ao devir quotidiano. No entanto, a realidade surge sempre de rom-pante, provocando um regresso do recalado e uma atitude eminentemente esquizofrénica. Isto é, para a análise proposta pelo ensaísta, as representações culturais portuguesas marcadas pelo período pós-revolucionário acentuam, por um lado, um optimismo ingénuo (e eminentemente passivo); e, por outro, uma incapacidade de se olhar, de forma mais realista, para a condição económica, social e histórica da posição de Portugal no mundo. Essa incapacidade resultará, de forma mais evidente, numa constante autocrítica, que encurta a capacidade de olhar-nos como comunidade activa e de subjectividades vivas e actuates.

João Botelho na encruzilhada

Os quatro filmes a que nos dedicamos neste texto colocam em ênfase algumas das ideias de Eduardo Loureço e da sua *psicanálise mítica da cultura portuguesa*. As suas histórias mostram um constante contraste entre diferentes oposições: novo e velho; passado e presente; pobre e rico; cidade e campo; mulher e homem. Estas oposições, que são bastante marcadas, acentuam um lado desencantado e de desilusão que marca a vida diária das personagens solitárias destas narrativas. Muitas destas histórias lidam com aspectos trau-

máticos de um passado que encobre o presente. Relembremos de forma sucinta a sinopse de cada um destes filmes:

- em *Um Adeus Português*, a história desenvolve-se em dois tempos: o passado, contando a vida de um militar português na guerra colonial até à sua morte; e o presente, em que os pais deste militar saem da sua casa no campo para visitar o seu outro filho e a sua nora, viúva, que vivem em Lisboa;
- em *Tempos Difíceis*, numa adaptação de Charles Dickens, conta-se as histórias cruzadas de diversas personagens que vivem no Poço do Mundo, vincando as grandes diferenças de classe entre os industriais e os trabalhadores; mas também da vida melodramática destas personagens;
- em *No Dia dos Meus Anos*, o filme estrutura-se em mosaico, colocando no centro a história de um miúdo que está prestes a fazer anos; entre as diversas personagens estão: o avô e a mãe da criança, um piloto de aviões e a sua mulher; uma rapariga jovem; um vendedor de livros; e a história de um homem que está preso³;
- em *Aqui na Terra*, duas histórias complementares: uma passada na cidade, sobre um político que fica com problemas auditivos; e outra no campo, em que um assassinato põe cobro a uma violação deixando um casal de jovens entregue a um destino sombrio;

3 O filme foi uma encomenda da RTP, sob o tema dos quatro elementos, sendo que aqui se aborda o «ar».

- em *Três Palmeiras*, de novo um filme-mosaico, observa-se a cidade, a partir de um quarto, enquanto um casal espera que a mulher dê à luz; o homem conta histórias, atravessando pequenos microcontos da cidade: um casal de ricos bêbado na piscina; um homem que se suicida junto a uma prostituta; uma jornalista a observar a reconstrução do Chiado; etc.⁴

Se exceptuarmos *Tempos Difíceis* — que pode ter uma leitura alegórica — todos os outros filmes se encaixam no presente histórico das suas produções. São retratos de uma geração até pela forma como se deixam invadir pelos pequenos sinais das transformações sociais e económicas do país. Por isso mesmo, eles estão recheados de pormenores dessas transformações, criando um verdadeiro mosaico do Portugal de finais de 1980 e inícios da década de 1990. Vale a pena ressaltar, por questões de economia, alguns elementos-chave destes retratos: personagens à deriva em núcleos familiares instáveis; um contraste profundo entre paisagens do Portugal «novo» e do Portugal «velho» — é frequente ver aviões e as novas auto-estradas, em contraste com casas minúsculas ou os rochedos do interior do país —; uma dialéctica entre o campo e a cidade: uma dialéctica complexa pela forma como o campo é retratado como lugar ancestral perdido no tempo e singularmente adverso, sendo que a cidade é vista como lugar do novo e do improvável, mas onde as personagens se sentem sós ou atraíoadas (as tensões nas famílias e nos casais são constantes); o passado como lugar traumático: os gestos e

4 O filme foi uma encomenda da Capital Europeia da Cultura de 1994.

os acontecimentos contados em *flashback* — e existem vários nestes filmes — são violentos e deixam marcas que afectam as personagens do presente.

Vale a pena determo-nos, de forma mais distendida, num filme que se organiza, narrativamente, em dois tempos-espacos autónomos: *Um Adeus Português*, que alterna sequências entre África, Lisboa e uma aldeia rural⁵. De certa forma, este filme encapsula as transições do imaginário de que falámos atrás, a partir da voz de Eduardo Lourenço, jogando entre um tempo mítico, colonial, e outro tempo presente, em que a identidade é interrogada.

Como já dissemos, *Um Adeus Português* entrecruza, de forma elegante, os *flashbacks* em África, com situações da realidade portuguesa de meados dos anos 1980 — anos em que o filme é produzido e estreado. O presente é também, de certa forma, apresentado em dois registos: o do passado — representado pelos pais do militar morto, que vivem no campo — e o do presente — representado pelas outras personagens. A cidade de Lisboa, neste como em quase todos os outros filmes, é o lugar do presente histórico das narrativas. O filme propõe colocar todos os níveis dramáticos no mesmo patamar, ao juntar os pais do militar — já velhos e cansados — com o seu filho e a sua nora, que vivem em Lisboa. Eles vão juntar-se para recordar a pessoa ausente, que é o único ponto de contacto entre todos (o irmão e a viúva têm também uma relação distante). O choque geracional e social é evidente: aquelas pessoas pertencem

5 Poderíamos ainda assinalar o mesmo movimento em *Aqui na Terra*, cuja história se passa entre a cidade (Lisboa) e o campo.

a mundos diferentes, mas permanece uma certa apatia, que faz com que todos — durante o filme — vivam, de certa forma, no passado. Isto é, vivam por intermédio do militar morto. A assombração da guerra colonial é evidente e Botelho talvez tenha sido um dos primeiros a olhar de frente para um dos aspectos mais traumáticos da história recente de Portugal. No entanto, ao mesmo tempo, esse olhar é feito de forma apática pelas personagens, quase como se esse passado precisasse ser esquecido — não de uma forma salutar e confrontativa, mas deixando-o para trás para não pensar nele.

A apatia que o filme transmite coloca-se na própria dinâmica cultural que abordamos a partir de Eduardo Loureço. João Mário Grilo (2006: 96), em comentário ao filme, afirma que a sua «maior virtude [...] — virtude formal, exclusivamente — é ter transformado essas dores, tão específicas e particulares, num universo português, num “adeus português”», acrescentando que o filme se destaca pela «enorme serenidade que o invade, um silêncio de imortalidade e de transcendência, que o faz ser, ao mesmo tempo, o mais silencioso dos filmes de guerra, mas também um grande filme sobre a resignação e sobre o estranho modo da “paz portuguesa”».

Grilo vê no filme, precisamente, um lado «circular», que acen-tua essa resignação, que se expõe em elementos como as já referidas oposições entre passado/presente e campo/cidade, mas também entre paz/guerra e cor/preto-e-branco. De facto, a estrutura pendular que o filme assume — a cada momento no passado, sucede-se um momento igual no presente — parece iludir o espectador num mesmo tempo uníssono, do qual não se pode escapar.

Carolyn Overhoff Ferreira também discutiu a posição pós-colonial que o filme poderia assumir, considerando que se falha uma discussão sobre o colonialismo português: «the film is essentially a collective memory of *personal* losses for which nobody is held responsible and that preserves aspects of colonialist discourse» (Ferreira, 2012: 71). Para a investigadora, o processo de *flashback* no filme acentua uma imagem afirmativa da guerra colonial — por apresentar personagens mais simpáticas ou um grupo em que tanto portugueses como africanos trabalham em conjunto, sem, contudo, o filme olhar criticamente essas questões (Ferreira, 2012: 70, 75). De facto, Botelho omite uma crítica pós-colonial, mas para a qual ele não teria ainda o devido enquadramento histórico ou cultural. Nos dois tempos narrativos, o cineasta assume tanto a passividade do imaginário português, como uma ausência de trauma. Em *Um Adeus Português*, a narrativa apenas *apresenta* essa tristeza, que é bastante complexificada e naturalizada nos filmes seguintes do cineasta.

É utilizando a melancolia que o investigador Tiago Baptista (2011) olha também para o mesmo filme, considerando que as lógicas de passado e presente no filme — através de um dispositivo de *flashback* bastante contrário à lógica tradicional de relação entre tempos — fazem com que o passado irrompa no presente, dando destaque ao plano final em que num movimento de câmara, vemos Laura (a viúva) e Jorge (que parece ser o seu novo companheiro) e subimos até à copa das árvores, em Lisboa. Esse plano, para Baptista (2011: 8), significa «a irrupção não mediada do passado no presente». É também por isso que Baptista propõe olhar a *mise en scène* do filme como um aspecto central, acentuando diversos elementos

que sublinham o ambiente desencantado. O investigador propôs nomear este olhar como uma *melancolia da mise en scène* onde não se permite «o fechamento do passado necessário ao luto»: acaba-se, assim, por assumir um dispositivo cinematográfico que pretende «fazer presente a ausência» (Baptista, 2011: 8).

De facto, *Um Adeus Português* coloca-se no centro da ferida histórica portuguesa sem conseguir ultrapassá-la. Seria talvez demasiado cedo, até porque a sociedade portuguesa — e, neste caso, Botelho parece absorver a intuição desses anos — não estava preparada para se olhar no espelho, tal como Loureço nos propõe. O filme é, tanto narrativa como formalmente, apático, deixando o espectador longe dos conflitos identitários que necessariamente iriam ocorrer.

Conclusão

O trabalho de Botelho expande-se um pouco mais se considerarmos todos os outros filmes feitos também neste período. Todos eles estão concentrados na cidade de Lisboa, oferecendo uma espécie de paisagem afectiva da sociedade portuguesa do seu tempo. É particularmente relevante que Botelho tenha trabalhado, em dois filmes (*No Dia dos Meus Anos*, 1992; e *Três Palmeiras*, 1994), um modelo narrativo do filme-mosaico, permitindo precisamente assumir-se como um retrato *instantâneo* de um mal-estar contemporâneo.

Em todo o caso, o que sentimos nestes filmes é que o lugar onde as personagens se colocam é sempre uma espécie de «cenário de um filme», em que se sente uma aspereza do silêncio e de um certo vazio — não por não existir uma direcção de arte, mas por o

cenário se abrir a uma certa tristeza das personagens. Esta suspensão é reforçada pelos planos fixos, ou os suaves *tracking shots* que Botelho frequentemente utiliza. A melancolia da *mise en scène*, proposta por Tiago Baptista, é também evidente, moldando o aspecto formal dos filmes. Também as frases utilizadas nos diálogos reforçam esta melancolia: «estamos assim»; «todos temos coisas a lamentar»; «eu não quero ser nada»; «como é que posso chorar com os olhos tapados».

A utilização frequente de diversos *close-up* — sejam de mãos, ouvidos, corpos e, sobretudo, rostos — dá ao cinema de Botelho uma forte ligação com esta desesperança que ouvimos falar: como se estes pormenores servissem para mostrar, quase sempre, um certo desencanto com a vida. Também os sucessivos *raccords* entre cenas fazem interligações entre passado e presente; cidade e campo; e entre as diversas personagens, colocando este espaço-tempo português — aquele dos anos 1980 e 1990 — entrecruzado por diversos imaginários. Um cinema que aposta numa constante circularidade, sem nunca apontar para uma saída.

Noutro lugar, propusemos olhar para o cinema português do final dos anos 1980 e 1990 a partir da forma como a representação da identidade nacional era proposta nesses filmes, numa nova geração de cineastas, vendo como eles foram transformando a visão da sociedade portuguesa, integrando novos temas pela primeira vez, como problemas sociais, imigração, crise da família, revisitação do salazarismo, etc. (Ribas, 2014: 195).

João Botelho fez parte — se não foi mesmo um dos grandes artífices — dessa nova geração, evidenciando uma contínua disputa entre diferentes imaginários. Relembrando a epígrafe que abre *Um*

Adeus Português — «a esta pequena dor à portuguesa / tão mansa quase vegetal», de Alexandre O'Neill — vemos como, nestes filmes, Botelho ensaiou um olhar sobre Portugal. E esse ensaio andou sempre no meio de uma crise identitária nas próprias personagens. Os filmes reconhecem uma transformação, mas mostram como o peso do passado e a força dos traumas têm um impacto no presente: um impacto que não deixa as personagens saírem de uma passividade latente. A tal passividade a que se refere Eduardo Lourenço. Há como que uma prisão em relação a um passado — esse tal passado idealizado — que não permite um viver actuante no presente. Botelho, ainda assim, mostra — através dos *flashbacks*, como o passado é mesmo traumático e violento — sobretudo em *Um Adeus Português* e *No Dia dos Meus Anos* — mas parece que esse trauma não tem implicações violentas no presente. Esta navegação entre opostos e entre tempos está evidente, na nossa opinião, na sequência final de *Aqui na Terra*, onde as duas histórias que correm em simultâneo se encontram, num efeito só possível no cinema: são estes protagonistas versões da mesma personagem em tempos diferentes? Estão elas a mostrar que, para Botelho, o devir histórico se mantém? Assim parece, ao olharmos para todos estes filmes que aqui analisamos.

Referências bibliográficas

- Anderson, Benedict (2012), *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Baptista, Tiago (2011), «A corte do fantasma: Melancolia e identidade na “escola portuguesa” de cinema dos anos oitenta». *Actas do Colóquio Arte & Melancolia*. Lisboa: IHA, FCSH – Universidade Nova de Lisboa.

- Ferreira, Carolin Overhoff (2012), «Attempts to decolonize the mind: The representation of the African colonial war in Portuguese cinema», *Identity and Difference: Postcoloniality and Transnationality in Lusophone Films* (pp. 57-76). Zurique: Lit Verlag.
- Gil, José (2005), *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Grilo, João Mário (2006), *O Cinema da Não-Ilusão — Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Lourenço, Eduardo (1988), *Nós e a Europa ou As Duas Razões*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1999), *Portugal como Destino* seguido de *Mitologia da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- (2010), *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva.
- Martins, Moisés de Lemos (1990), *O Olho de Deus no Discurso Salazarista*. Porto: Afrontamento.
- Ribas, Daniel (2014), *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Santos, Boaventura de Sousa (2002), *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Afrontamento.

Vertigens do desejo: notas sobre *A Corte do Norte*¹

ELISABETE MARQUES

«Filmo um texto como se fosse um rosto», esta foi a frase que tutelou o encontro para o qual escrevi este texto. E parece-me que não há melhor descrição de *A Corte do Norte*, de João Botelho, adaptação homónima do livro de Agustina Bessa-Luís na qual um rosto se fracciona, multiplica. O filme de Botelho recorre a diferentes estratégias de proliferação da imagem da sua protagonista feminina. Mas o que significará essa pluralização do mesmo? Creio que a leitura do livro possibilitará um melhor entendimento das escolhas feitas pelo realizador, já que, de acordo com o que pretendo aqui defender, Botelho procura responder filmicamente às inquietações estéticas do texto. Iniciarei, pois, pelo livro.

Num dos parágrafos finais do romance, lê-se: «Quanto às saudades, continua enigmático o seu sentido, com o que persiste o axioma de que o enigma existe. Se não fosse por isto, eu diria que tudo se descobre, que não há lenço que tape um rosto morto ou vivo, nem peneira que estorve o sol.» (1987: 273). A estreita ligação estabelecida entre o sentimento de saudade e o enigma configura um dos principais motivos (e mistérios) do texto de Agustina, sendo que os

1 Este trabalho foi desenvolvido com o apoio de uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia com a referência SFRH/BPD/115342/2016.

dois termos o vão pontuando. A abertura do livro apresenta, justamente, uma definição *poética* de saudade, a de João Gomes, «sentido com desejar em que a esperança cabe» (7). Umas páginas adiante, esclarece-se ainda que: «O que trata este livro é o sentimento insular que se instaura no uso da saudade, como algo que tudo invade e imobiliza. [...] Este livro trata do trajecto moral de Rosalina de Sousa, senhora do Funchal e que foi baronesa Madalena do Mar» (15). Este sentimento ou disposição que, de acordo com o excerto, daria lugar à insularidade, ou seja, ao recorte, à separação ou, dando aqui um grande salto, à individuação, segundo os versos de João Gomes, é como que um desejo esperançoso por qualquer coisa que não se sabe, um desejo inexplicável e sem objecto definido, um desejar vertiginoso.

Se a saudade aparece imediatamente na abertura do texto, aludindo-se através dela à estranha ocorrência de um desejo sem alvo certo, igualmente relevante é a sugestão da existência do enigma nas últimas linhas do romance. Com ela alude-se ao que permanece em aberto, sem explicação. A persistência do segredo — a falta de resolução, de elucidação e de encerramento num sentido derradeiro —, destaca o inacabamento (o em aberto) do próprio texto, bem como do sentimento de saudade (o desejo sem objecto) que o inaugura. Não por acaso a frase final é, na verdade, uma pergunta. A bem dizer, o romance termina com a palavra «sublime» interrogada: «Mas quando alguém se atira ao mar, isso levanta variadas hipóteses. Será isto ainda amor, ou só o gosto envergonhado do sublime?» (274).

Existindo dele várias concepções, pensado que foi como categoria estética, não raras vezes associada ao romantismo, não nos

parece ocasional o uso do termo sublime para finalizar (um final que tem pouco de conclusivo, conforme explicitámos atrás). Ele parece aproximar-se da ideia de saudade como vertigem (desejo pelo que não se sabe) e de enigma (a impossibilidade de explicar e de dar por concluído o desejo). Parece, então, existir uma tríade: saudade (a paixão sem rosto), enigma (o aberto), sublime (a vertigem).

Como havia adiantado, de acordo com as palavras acima citadas, a saudade articula-se com a solidão essencial (insularidade) daquele que dela padece. Daí a sua enigmaticidade. Assim acontece com Rosalina, de quem se diz: «Como se pode entender, a vida de Rosalina foi breve e teve um curto período fulgurante. Que espírito a habitou, que enfermidade a desgastou a ponto de a deixar à mercê de uma paixão sem objecto e sem rosto [saudade?], não o podemos saber. Quando muito, desenhámos alguns quadros da sua vida que podem ilustrar pelo menos a sua natureza algo teatral» (47).

Da figura só há indícios, não um desenho completo. E é por isso que Rosalina e a sua história (ou carência dela) *assombram* os demais. Desde logo, porque nem corpo há, pelo que tudo se torna fantasmagoria. A baronesa do mar desaparece junto de uma falésia. Pressupõe-se que tenha caído, mas o seu cadáver (objecto que corresponde à forma derradeira de um corpo, ao rosto fixado) nunca é encontrado. É a partir deste desaparecimento tão radical, que nem permite um remate corpóreo ou material (o da carnação), que se compreende o impulso de muitas outras personagens no sentido de desvendar o segredo. Ter-se-á Rosalina suicidado? Porquê? Terá sido assassinada? Terá fugido? Terá sido, à maneira de uma actriz, *outras*? A que corresponde a queda ou o salto (metafóricos ou não)

de Rosalina? A um gesto de amor ou ao tal «gosto envergonhado do sublime»?

Conforme adiantei, inúmeras passagens do romance são dedicadas à obsessão (hermenêutica?) de outras personagens pela Boal. Procuram elas uma explicação e, assim, circunscrever a figura de Rosalina à congruência do relato, já que não a podem circunscrever à forma do corpo. Porém, o segredo adensa-se no acumular de hipóteses e de desvios, nas diferentes narrativas e nas reservas. E, por isso mesmo, nenhuma das propostas resolve o enigma, uma vez que Rosalina apenas se oferece como alteridade (ipseidade em ocorrência), divergente e inapropriável. Os diversos nomes que lhe foram atribuídos são disso indício, como também a justaposição inicial do seu retrato físico com o de uma outra figura, a imperatriz austríaca Sissi — justaposição à qual se seguirão outras, principalmente com as descendentes da protagonista.

O enigma mantém-se e é reforçado pela pluralidade de sentidos que aquela figura vai ganhando, pela formação e pelo desfazer dos dizeres e das imagens que vão sendo criados a partir dela e que correspondem também à dispersão da própria narrativa. Ligado à figura de Rosalina, o enigma tanto lhe diz respeito quanto ao que há de oculto na palavra ou, se quisermos, no impulso criativo que acomete quem procura contar a história daquela mulher, incluindo o narrador, que percebe que só acede ao conjunto de quadros ilustrativos [superficiais] de uma tendência e nunca esclarecedores relativamente às paixões que orientaram ou desorientaram Rosalina.

A adaptação homónima do livro de Agustina proposta por João Botelho, embora seguindo a intriga nos seus traços gerais, desvela

aquilo que no texto se mantém uma incerteza até ao fim. Isto é, supostamente, revelar-nos-ia quem e o que foi Rosalina. Contudo, creio que, contrariamente ao que poderíamos pensar, o enigma de Rosalina, figuração do segredo em plena luz do dia, manter-se-á no filme através do desdobramento da figura em muitas (uma imagem *abismada*, como um espelho reflectindo outro espelho). Aquilo a que Agustina chama de enigma talvez diga respeito ao facto de qualquer relação pressupor a alteridade (soberania/insularidade) de um outro, essa que estará à margem de qualquer posse e assim, impossível de resolver ou de encerrar num sentido, muito menos um que pudesse ser clara e inequivocamente comunicado. Estou convicta de que Botelho desenvolve essa proposta por meio de várias estratégias e recursos fílmicos.

Interessa-me insistir neste ponto porque acarreta algumas consequências no que diz respeito a certas ideias mais convencionais sobre a adaptação, nomeadamente aquelas em que se defende que o que nela estaria em causa seria a tradução ou transposição de um enredo para um diferente *medium*.

Intencionalmente ou não, entendo que o que acontece neste filme não será tanto a exibição da história que está contida no livro (embora ela seja, por assim dizer, cumprida), antes a deslocação de uma preocupação *poético-estética*, isto é, a explicitação dessa preocupação por meio dos dispositivos próprios do cinema.

Convido-vos, desde logo, a ver a abertura do filme. Nela, aparecem imagens de formações rochosas, montanhas escarpadas, falésias, no meio do nevoeiro. Tais imagens lembram alguns dos mais emblemáticos quadros do romantismo, como seja «O Caminhante

sobre o mar de névoa», de Caspar David Friedrich, e que não poderemos deixar de associar ao conceito de sublime. Segundo a diferença estabelecida por Kant: «o belo na natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado *num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma ilimitação*» (2017: 151). E não nos faz isto lembrar um pouco a própria Rosalina, sem forma [corpo/cadáver], antes como lembrança mitificada? Ora, se a magnitude das formações rochosas por algum motivo não chegar para considerar o ilimitado e, por extensão, a categoria de sublime, talvez a bruma, um mar de humidade condensada nos picos dessas mesmas montanhas que oculta a linha de horizonte, nos permita fazer essa associação.

Botelho aproveita assim as paisagens clivosas da ilha da Madeira, remetendo para uma tradição pictórica que lhe permitirá, por um lado, amplificar ou mesmo desarranjar o valor semântico das imagens e, por outro, recuperar algumas das intuições de Agustina, que em determinado momento escreveu: «Paisagem severíssima, a pique sobre os abismos, com uma golfada de águas caídas a prumo, na escarpa, e que pareciam vômito de ciclopes. Essa grandeza não se notava nas maneiras doces dos madeirenses» (48).

Embora já se tenha escrito sobre a distinção entre o sublime e o carácter enigmático em arte, Agustina aponta para a hipótese de reaproximarmos os dois quando no final do seu livro reafirma a permanência do enigma, a paixão sem rosto de Rosalina, e a possibilidade de o destino desta personagem se confundir com o tal gosto envergonhado pelo sublime (pelo sem forma, pelo ilimitado).

O realizador parece retomar a mesma questão na abertura do seu filme. Enquanto vemos as imagens dessas paisagens *elevadas*, uma voz-off esclarece-nos sobre o que realmente está em jogo (saliente que a frase escutada não se encontra na abertura do romance, o que significa que a sua escolha e colocação no início do filme foi deliberada): «o enigma e os seus ornamentos».

Como já percebemos, este prólogo antecipa (ou remete para) o que se tornará um dos pontos centrais: a hipotética queda ou salto de Rosalina da falésia para o mar. No romance, o acontecimento é descrito da seguinte forma: «Fora o ano em que a mãe morrera ou que se fizeram conjecturas a esse respeito. Porque o corpo nunca aparecera. Gaspar de Barros mandou mergulhar até às cavidades mais profundas, junto das falésias. A Boal tinha-se evaporado» (56). A Boal teria evaporado, quer dizer, perdeu os traços, o corpo; tornou-se neblina, vapor ou nuvem. E, por isso mesmo, no filme não vemos a queda. O que vemos são gestos, esgares, uma pantomima incerta que parece expressar a atracção pelo abismo, a predisposição para o voo, o abandonar-se à vertigem. É nesse momento que o corpo (e o rosto) desaparece(m), dando lugar ao mito. Se Rosalina corpórea se precipita ou abisma, assim acontecerá à sua imagem.

Posto isto, uma das formas que Botelho encontrou para dar conta do diverso no idêntico foi pedir à mesma atriz que interpretasse — que desse corpo a — diferentes personagens.

De acordo com Ricardo Vieira Lisboa:

O primeiro golpe de asa de Botelho é o de perceber que só poderá dar as cartas se as baralhar primeiro e por isso oferece a multiplicidade das

personagens femininas do filme através de uma só actriz, Ana Moreira, que faz da dita Rosalina/Emília de Sousa, mas também de Águeda e Rosamund e da princesa Sissi, todas muito parecidas no livro e todas iguais no ecrã. Este sentido de concentração demonstra logo que a obsessão familiar em torno do funesto acidente (?) passa para o próprio filme onde é a mesma actriz — e portanto o mesmo corpo — que revolve sobre os mesmos assuntos e mais, ao fazer confluír num só corpo vários, Botelho afasta de si o peso do feminino, como que se escuda dessa imensidão ao colocar em cena uma Ana Moreira que atrai para si (e em si faz convergir) toda a feminilidade do texto.

Assim acontece, mas existem outros recursos, como o uso da fotografia. No filme (no livro também), tanto Rosalina quanto Sissi tiram retratos que serão mais tarde vistos por Rosamund (uma outra cópia destas mulheres). Há ainda outros objectos que dão lugar ao desdobramento da figura, é o caso do busto que aparece no genérico, contemplado por Emília de Sousa e que corresponde, se bem entendendo, à efígie da actriz. Isto para dar apenas alguns exemplos, pois existem outros reflexos, efeitos de luz e de sombras.

Importa acentuar que a proliferação ou repetição da imagem põe justamente em causa a sua identidade (as suas reais coordenadas) e revela-nos que a simples aparência pouco explica sobre «o espírito que a habita», para recorrer novamente às palavras de Agustina.

Ou seja, o filme, uma espécie de jogo de espelhos, insiste na iteração e no cruzamento dos perfis das figuras femininas, daqui resultando, por um lado, a *dissipação do retrato* e, por outro, a substancialização do enigma — o que equivale dizer, ao inacabamento

(abertura) do filme. Se na narrativa de Agustina ficam acentuadas, pela intrusão contínua das diversas descrições e histórias sobre a baronesa, a fragmentariedade e a dispersão; no filme, o exercício em torno da sobrevivência plástica da personagem dissolve os traços rigorosos da representação e revela a estranha qualidade caleidoscópica da figura.

Regresso ao fim, ao início. Recomeço: «Quanto às saudades, continua enigmático o seu sentido, com o que persiste o axioma de que o enigma existe. Se não fosse por isto, eu diria que tudo se descobre, *que não há lenço que tape um rosto morto ou vivo*, nem peneira que estorve o sol.» (273). A aparência ou a superfície pode ser desvelada, pois não há lenço nem peneira que a possa inteiramente cobrir. Mas o que nela se joga extravasa os limites da forma. Falo dos ritmos de um texto impossíveis de serem traduzidos num comentário; da incomensurabilidade das imagens de um filme; do que num rosto permanece insondável. «Filmo um texto como se fosse um rosto», penso que não se poderia arranjar melhor descrição para o que está em causa neste filme.

Referências bibliográficas

- Bessa-Luís, Agustina (1987). *A Corte do Norte*, Lisboa: Guimarães Editores.
- Kant, Emmanuel (2017). *A Crítica da Faculdade de Julgar*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lisboa, Vieira Ricardo (2014). «A Corte do Norte (2008) de João Botelho» in <https://www.apaladewalsh.com/2014/07/a-corte-do-norte-2008-de-joao-botelho/>

Pereira, Elsa (2008). «*A Corte do Norte*, de Agustina Bessa-Luís, ou o Romance da Saudade», in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XXIII, Porto, 2006 [2008], pp. 307-324.

Filmografia

Botelho, João (2008). *A Corte do Norte*. Lisboa: Midas.

João Botelho e Manoel de Oliveira

FERNANDO CABRAL MARTINS

O Velho do Restelo

No cinema de João Botelho, a banda sonora é mais importante do que a banda de imagens, e tem na palavra o elemento central. O seu conseguimento maior é o equilíbrio entre esse privilégio dado à palavra e a composição pictórica dos planos, sendo que é a qualidade plástica que tem sido sublinhada pela crítica. Mas, como diz numa entrevista: «A nossa ideia foi sempre a procura da verdade. Das palavras, do som. É que o som é mais verdadeiro do que a imagem, porque o som capta o *in* e o *off*, capta o que se vê e o ambiente que entra»¹.

Se cada cineasta escolhe o seu mundo, o de João Botelho é a literatura. *Conversa Acabada*, *Tempos Difíceis*, *Quem És Tu?*, *O Fatalista*, *A Terra Antes do Céu*, *A Corte do Norte*, *Filme do Desassossego*, *Os Maias*, *Peregrinação*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* ou *Um Filme em Forma de Assim*. Tal ambição poderia parecer excessiva, mas, de facto, não são adaptações no sentido genológico do termo, antes ensaios de adaptação, definindo logo de início um dispositivo formal que implica um forte distanciamento da obra de partida, de que

1 Uporto. Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto, n.º 17, Setembro de 2005.

são exemplos os cenários de teatro em *Conversa Acabada* e *Os Maias* ou a introdução de um coro em *Peregrinação*. Porque nesta ideia de cinema é essencial a componente de artifício, materializada no gosto pela rodagem em estúdio. Diz ainda João Botelho, na citada entrevista: o cinema exige «a abstractização do mundo. No *Adeus Português*, a guerra colonial é feita de papelão, em estúdio, é tudo pintado, a lua é pintada, as galinhas são postas lá. A palmeira é de plástico, Mafra é de plástico».

Além disso, há a consciência fundamental da montagem como criadora de significação — sendo que o seu procedimento básico pode ser descrito como *descoincidência*, isto é, um tipo de construção em que os elementos que são reunidos estão muito distantes entre si. A esse respeito, três dos primeiro filmes de João Botelho são especialmente representativos: *Conversa Acabada*, de 1981, que é uma reunião de materiais documentais e ficcionais; *Um Adeus Português*, de 1986, que assenta na montagem paralela de um filme situado em África, a preto-e-branco, sobre a guerra colonial, e de um outro, a cores, situado vinte anos mais tarde em Lisboa; e *Três Palmeiras*, de 1994, que é construído por uma cadeia de sequências ao mesmo tempo autónomas e religadas. Eis um exemplo concreto da montagem como descoincidência em *Três Palmeiras*: o filme é sobre um casal que espera um filho, e o homem vai entretendo os últimos dias de gravidez da mulher com diferentes histórias. Uma delas é um episódio, passado no jardim do Príncipe Real, em que a actriz Isabel de Castro, fazendo de si própria, lhe vai mostrando antigos retratos dela. Há, assim, a inclusão de fotografias a preto-e-branco no interior de um filme a cores, a aparição de uma actriz verdadeira

no meio da ficção, e o contraste entre imagens do presente e imagens do passado, num caleidoscópio narrativo que não valoriza a continuidade ou a contiguidade, mas antes procura a dissociação e a lateralização. São descoincidências, criando um efeito de acaso. E esta característica formal é próxima da literatura moderna, de que segue a mesma linha não-orgânica de composição: em vez de unidade, fragmentação, e, em vez de continuidade, solução de continuidade.

Deste modo, o cinema de João Botelho tem uma raiz muito próxima de Manoel de Oliveira, desde logo porque reconhece no mestre o privilégio da literatura. Os seus autores de referência são diferentes, Camilo em Manoel de Oliveira e Pessoa em João Botelho. Mas em ambos se encontra uma metamorfose em cinema da experiência literária. Que em Oliveira atinge um momento-limite no último filme que realiza, *O Velho do Restelo*, de 2014, uma estranha curta-metragem *home made* em que Camões, Camilo e Pascoaes contracenam com D. Quixote — numa perspectiva, aliás bem pessoana, em que autores e personagens se não distinguem, percebendo nos grandes autores uma dimensão de personagem e, inversamente, revelando numa personagem forte a realidade que transcende a ilusão ficcional. Pode considerar-se que este filme de um homem de 106 anos é a exemplificação suprema da natureza intervalar da literatura como fenómeno de arte, sempre tendo que ver com a experiência de pessoas concretas e sempre artefacto virtual de imaginação, feita de coisas e de palavras, de sensações e de inflexões, nem material nem formal, nem real nem espectral. Mas é, sobretudo, a síntese última que decorre de uma vida de arte dedicada à metamorfose cinematográfica da literatura.

Acto da Primavera

No comentário do filme *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*, de 2016, dito pela voz *over* do próprio João Botelho, é citada Agustina Bessa-Luís como tendo escrito o seguinte, a respeito das reacções de incompreensão que o cinema de Manoel de Oliveira sempre suscitou: «Eu própria muitas vezes rejeito o que ele faz, mas logo me arrependo, porque a sua personalidade única me parece fazer parte integral da criação». Nesta citação, é decisivo notar que Agustina reivindica como razão última do valor estético da obra cinematográfica de Oliveira a «personalidade única» do seu autor.

Nós sabemos que a tradição estética do modernismo ensina que se deve distinguir entre o artista enquanto pessoa e o artista enquanto artista. Mas sabemos também até que ponto uma ciência como a filologia faz repercutir no texto a mais ínfima parcela da vida do escritor, quer para apurar o trabalho textual quer para entender os sentidos que produz. Assim, parece inultrapassável a distinção entre o homem e o artista de que o modernismo fala, mas também não pode ser questionada a intervenção do contexto. O epítome desta ambiguidade na relação entre arte e história é um dos filmes maiores de Manoel de Oliveira, *O Passado e o Presente*, que, em 1972, marca o recomeço da sua carreira: o efeito desse filme ficaria reduzido ao de um drama burguês extravagante se, como o realizador o entendia, ele fosse para tomar a sério. O facto é que os espectadores não tomaram a sério aquela história, e leram-na como uma farsa algures entre Lubitsch, Buñuel e Tati, e foi essa leitura que iluminou o filme e lhe conferiu a sua decisiva influência.

Porém, no campo cinematográfico, a discussão do *qui pro quo* do autor torna-se interessante pela sua especial dificuldade. Desde logo, porque é uma arte que torna evidente a dissolução do artista na sua obra — dado que, por mais que um filme seja de autor, ele é também o fruto de um trabalho colectivo em que os aspectos contextuais de produção são determinantes (desde logo, no caso de *O Passado e o Presente*, a sua excepcional qualidade técnica). No entanto, a *politique des auteurs* dos anos 60 e 70 reivindica para a arte do cinema uma singularidade autoral inconfundível. E são os anos da afirmação definitiva de Oliveira. Será esta oscilação epistemológica que justifica, no cinema, a importância pouca ou nenhuma da bloomiana ansiedade da influência.

Voltando ao tema da sobre-determinação da obra por aquela «personalidade única» a que Agustina Bessa-Luís se refere, repare-se que, no cinema anterior aos anos 60, o público ri quando ouve falar português no ecrã. Não só por falta de hábito, mas porque soa a falso. Só com Manoel de Oliveira (e Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro) a oralidade portuguesa começa a ser respeitada, e as palavras em português a ser ouvidas. A regra do som directo é crucial nesse processo. A reabilitação da palavra em português coincide, de resto, com a revolução de linguagem que o Cinema Novo leva a cabo. Ora, tudo começa no *Acto da Primavera*, em 1963, quando Manoel de Oliveira retira do palco uma cerimónia teatral popular e a põe em cena nos cenários naturais de uma aldeia em Trás-os-Montes. O ponto fulcral é que se trata de um documentário-ficção, ou de uma ficção-documentário, que promove uma síntese *visível* entre o teatro e a vida. Mais tarde, em

1979, *Amor de Perdição* fará uma síntese entre o cinema e a literatura, literalmente integrando no filme todas as palavras do romance de Camilo. Em ambos os casos, e nas mais de três dezenas de filmes que se lhes seguiram, a mão do autor vê-se na composição de cada plano, de cada sequência, sempre com base na ideia de que o cinema é o registo da realidade-teatro e da materialidade das palavras. Esta ideia de teatro como um universal nada tem que ver com a linha que há-de ser desenvolvida por Peter Greenaway ou Lars von Trier, por exemplo, sendo antes a consideração, radicalmente performativa, da vida social enquanto assente em convenções. É por isso que a peça de teatro antiga em *Acto da Primavera* pode não se passar num palco, mas em plena paisagem. É por isso, também, que *Acto da Primavera* é a obra-prima do seu autor, pois estabelece, de uma vez por todas, a sua identificação da realidade como teatro. O cinema oscilou, desde Lumière e Méliès, entre a representação fotográfica da realidade e a produção de um efeito especial, mas Manoel de Oliveira é capaz de estabelecer a ligação entre os dois pólos. E, como chave dessa ligação, encontra a palavra poética.

O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu

Consequência maior da relação de Botelho com Oliveira é o filme *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*, realizado em 2016, que se apresenta como uma antologia comentada de sequências de filmes de Oliveira, uma antologia a que acrescenta um pequeno filme novo, feito a partir de um projecto não realizado de Oliveira. O filme exhibe a presença da primeira pessoa do singular no título,

depois confirmada no comentário dito pela voz do realizador: trata-se, pois, de *um filme de João Botelho*. A presença de um «eu» a seguir ao nome do mestre sugere que o filme-homenagem também é uma relação pessoal, que implica quer a «personalidade única» do seu objecto quer, de modo explícito mas anónimo, o seu sujeito. Já quatro anos antes, no caso de *Anquanto la Lhéngua Fur Cantada*, a mesma presença de autor se encontra no desenho de um filme documental sobre Miranda do Douro que é composto por um conjunto de números musicais em língua mirandesa. Serão, talvez, estes os filmes de Botelho em que se vê melhor o selo da *politique des auteurs*, como reivindicação de singularidade.

Por outro lado, *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu* é um exemplo de como a melhor maneira de homenagear ou elogiar é inventar alguma coisa a partir do que se elogia: assim, após cinquenta minutos de montagem de citações de Oliveira, segue-se um filme de Botelho a partir de um projecto de Oliveira, mantendo o *raccord* bem definido entre os dois autores e o tipo de relação implicada. Esse novo filme, «A Rapariga das Luvas», é concebido à maneira do cinema mudo, o que evoca a história pessoal de Oliveira, que conhece o cinema pela primeira vez nessa fase. Pelo que uma parte do título (*O Cinema, Manoel de Oliveira*) deixa de ser uma enumeração e passa a indicar como que uma identificação, valendo a vírgula pelo sinal de igual: Manoel de Oliveira é o cinema, porque nasce ao mesmo tempo que ele, e porque a dimensão e a longevidade da sua obra não têm paralelo na história do cinema. Portanto, o título pode ler-se como uma espécie de antonomásia desdobrada, tornando-se então mais compreensível a aparição do «eu», que se apresenta, não

tanto como uma aproximação gratulatória ou de equivalência entre os nomes dos dois realizadores («*Manoel de Oliveira e Eu*»), mas como uma experiência de aprendizagem do cinema através de Oliveira (*O cinema, Manoel de Oliveira, eu*).

Além disso, a escolha estilística do «cinema mudo» para contar a história da rapariga das luvas tem uma outra função: a de oferecer um violento contraste entre uma expressão estilizada reconhecível como da fase «primitiva» do cinema, e um conteúdo que tem que ver com personagens e temas nossos contemporâneos, de proximidade com Luis Buñuel. E esta é a descoincidência que o faz funcionar. E é ainda a distância entre «A Rapariga das Luvas», pequeno filme completo, e os excertos incluídos na antologia anterior, marcados sobretudo pela presença do comentário. De algum modo, é uma afirmação do cinema contra a simples valorização crítica ou histórica, pelo que essa colocação do «eu» a seguir a «*Manoel de Oliveira*» manifesta a maior profundidade a que se passam, no cinema, as relações entre a novidade e a tradição. Assim, a influência do grande antecessor é assumida sem reservas nem risco, sem conflito edipiano, como se de uma continuidade se tratasse.

Anquanto la Lhéngua Fur Cantada

O processo de construção de «A Rapariga das Luvas», com a colisão do «primitivo» e do contemporâneo, é homólogo do processo de construção de *Anquanto la Lhéngua Fur Cantada*, que consiste no encontro fortuito de um musical com um documentário.

Anquanto la Lhéngua Fur Cantada, de 2012, é uma curta-metragem sobre a região e a língua mirandesa, de que o músico Gabriel Gomes prepara a banda sonora, acompanhando ao acordeão a voz de Catarina Wallenstein. Tal como se lê no genérico: «Músicas tradicionais do planalto mirandês compostas e adaptadas por Gabriel Gomes / interpretadas por Catarina Wallenstein». A sucessão das cantigas percorre todo o filme e é a sua linha mais forte de sentido. Trata-se de uma superação da referência literária doutros filmes, e uma afirmação da palavra como *performance*, num sentido que é também *teatral* no sentido de Oliveira. Na verdade, ao buscar os traços da vida de um povo de Trás-os-Montes, toda a palavra se torna um acto *físico* e musical, geográfico e coreográfico. O facto de serem palavras cantadas manifesta a língua na sua materialidade sonora, num gesto de retorno à sua verdade, que é a *música*, e ainda à palavra cantada e dançada como expressão artística total. Assim, *Anquanto la Lhéngua Fur Cantada* funciona como se fosse o *Acto da Primavera* de João Botelho.

Aqui, além do aspecto performativo, conta também o icónico. O homem que conduz uma mulher sobre um burro é uma das imagens mais fortes na mitologia da cristandade, que integra um estrato profundo da cultura camponesa. A relação com *Acto da Primavera* faz-se também por esta via, com a referência que a imagem simbólica implica a ser repercutida por outras referências da paisagem. No entanto, através das montanhas de Trás-os-Montes, tocando e cantando em som directo ao longo dos cinquenta minutos do filme, a música e as paisagens têm sempre uma inclinação mais alegre do que trágica. É como se fosse uma hipótese, sem notas de rodapé, de

uma verdadeira antropologia lúdica. Aquela língua e aquela terra, os homens que lá habitam e as suas tradições, os seus animais, a grandeza da orografia, tudo ganha a forma de números musicais. Trata-se da criação de imagens de síntese, mais do que de pintura acompanhada de música. Porque o som e a imagem constituem um único fio de discurso, não são apenas bandas sincronizadas. E, por outro lado, porque é mais que folclore e tradição, o filme sendo um olhar sem *zoom*, que não esquece a inevitável distância a que se encontra daquilo que vê.

As paisagens, principal motivo do filme, condizem com o trabalho plástico do cinema de João Botelho. Os *travellings*, por vezes longos, atravessam lugares pitorescos, no seu sentido literal de lugares *que pedem um pintor*, mas sobretudo os que não têm a recomendá-los nada de especial, as formas de certas árvores ou o acaso de um muro ou de uma pedra, uma casa ou um terreiro de aldeia. De resto, também é assim que procede o pintor moderno. As paisagens de Alvarez ou João Queiroz, de Cézanne ou Edward Hopper não são nunca *pitorescas*. Do mesmo modo, a música é um elogio da tradição mirandesa, mas sem aproveitamento folclórico: por exemplo, existe uma sequência sobre os Pauliteiros de Miranda, mas que é muito breve e resulta quase abstracta. Se a paisagem é tratada como pintura, a língua é tratada como música. As formas sonoras são cristalinhas — relembre-se aqui, de novo, a frase: «o som é mais verdadeiro que a imagem».

Se todos os filmes, por causa do processo técnico da fotografia, são documentários, segundo a ideia seminal de André Bazin tantas vezes citada, este particular documentário provoca o efeito de uma

fantasia: parece querer desencantar, em cada recanto da realidade, o maravilhoso e o insólito. Mas o certo é que produz, ao cabo de sucessivas abordagens fora dos códigos do caderno de um viajante, uma crescente sensação de reconhecimento, como se, a cada plano e a cada canção, alguma coisa de real se tocasse. Mesmo para quem nunca foi a Trás-os-Montes, o filme torna-se a aurora de uma presença, a de uma terra que é mais do que cinema.

**Do romance ao cinema: as duas versões do
«conto» de Madame de la Pommeraye de Diderot,
a de Robert Bresson e a de João Botelho**

FERNANDO GUERREIRO

1. «Vous les avez entendus parler, mais vous ne les avez point vus» — é nestes termos que o narrador *off* (extra-diegético) de *Jacques le fataliste* (1970b: 156) interpela o leitor, comentando as qualidades de exposição de «L'Hôtesse», a narradora do «conto» (interpolado no romance) da «vingança» de Madame de la Pommeraye. É essa também a tarefa a que procuram responder Robert Bresson e João Botelho, respectivamente em *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) e *O Fatalista* (2005). Duas versões (interpretações) afinal diferentes do «drama-comédia» de bolso (ou tragédia de *boulevard*) de Diderot, e isto tanto no plano dramático — Bresson (com a colaboração de Jean Cocteau) orienta-se para a história (moral) de «redenção» da jovem Mademoiselle d'Aisnon (Agnès), João Botelho centra-se na crónica (cruel) da «vingança» da Sra. D —, como no plano «estético»: assim, à «luz jansenista» (sublimadora) de Bresson contrapõe-se o «claro-escuro» tenebrista (caravaggesco e barroco) de João Botelho. Mas tanto Bresson como Botelho defrontam-se com uma mesma questão: como fazer do uso da palavra (discurso), no plano, a *força metamórfica*, transfiguradora da sua ideia de cinema.

Trata-se de uma afirmação que se confronta, do ponto de vista do *medium* áudio e visual que é o cinema, com a dificuldade de dar

pela «fala», mas também pela «imagem» (plasticamente), esse *mais de personificação* (mostração) que, na obra de Diderot¹, se transmite por um uso «dramático» (performativo: em acto, encenado) e «dialógico» (repercutido pela rede/tessitura de vozes e discursos) da linguagem.

Desde há algumas décadas que é reconhecido (caso de Eisenshtein em 1943)² o carácter «cinematográfico» da escrita de Diderot.

Uma relação que podemos detectar, a um nível mais «frásico» (de estilo, discurso), tanto no carácter *panorâmico* (alongado) da frase — nomeadamente nos seus *Salons*, onde Diderot escreve frequentemente, dir-se-ia, em «plano-sequência» —, como na subjectivação do plano da Enunciação que dinamiza e aviva o seu tipo particular de Descrição: uma «descrição» entendida como «verbalização do ver»=«hipótipose animada» (prosopeia do «quadro» [pintura]) a que a prática frequente da Digressão comunica um efeito (cheio: 3D) de «profundidade»³.

- 1 Um «romance» que talvez não o seja e que pode constituir mesmo um «anti-romance», segundo Henri Coulet para quem «l'anti-roman est la prise de conscience de l'arbitraire qui fonde le roman» (daí o seu carácter ««auto-reflexivo» e «meta-discursivo»): «là est l'ambiguïté du roman, fiction connue comme fiction et reçue et éprouvée comme vérité», conclui o autor (1967: 14).
- 2 O texto de Eisenstein («Diderot a parlé de cinema») está incluído num volume da revista *Europe* (n.º 661, 1989) dedicado a Diderot. Sobre este aspecto remetemos também para o nosso texto «O Cinema e Diderot — da “promenade Vernet” e do *Eidophusikon* de Louthenberg ao dispositivo (teatral) do “4ème mur” e à sua recepção no cinema» (Guerreiro, 2015).
- 3 «Trata-se, contudo, de uma Descrição não só “horizontal”: “extensiva” (procurando dar conta da totalidade do objecto) mas também “vertical”: “volumétrica” que, pelo recurso à “digressão” (teorizado para o romance no *Éloge de Richardson*), comunicaria “profundidade” e “relevo” à situação (cena/paisagem) descrita (*vd.* a “promenade Vernet”

Teríamos assim um dispositivo enunciativo (ao fim e ao cabo semelhante ao dos «contos») com efeitos de «pormenor»/«detalhe» (as famosas «vérités de détail» do *Éloge de Richardson*) que, com o seu efeito de «prega» (*pli*) e de invaginação (reentrância do real em si mesmo) — uma espécie de grande-plano com efeito de *zoom* acoplado —, comunicaria à escrita do autor uma dimensão *visionária* (temos aqui sempre mais «visão» do que «representação») ou mesmo *alucinatória* (leia-se, deste ponto de vista, o passo sobre *La Raie* de Chardin [1728] no *Salon de 1763* [Guerreiro 2000: 103-105]).

No entanto, essa (ante)visão de um «cinematismo imaginante» da escrita encontramos-la também na sua concepção dramática de «romance» (caso de *La Religieuse* [c. 1760]) ou no seu modelo prosaico de «drama» («drame sérieux», «tragédie domestique» ou «bourgeois») (*vd.* os *Entretiens sur le Fils Naturel* [Diderot 1995b: 97]).

Com efeito, na sua concepção de Drama — como, na altura, Louis-Sébastien Mercier ou Beaumarchais —, Diderot valoriza não o «texto» (banal, assumidamente num registo baixo e trivial) mas a «cena»: o seu teatro, na verdade, é mais para ser «representado» (visto) do que «lido».

Daí a «cena» constituir para ele a «unidade de representação» (discurso), o que implica a tomada em consideração da sua dimensão «plástica», ou seja, do *décor*, instância em que inclui a pantomima (os gestos), a escolha da roupa e dos acessórios ou a «duração» (nomeadamente pelo «silêncio») no teatro. Tudo isto visando um

no *Salon de 1767*», escrevíamos no texto de *Cinema El Dorado* (2015: 17) (cf. ainda «Diderot: o corpo monstruoso da literatura» em *Monstros Felizes* [2000: 90-98]).

«ilusionismo» não só do «real» (verosimilhança), mas do *acontecer: vivido* para o qual muito contribuiu o corte radical introduzido pela sua teoria do «4ème mur»⁴ que permite a construção de um espaço fechado sobre si que leva à acentuação e autonomização da dimensão «visual» da cena⁵.

A dimensão «pictural» da cena de Diderot⁶, assim como a valorização da «pantomima»⁷, conduz a uma ideia de «drama» como *sequência de quadros vivos* (mudos ou falados), animados, e de facto Diderot defendia que o «espectador», no teatro, se devia encontrar como «devant une toile, où des tableaux divers se succéderaient par enchantement» (1970a: 109), ou seja, como se *estivesse no cinema*⁸.

Aliás, a teoria do «4ème mur» encontra as suas condições ideais de efectivação no cinema (sobretudo o «mudo») em que a tela

- 4 «Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas; imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre: jouez comme si la toile ne se levait pas», escreve Diderot no *Discours sur la Poésie Dramatique* em 1758 (1970a: 66).
- 5 Como observa Alain Mesnil, Diderot concebe o «drama» como um verdadeiro «dispositivo dramaturgico» (numa carta a Mme Riccoboni, em 1758, ele usa a expressão «système d'action théâtrale» [273]) cuja «unidade» assenta na «organização material dos elementos [données] que o constituem», ou seja, na sua *mise en scène* (Diderot, 1995b: 35).
- 6 De acordo com o modelo do «quadro»: «il faut que le tableau soit beau dans toute son étendue, et votre drame dans toute sa durée» (1970a: 65).
- 7 «Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau», escreve Diderot, e isto porque «elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours» (1970a: 103).
- 8 Eisenstein («Diderot a parlé de cinéma») vê no cinema o «accomplissement» eufórico e operático de todas as «promessas» do teatro — o que o teatro e Diderot «antecipam», para ele, o cinema «realiza-o» —, razão pela qual «le cinématographe, c'est justement le seul domaine où peuvent se réaliser les rêves de ceux qui déliraient à propos d'un «4ème mur» irréalisable au théâtre» (1989: 43).

«nunca se levanta» e tudo é dado desde logo à vista do espectador de modo a produzir nele um efeito de «natural» («vivido»)⁹.

Se em *La Religieuse*, o modelo de «romance» (=carta) é trabalhado cenograficamente de acordo com o tipo de *cena* do autor¹⁰, já em *Jacques le fataliste* vem ao de cima o carácter *dialogal* de um discurso a que é delegada a função performativa de presentificação (como se fosse ao vivo) do drama¹¹.

É *entre* essa dupla tendência, a mais «cenográfica» de *La Religieuse* (com a sua «cena-quadro» como «performance»: «tableau vivant») e a mais «dialógica» (oralizada) de *Jacques le fataliste* (com

- 9 Com efeito, no «mudo», o actor de cinema actua numa situação de «isolamento» caracterizada pela ausência do público, o que o leva a ter de trabalhar com o corpo, pela pantomima. Comenta D.W. Griffith («What I demand of Movie Stars» [1917]): «Ele ou ela sabe que não há público em frente, mas sim o sangue-frio das lentes realisticamente minuciosas e severas das câmaras que registam cada tremor dos músculos faciais, cada piscadela de olho, cada expressão do rosto, tal e qual acontecem» (Griffith, 2004: 296a). Também para Eisenstein, «o actor ignora de onde pode ser fixado pelo olho da objectiva; ele não pensa mais na rampa ou nos bastidores, mas na porta que o atrai, ou na janela através da qual ele tem vontade de olhar, no divã sobre o qual ele tem vontade de se deitar» (*apud* Oliveira, 2008: 149).
- 10 Romance (sensacionalista) da «vista» (é o seu lado de «voyeurismo»), *La Religieuse* desdobra-se e articula-se, enquanto romance da «exterioridade» («il décrit non pas leurs sentiments mais leurs signes extérieurs» [Roger Lewinter: 71]), em função do corpo «espectacular» e «patético» de Suzanne Simonin — um corpo que se dá em espectáculo através de «cenas-quadro» que fixam «poses» da «paixão» («je fus un spectacle bien touchant», diz ela de uma das suas demonstrações [1998: 110]) que configuram todo um vocabulário sinalético e sintomático depois esquadrinhado e teorizado, de acordo com a noção de Histeria, por Charcot, no final do século XIX.
- 11 Daí a caracterização de *Jacques le fataliste* por Manuel Gusmão, no segundo dos artigos que publicou sobre o romance de Diderot na revista *Ariane*, como um romance «polifónico» e «crítico» marcado por um «dialogismo» carnavalesco de escrita (Bakhtine) que faz da sua decifração um «jogo com o leitor» em que este se vê «dialecticamente incluído» (1983: 98-99).

o discurso como presentificação/visualização) que se situa a questão da adaptação de Diderot ao cinema: se Robert Bresson (como depois Rivette com *La Religieuse* [1967])¹² tende mais para a primeira via, João Botelho é mais «dialógico» — no seu filme tem-se não só o «diálogo» como «acção» (campo/contra-campo [e fora-de-campo] dos discursos) mas também diferentes registos (drama, comédia) e planos (formais) de expressão (indo do realismo ao grotesco e ao barroco).

2. *Les Dames du Bois de Boulogne* foi filmado já no final da guerra, entre Maio de 1944 e Fevereiro de 1945, tendo passado a sua rotação por interrupções causadas por quebras de energia ou faltas de material (nomeadamente de película); o filme segue-se a *Les Anges du Péché* (1943), tendo as duas obras sido integradas numa mesma categoria, a de um «cinema de estúdio» (quase de «qualidade francesa») tido como anterior ao verdadeiro «estilo» do autor que só se clarificaria nos anos 50 com *Le Journal d'un Curé de Campagne* (1951) e *Un condamné à mort s'est échappé* (1956).

Na altura, foi catalogado como «filme literário», discutindo-se a sua «fidelidade» (ou não) à obra de Diderot¹³. No entanto, mesmo

12 Ao «romance-teatro» de Diderot vai corresponder, assim, o *teatro-cinema* (ou «cinema teatral») de Jacques Rivette responsável por uma encenação de *La Religieuse*, também com Anna Karina, que antecede a sua tão conturbada versão cinematográfica de 1967: algo entre o «théâtre-vérité» de Godard em *Vivre sa Vie* (1962) e o *teatro-instalação-performance* (quase um documentário filmado) de que *L'Amour Fou* (1968), ainda de Rivette, é um dos melhores exemplos.

13 Para Jean Cocteau (responsável pelos diálogos), este seria um filme «didático» («comme en auraient fait les Encyclopédistes» [*apud* Roger: 33]), inscrevendo-se nas preocupações «morais» (mas não «moralistas») de Diderot: o seu primeiro título, *L'Opi-*

que no filme se mantenha — sobretudo através do personagem de Hélène (Mme de la Pommeraye) — «le côté sec, dépouillé de l'oeuvre de Diderot», com o qual Bresson diz «simpatizar» («J'aime ce qui est net. J'aime le trait», afirma numa entrevista [2013: 36 (39)])¹⁴, o texto de partida de Diderot parece ter sido bastante trabalhado por Cocteau a instâncias de Bresson. Na verdade, essa dimensão «literária» do filme, segundo André Bazin, encontramos-la aqui no modo como é produzido um efeito de *mise à plat* (simplificação: rarefacção) da forma e se vai da «imagem» (da sua dimensão plástica) ao «literal», isto é, à Literatura¹⁵.

Por um lado, isso traduz-se numa mudança de tom/género, passando-se do tom «badin» (de «badinage») do romance (conto) ao «trágico» do filme.

Hélène (Maria Casarès), uma quase *femme fatale* do *noir* (aten-te-se na atmosfera claustrofóbica da casa de Hélène ou do bar em que Agnès trabalha [Reader 2000: 24]), sempre fixa na sua «paixão»

nion, parecia ainda mais de acordo com a discussão (de época) sobre o carácter absoluto ou relativo dos sentimentos humanos. É bem conhecido o seguinte passo do romance: «Le premier serment que se firent deux êtres de chair, se fut au pied d'un rocher qui tombait en poussière: ils attestèrent de leur constance au ciel qui n'est pas un instant le même; tout passait en eux et autour d'eux, et ils croyaient leurs coeurs affranchis de vicissitudes. O enfants! Toujours enfants!» (1970b: 138).

14 Observa em 1946 Cocteau: «Dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, je n'étais que le serviteur amical de Robert Bresson, qui voulait un dialogue sec et proche de Diderot» (*apud* Roger: 135).

15 Mais tarde, nas *Notas sobre o Cinematógrafo* (1977), Bresson, sublinhando a «igualdade de todas as coisas» (2000: 117), explicitará a sua vontade de «tornar as imagens planas (como um ferro de engomar) sem as atenuar» (92), chegando mesmo a proclamar a necessidade de se «perder completamente a noção de imagem»: «que as imagens excluam a noção de imagem», conclui (*ibidem*).

dominante, a «vingança», assume, no porte e na imagem, o registo da tragédia raciniana (como observa Truffaut no texto que escreveu sobre o filme já em 1954).

Por outro lado, esse «amour du style jusqu'à la manie» que em 1943 Bresson já reconhece em si, conduz a uma concepção (radical) de cinema como *escrita*: uma ideia de cinema em que a simplificação anedótica (diegética) e dramática (do «pathos») favorece uma espécie de *redução fenomenológica* (com emergência do plano das sensações e do vivido) e do *literário* (mais atenta às «estruturas literárias», mecanismos da escrita, do que às suas «figuras»)¹⁶.

Daí um efeito (estranhante) de «desapropriação» dos personagens em relação ao seu discurso, como se «les paroles ne [fussent] jamais tout à fait à leur place dans les bouches qui les prononcent»: «les dialogues des *Dames* suivent les protagonistes comme Jacques suit son maître», «sans leur appartenir», conclui por seu turno Philippe Roger (1984: 52).

Bazin, nas páginas do texto sobre *Le Journal d'un Curé de Campagne* que dedica a *Les Dames du Bois de Boulogne* sublinha a existência de uma contradição (latente e manifesta) que trabalha constantemente as imagens e que tem que ver com a *dissociação*, criada pelo «realismo sonoro» do filme, entre as imagens e o discurso¹⁷: assim, para ele, logo na sequência de abertura entre Hélène e o seu

16 «C'est à la matérialité de l'écriture qu'il s'est intéressé», comenta Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (1970: 97).

17 Para Philippe Roger, resultaria daí o efeito de *irrealização* de um «réel irréalissant» (39) — talvez a impressão de «insólito» no real a que também alude Truffaut (2007: 210) — que «solta» (desprende) a «forma» («esprit»: «âme») do filme.

confidente, Jacques, «il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien» (1959: 39). Tem-se assim uma dialéctica entre «concreto» e «abstracto» que funciona como «le grain de sable dans la machine», que «avaria» (faz gripar) o seu funcionamento (*ibidem*) e leva à construção de uma espécie de «concret intégral» que constitui, ao mesmo tempo, «l'impureté à l'état pur» (*ibidem*). Deste modo, ainda segundo Bazin, os dois «realismos», o do conto de Diderot e o do uso dos meios de cinema por Bresson, «destroem-se» entre si (38), resultando daí uma espécie de *hipo* (ou talvez mesmo *hiper*) realismo *indicial*, feito menos de «signos» do que de «morceaux de réel», «parties brutes prises dans la vie réelle» (agora nos termos de Bresson [2013: 82]): ao fim e ao cabo, uma via *negativa* para atingir o «real» por detrás das «aparências» que liberta o «absoluto das paixões» («les passions se dégagent de la chrysalide des caracteres» para dar «la seule réalité des âmes», comenta Bazin [1959: 38, 48]).

Toda a primeira parte do filme, organizada em função do personagem de Hélène, constitui um *récit* encaixado pelo *raccord* entre dois planos — um logo no início (com Hélène e Jacques) e o outro perto do fim (depois do casamento, quando Hélène revela a Jean que se casou com uma ex-prostituta) — planos em que se vê Hélène *reenquadrada* pela cercadura da janela do carro. Hélène surge assim não só sufocada pelo encafuamento dos ambientes por onde circula — o tûmulo de sombra do «claro-escuro» (frio, se não gélido) do filme¹⁸ —, como constitui uma «prisioneira» (sim, como as freiras

18 Se em João Botelho, um autor mais «caravagesco» (barroco), a «sombra» parte do «ne-

de *Les Anges du Péché*) do determinismo (abstracto) do «argumento» («récit») ¹⁹.

Compreende-se assim o «hieratismo» da actriz, Maria Casarès ²⁰, que é sistematicamente dada numa situação de *representação segunda* (ao espelho ou face ao ecrã) ²¹. Deste modo, o «cerebrismo» apático da representação de Maria Casarès «desdramatiza» (reduz o *pathos*) e «abstrai» (intelectualiza) as situações. No filme, com efeito, o «dialogismo» do conto de Diderot é *interiorizado*. No quadro do seu

gro» (fundo) e vem sobre o rosto, modelando o «branco» da carne como se o «negativo» comesse a imagem, em Bresson a imagem desdobra-se na sombra, agora no quadro de uma estética do «claro-escuro» (germânico, de época [de Philippe Agostini]). Mesmo quando a «sombra» se projecta no rosto, não tem «prise» sobre ele, processando-se assim, nessa ambiência uniforme (homogénea), através de uma prática da *nuance*, uma passagem aparentemente fácil (átona, sem atritos) entre diferentes estados de sombra (e de «alma»).

- 19 Estaríamos assim face a um *cinema de câmara*, «celular», como em *La Religieuse* de Jacques Rivette (Bonnet, 1984: 74).
- 20 Se «la direction d'acteur», como observa Godard (em 1962), tem que ver com uma «trouvaille sculpturale de la forme humaine» (*apud* Estève: 62), Casarès, aqui, encontra-se mais próxima de uma estátua de Canova enquanto Agnès (Élina Labourdette), sobretudo no final, se aproxima mais da Santa Teresa de Bernini.
- 21 Para usarmos os termos de Diderot (*Paradoxe sur le Comédien*), a sua representação é «cerebral» («de tête») e não «emotiva» («de coeur»): «l'acteur s'est longtemps écouté lui-même; [...] son talent consiste non pas à sentir [...] mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous trompiez» (razão, também, porque «les larmes du comédien descendent de son cerveau») (1995c: 76-77). Com efeito, de acordo com o «modelo» de actor de Diderot, este devia construir, a partir da sua experiência, um «simulacro» (manequim: fantasma) da «paixão» (situação) a representar e depois seguiu-lo automaticamente (sem pensar). Concepção do «actor» (é o caso da Clairon a que ele se refere) próxima da de «modelo ideal» do *Discours sur la Poésie Dramatique* e da própria noção de actor como «modelo» de Bresson: «Modelo. Reduzir ao mínimo a parte da sua consciência. Reapertar a engrenagem na qual ele já não pode deixar de ser ele e onde já não pode fazer senão o que é útil [para o papel]» (Bresson, 2000: 52).

«realismo (de) interior» (que Michel Estève associa a Dreyer [1962: 80]) processa-se um «retrait de la voix» — ela como que se situa «en arrière-plan» ou «en-deçà de l'image» (Ropars-Wuilleumier: 102, 104) — como se o personagem falasse consigo numa espécie de «monólogo interior» em voz alta: «Aos teus modelos: “Falem como se falassem convosco mesmos”. Monólogo em vez de diálogo», recomenda Bresson (2000: 74)²².

No entanto, se o «conto» de Diderot se centra na figura de Mme de la Pommeraye, no caso de Bresson o filme constrói-se em torno da oposição entre dois personagens, um em queda (moral), Hélène, e outro que se eleva progressivamente, Agnès.

Não só Agnès (a excelente Élina Labourdette) se afirma como «centro» do filme, como se constitui como o factor de «abertura» que conduz da Tragédia (Hélène, plano da abstracção [Bazin]) ao Melodrama (registo da «emoção» e da «expressividade» [Pipolo: 258]). Agnès, enquanto personagem livre, desprendido, contrapõe-se à monotonia da vingança (*invidia*) de Hélène. Aqui, não há «preparação» ou «educação» (sentimental) de Agnès e tudo é dei-

22 Tem-se aqui uma «parole comprimé» (Bresson [*apud* Estève: 106]), «applatie» como as imagens, que se prolonga por um discurso «monótono» (Hélène) apenas avivado por ligeiras «nuances» («o texto uniformizado e regularizado» a que se refere Bresson, do qual foi «suprimido qualquer efeito pessoal voluntário» [2000: 94]). Obter-se-ia assim algo entre uma «voix-je» (de «cabeça» [Diderot]), *off* e «en arrière-plan de l'image» (Ropars-Wuilleumier: 102 (104)), e uma «voix-projectée» que «s'écoute parler» (Chion: 53). Daí, também, o carácter «escrito» das falas de Hélène (de um texto que fala do interior da sua «dicção» [*idem*: (57)]), característica própria de um discurso que visa atingir «une permanence d'être» em que estaria inscrita a «marca» de um «destino» (Estève: 70). Então, sim, ter-se-ia, nos termos de Bresson, a «voz» como «alma feita carne» (2000: 59).

xado à «espontaneidade» (romanesca) do seu comportamento (daí o sentido da crítica feita pelo narrador, no romance, ao «récit» da «Hôtesse» — crítica, aliás, com a qual Bresson parece pouco se preocupar)²³. Com Agnès, de facto, abre-se uma «álea», margem de «imprevisto» na acção, passando-se da «aventura exterior» à «interior» — assim como do «diálogo» à «interiorização» —, o que permite a deposição de um «olhar» que, expandindo-se, *transmuta* as imagens (e a forma) do filme.

Há assim uma segunda modalidade de dar o «dialogismo» do texto de Diderot, agora com passagem da «exterioridade» (plástica ou do discurso) de Hélène à «expressividade» (a)pática (e extática) do «rosto» de Agnès (e isto no quadro de um cinema da «paixão» de que Dreyer, com *La Passion de Jeanne d'Arc* [1928], é a referência tutelar). Como observa Bazin, tanto no caso de Hélène como no de Agnès, trata-se de «retrouver la dignité du visage humain» (1959: 48) nesta procura de um *rosto nu*, encarnado, como marca («empreinte») privilegiada do Ser (lugar da «expressividade» e da vinda ao de cima da «verdade» do personagem [42]), e isto tanto no caso do último plano de Hélène — que a varre/exclui da imagem e do filme (quando vê o carro de Jean [Paul Bénard] a afastar-se) — como no de Agnès, na cena da sua «confissão» e do «perdão» de Jean.

23 Lê-se no texto de Diderot: «Quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un» — assim, «si vous vouliez que cette jeune fille intéressât, il fallait lui donner de la franchise, et nous la montrer la victime innocente et forcée de sa mère et de Mme de la Pommeraye, il fallait que les traitements les plus cruels l'entraînassent, malgré qu'elle en eût, à concourir à une suite de forfaits pendant une année; il fallait préparer ainsi le raccomodement avec son mari» (1970b: 183).

Ao *cinema da encarnação* de João Botelho contrapõe-se o *cinema da desencarnação* (sublimação) de Bresson. «Des revenantes!», exclama Hélène quando do primeiro encontro, no parque do Bois de Boulogne, entre Agnès e Jean.

Com efeito, na cena da «confissão» e da «redenção» pelo amor de Agnès — aí, ela encontra-se deitada, com a mancha branca do rosto iluminada pela luz mas envolvida por uma cercadura de sombra —, nessa situação de «desnudamento» em que é preciso arriscar perder tudo para poder ganhar (Pascal), produz-se um efeito de *transformação por sublimação* de Agnès, dado, no plano, pela vinda de uma luz extática (pacificadora) que lhe banha o rosto. Assim, depois de tentar falar num monólogo dificilmente articulado, ela parece desfalecer (o *fading* da «pequena morte» do desejo segundo Lacan) e a câmara eleva-se, vendo-se num plano em picado Jean a beijar-lhe a mão enquanto ela é percorrida por um *élan* (movimento lírico/musical) que é também o da vinda da Graça²⁴.

Pela bipolaridade, tensão, entre a *via negativa* do «desnudamento» da forma (Hélène) e a *expressividade emotiva* de Agnès — dois movimentos que concorrem entre si de acordo com um *ritmo cardíaco* que é o dos batimentos do coração (fraco) de Agnès — processa-se uma acumulação de «energia estática» nas imagens que são trabalhadas antiteticamente por uma tensão que conduz a um «déchirement»/ruptura que é não só o do nascimento do personagem de Agnès, mas também o de um *outro cinema*.

24 «La grâce comble, mais elle ne peut entrer que là où il y a un vide pour la recevoir, et c'est elle qui fait ce vide», escreve Simone Weil num passo muito conhecido de *La Pesanteur et la Grâce* (1988: 18).

Um cinema «dépouillé», rarefeito e minimal (de «imagens necessárias» [Estève]) e, devido a essa simplificação gramatical, aberto ao «acidente» e ao «milagre» (Hélène tem certa afinidade com o Michel de *Pickpocket* [1959] e Agnès com a Jeanne do mesmo filme)²⁵, que toma como matéria directa o *tempo* (aquilo que Agnès pede precisamente a Jean): ao fim e ao cabo, uma dimensão *outra* que dá acesso não só ao «invisível» como, por concentração e intensificação vividas do Presente, abre também ao Futuro²⁶.

3. Ao invés de Bresson, João Botelho²⁷ incorpora o dispositivo de Enunciação dialógico do romance de Diderot²⁸, encarnando-o nos corpos e vozes dos seus personagens e actores.

- 25 Escreve Bresson: «Se, no ecrã, a mecânica desaparece e as frases que lhes fizeste dizer, os gestos que lhes mandaste fazer, fazem um só com os teus modelos, com o teu filme, contigo — então, milagre» (2000: 40).
- 26 «Ses héros dépassent le présent», observa Michel Estève, e isto porque «le temps de la passion authentique est le futur» (1962: 57-58).
- 27 João Botelho trabalha sobre a adaptação do romance feita de propósito por Luiza Neto Jorge para a encenação montada (em 1978) por José Alberto Osório Mateus e que se desenrolou em algumas salas da Casa da Madeira, na Rua do Século, em Lisboa.
- 28 Manuel Gusmão caracteriza *Jacques le fataliste* como um romance polifónico (e crítico) marcado por um *dialogismo carnavalesco* (Bakhtine) tanto da escrita como da leitura (de uma escrita como leitura — é o seu lado *meta* — e da leitura como escrita — o seu lado *performativo*) que põe em jogo (cena), responsabilizando-o, o leitor (ou o espectador, no caso do filme de Botelho) (1983: 98-99). Esse «dialogismo polifónico» do texto, assente na «heterogeneidade» (combinatória) dos «géneros» (registos) de discurso («récit de voyage», filosófico, de «moeurs», «apprentissage», conto exemplar, etc.), corresponde a um «programa narrativo» múltiplo (com várias «entradas»), aleatório (cheio de «bifurcações», «digressões») e aberto em que, como João Botelho afirma constantemente do cinema, *mimèsis=diegèsis* (Genette) e «tudo é «ficção»» (1982: 99). É o trabalho de «exteriorização» dos *en-jeux* da trama (dialéctica e dialógica) do romance (casos da discussão sobre «determinismo» e «liberdade» ou o «absoluto» e «relatividade»

Toda a abertura de *O Fatalista* (2005) — e o cinema de João Botelho é sempre mais um cinema da *mostração* («showing») do que da *narração* («telling») — expõe o dispositivo enunciativo do filme e fá-lo tanto na sua dimensão «dialógica» (tendencialmente polifônica — até pela importância que terá a música progressivamente nos seus filmes) como na vertente «desconstrutora», intimamente ligada à dimensão de «outrance» formalista (*Conversa Acabada* [1981], *Tempos Difíceis* [1988]), «grotesca» (*Tráfico* [1998], *A Mulher Que Acreditava Ser Presidente dos EUA* [2003]) e «barroca» (*A Corte do Norte* [2008], *Filme do Desassossego* [2010]) dos seus filmes²⁹.

Assim, o primeiro plano do filme é o de uma paisagem rochosa sob um céu azul com nuvens. Porquê, logo a abrir o filme? Poder-se-á ver nele o signo da opacidade (matéria) da obra, discurso(s)? Algo que se apõe ou contrapõe mais do que se dissolve no meio (conjunto)? Sobre esse plano vem o som de aves e o de uma caneta a escrever a dedicatória do filme a Luiza Neto Jorge e a Osório Mateus. Vai-se assim, discretamente, da Literatura (o romance de Diderot) ao Teatro (a encenação de Osório Mateus sobre o texto de Neto Jorge) e ao Cinema (os filmes de Bresson e de Rivette antes do de Botelho).

O «genérico» continua com um «travelling» para diante tirado do ponto de vista do carro por uma estrada ladeada por árvores.

das paixões humanas) que, pelo jogo performativo da palavra (das vozes e dos níveis do discurso), cria a cena (*idem*: 102) que depois o *cinema visibiliza*.

29 No *making of* acrescentado ao DVD do filme, João Botelho observa que, ao mesmo tempo que se esforça por «contar a história», procura «dizer também como a [está] a contar, mostrar a [sua] estrutura». Para ele, o filme deve mesmo conter em si «uma lição de cinema», interpellando o espectador: «Olhem como era o cinema!».

Tem-se aqui, portanto, o carro, como meio de locomoção, em vez do cavalo (ou carruagem), o que faz de *O Fatalista*, à sua medida, um *road movie* (já na encenação de Osório Mateus actores e espectadores deambulavam por algumas salas da Casa da Madeira). O carro, com efeito, enquanto acessório de modernidade, tanto introduz o motivo do «acidente» (desastre) — como o que é causado por Tiago que adormece ao volante, logo no início — como abre «áreas» no discurso («Para onde iam?», pergunta o patrão: «Sabe alguém para onde vai?», responde Tiago) que minam o programa narrativo e o conteúdo (ideológico) do filme (nomeadamente o tema do «determinismo» patente em afirmações como «tudo o que nos acontece de bem e mal cá em baixo está escrito lá em cima [no grande rolo]»); deste modo, os «actos» de discurso dos personagens (de Tiago [Rogério Samora] e do patrão [André Gomes]) são dados em situação, movimento, o que acentua a dimensão «performativa» do filme.

Sobre este *phantom ride* contínuo³⁰, a voz-off (melhor, *sobre*) do narrador (extra [e hetero]diegético), que só aparecerá em imagem no Epílogo: como no romance é a essa voz-off encaixante (também sua caixa filosófica de ressonância) que vêm dar falas e discursos. Tem-se assim uma situação polifónica e polilógica de enunciação (Gusmão) que dá corpo ao *dialogismo carnavalesco* (bem bakhtiano) da obra.

Deste modo, as «descontinuidades» (quebras da acção: discurso [vd. motivo recorrente dos «amores» de Tiago]), por um lado re-escrevem, na sua dimensão fática, a situação (oral) de enunciação

30 Sim, Tiago e o seu patrão são dois «fantasmas» nisso aproximando-se do par constituído por Ricardo Reis (na antecâmara da morte) e Fernando Pessoa (já morto) em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020).

enquanto, por outro lado, mantêm em suspenso o desejo de «ficção» (surpresa/acontecimento) do espectador — caberá a este, como aliás é dito pelo narrador, preencher essas «falhas» (hiatos) segundo a sua «fantasia»³¹.

Mas, como se referiu, a tónica «mo(n)strativa» do uso (performativo) da palavra no romance visava criar *cenas-quadro* que se impunham depois pela sua *visualidade: plasticidade* ao leitor(-espectador).

Se Diderot impõe a construção do «quadro», no teatro, enquanto *mise en scène* (ou seja, disposição material, plástico-coreográfica de elementos que constituem fisicamente a «cena»), isso está de acordo com a noção de *picturalidade* do cinema de João Botelho que afirma que «a pintura reside na composição» (no jogo de sombras e dramatização da profundidade de campo). Um bom exemplo dessa componente cenográfica de *carnalização plástica* da composição das cenas (planos) — levada depois ao extremo no que designamos por *imagem-massa* (barroca) do *Filme do Desassossego*³² — é a sequência na taberna (mas também bar-de-alterne) que constitui a primeira «estância» (paragem) do filme.

31 Procura-se assim, como é dito pelo realizador na entrevista a Tiago Alves (no DVD do filme), «tratar o espectador como ser responsável que é». Pode-se, aliás, ver na «omnipotência» desse narrador (exterior) uma figura da liberdade da «narração» e do cinema, segundo Botelho, que, no *making of* do DVD, se refere à «liberdade enorme de fazer o que o cinema permite». Algo que podemos relacionar com a sua constante afirmação de que «o cinema é falso» e que «o que é verdade é a relação que se estabelece entre o que se passa no ecrã e o que o espectador está a ver». O que nos traz à cabeça o conhecido axioma de Godard: «não um efeito de real mas a realidade desse efeito».

32 Cf. o nosso texto «Zoom sobre o *Filme do Desassossego* de João Botelho» em *Cinema El Dorado* (pp. 139-147).

Na linha de Diderot passa-se aqui (também no plano pictural: expressivo) do «sentimentalismo» (lacrimejante, moral) de Greuze (que Bresson cita, via Agnès, e transcende) ao «grotesco» (obsceno) da *estética da carne* do autor³³. O primeiro plano na taberna, assim, introduz essa composição (dramatização) em movimento que joga com o contraste das cores vivas *pop* (o vermelho, azul-turquesa ou amarelo das roupas das mulheres do bar) com o claro-escuro tenebrista (caravagesco) dos fundos³⁴. Uma tensão, contraste, que não é «elevada» (sublimada) mas «degradada», afirmada como «obscena» (grotesca), pelo uso, para atapetar as paredes do prostíbulo, de fotocópias ampliadas e monocromáticas (de um azul ozalide) de pormenores de nus de telas de Rubens.

Nesta (longa) sequência surge ainda uma «carnalidade» (exposta, obscena)³⁵ que veremos opacificada (marmoreamente?) e depurada (polida) no tratamento do episódio da Sra. D (a Madame de la Pommeraye do filme). Como o realizador refere no *making of* do DVD, trata-se de «um filme dentro do filme» com «planos aber-

33 Outro exemplo dessa «in(re)versão» do «sentimental» ao «grotesco» encontramos-lo no modo como é apresentado o personagem da «estalajadeira» (Suzana Borges): ela surge carregando nos braços um volume embrulhado em roupa branca que se supõe ser um bebé mas se revela ser um pequeno cão.

34 Esses *tableaux vivants* de nus (uma presença também do *Filme do Desassossego*) evocam a composição (dramatização) das fotos encenadas de Helmut Newton.

35 Uma «ex-posição» da matéria/carne — efeito de «massa» em que a «figura» desaparece e é absorvida na materialidade da pasta — da mesma ordem da descrição que Diderot faz, no *Salon de 1763*, da tela *La Raie* (1728) de Chardin. Aí, o *obs-ceno* («fora» do campo/olhar e lugar de uma «exclusão» figurativa) é a própria matéria da pintura: «ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas la chair, du sang, de la laine, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des sucs de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques» (Diderot, 1984: 212).

tos, longos»; «não há proximidade nenhuma», acrescenta, está tudo «muito rarefeito, quase não há palavra[s]», «os chamados ambientes desapareceram». E conclui com esta imbatível síntese: *uma coisa gelada no meio de outra coisa cheia de cores* (calor).

Assim, o primeiro plano da Sra. D (Rita Blanco) apanha-a quase de costas: lentamente ela vira-se para a câmara, iluminada por uma luz branca sobre o fundo escuro; à direita, no plano, vêem-se umas flores brancas e à esquerda, no escuro, a parte de baixo do retrato de um rapaz sentado com uns calções azuis (choque) que lembra o *Salazar* de Paula Rego. Quando a Sra. D se move, deslocando-se para junto do marquês (José Wallenstein), sentado a ler um jornal, ela atravessa essa atmosfera escura e deixa ver, por detrás dela, um espelho: enquanto fala, ou se move, o rosto surge iluminado ou dividido ao meio pela sombra (uma sombra dos fundos, como em Orson Welles, não de superfície, como em Bresson)³⁶.

Mas como referimos, à «sublimação» pela luz da cena de confissão (e perdão) em Bresson, contrapõe-se aqui a «desdramatização» (quase átona, trivial) do modo como João Botelho trata essa mesma situação.

Esta tendência para a «anedotização» cenográfica (teatral) das situações já a encontrávamos, aliás, na sequência do «casamento»

36 Particularmente interessante, ainda, é o «jogo de mãos» entre o marquês e Bárbara, na cena do seu encontro em casa da Sra. D: temos primeiro um plano da mão de Bárbara sobre a do marquês, depois a mão dele sobre a dela (com uma ligeira carícia) e por fim um (falso?) *raccord* com a mão dele agora sobre a da Sra. D. Sequência muito bressoniana (pense-se, por exemplo, em *Pickpocket*) embora o realizador, no *making of*, não o refira, detendo-se antes no plano em que, no bar em que trabalha, Bárbara queima a mão de uma colega com um cigarro (em vez da queimadura no rosto no filme de Bresson).

que se desenrola como se assistíssemos a um «ensaio» com os actores — em boa verdade, nela, não há «pathos» mas quase só um conjunto de «marcações» no espaço. Assim, quando o par já se encontra no altar para fazer os seus votos, no plano frontal em que se beijam vê-se a Sra. D um pouco atrás; no plano seguinte, agora tirado de trás, a Sra. D, de costas, desloca-se para o fundo, pára e diz: «Quero ser a primeira a beijar a noiva»; no plano, e sem corte, a Sra. D beija também o marquês e diz-lhe: «Quando puder vá ter comigo. Tenho um presente extraordinário à sua espera». Sai. Noutro plano, mais adiante, comunica-lhe: «Vinguei-me fazendo-o casar com alguém indigno de si». O marquês afasta-se, empurra Bárbara (Patrícia Guerreiro) que cai e desmaia, saindo da sala. Ao contrário do *pli* formal (e dramático) do reenquadramento final de Hélène na janela do seu carro (presa e engolida no inferno da sua vingança) do filme de Bresson, aqui temos apenas uma espécie de efeito de «pontuação» (final) na sequência com um plano da Sra. D, espantada, que se ri e depois fica séria, calcando com o sapato um botão de rosa que deixara cair no chão.

Centremo-nos, contudo, na cena (final) da confissão e perdão.

Ao contrário da Agnès de Bresson — uma figura jazente cujo rosto iluminado constitui o ponto (factor) de «sublimação» (mais ou menos extática) — aqui, Bárbara encontra-se nua (o despojamento é o da carne), envolta num panejamento negro e colocada assim semidespida sobre uma cobertura grená (escura). Quando o marquês entra, Bárbara abraça-o, fica a seus pés e declama um texto muito formal (de época) que contrasta com os outros diálogos. O marquês ergue-a e diz: «Não é esse o seu lugar Sra. Marquesa. Levante-se.

Venha a meus braços, meu amor, de nada me arrependo». E precisa: «Aquela horrível senhora em vez de se vingar prestou-me um favor grandioso». Beijam-se.

Findo o «conto», voltamos à estrutura dialogal (e dialógica) do início com o par constituído por Tiago e pelo patrão³⁷.

Reintroduz-se assim a discussão sobre as *condições políticas* (e sociais) do *contrato de enunciação* (narração) acordado (mas objecto de uma constante disputa e renegociação) entre os dois homens³⁸.

Ao ver a atenção que a estalajadeira parece dedicar a Tiago, o patrão exclama: «Qualquer dia temos uma Revolução! Preferir um Tiago...». Temos aqui um conflito que a estalajadeira procura mediar através de um compromisso: assim, Tiago «descerá» (da mesinha a que subira) «para de novo voltar a subir para gozar [de] todas as prerrogativas que até agora lhe foram concedidas». E conclui: «Está escrito lá em cima que desde que se tenha um patrão se desce, se sobe, se avança, se recua, se fica sem que os pés tenham a liberdade de recusar as ordens da cabeça». Mais desabusado, o patrão concede: «está escrito lá em cima que enquanto for vivo será ele o

37 O par Tiago-patrão inscreve-se na linhagem de outros «pares» característicos da Literatura francesa, e não só a pré-revolucionária, do século XVIII: Marivaux, Beaumarchais mas também o Leporello do *D. Juan* de Mozart (para já não falar do *Don Juan ou Le Festin de Pierre* de Molière, no século XVII). Tem ainda que ver, segundo Botelho, com os pares de Becket (*End Game*) e dos *buddy movies* do cinema americano.

38 O próprio realizador afirma a Tiago Alves que gosta mais de um cinema de «situações» do que de «personagens», de «situações» que se repetem, como em Becket, com um efeito de «degradação» e «desconstrução» do «ilusionismo» da narrativa tradicional. Diderot, aliás, dizia preferir, no (seu) teatro, as «condições» — com os seus «tipos» e «lugares-comuns» de discurso — à dramatização de «efeitos» (tiradas) dos personagens; «il faut que la condition devienne aujourd'hui l'objet principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire», escreve nos *Entretiens sur Le Fils Naturel* (1995b: 128).

meu patrão e eu o seu criado». «O senhor terá o título e eu a coisa», contra-argumenta Tiago, algo que o patrão parece aceitar: «Sendo assim o teu papel vale mais do que o meu...»

Ao fim e ao cabo, temos aqui uma (pequena) *teoria da revolução*, um breviário (de bolso) da tomada de poder (e da mulher [a estalajadeira]) pelo criado. O próprio realizador reconhece (na entrevista a Tiago Alves): «o que faz mover o mundo são os conflitos de classe e o desejo».

E na verdade o «récit» (constantemente interrompido) da «iniciação sexual» de Tiago (ou dos seus amores por Isabelinha, também pretendida no passado pelo patrão) serve para introduzir a questão do *desejo* no filme.

Se a economia do «récit» é a da «frustração» dos horizontes de «expectativa» do leitor/espectador (como se lamenta o patrão, a narração nunca chega ao «acto», ao [seu] fim), o mesmo sucede com o «desejo». Assim, os *flashbacks* com a «educação sexual» de Tiago (com Suzette e Margarida)³⁹ desenvolvem uma concepção de «desejo» como «falha» (falta) — «Não há lá nada», resume Tiago, constatando a ausência de «phallo» na mulher (Freud) — e como «decepção» do «gozo» prometido (o «il n'y a pas de rapport sexuel» de Lacan), o que permite relançar ao mesmo tempo a busca do «objecto» e o «discurso» sobre ele («Não queira saber tudo tão depressa. Se contar tudo de uma vez fico sem futuro», observa, com razão, Tiago)⁴⁰.

39 No *making of* do filme, Botelho refere que nesses «quadros» (de comédia?) usou outro tipo de película com cores próximas das do Technicolor — o que está de acordo com o carácter «idealizado» de outro tempo, o passado, a que essas cenas correspondem.

40 É neste quadro que a economia do «desejo» — com a sua estratégia de adiamento

Deste modo, o dispositivo de «pára-arranca» do dialogismo do romance e do filme (propício ao encaixe de toda a ordem de «digressões») permite, como observa Manuel Gusmão, o «*affranchissement* do valet» (1983: 101) mas também o do «*récit*» (já que Tiago «interessa» e o patrão «aborrece») e, com eles, o do cinema e o do espectador⁴¹.

Se o dispositivo dialógico e metapoético do romance e do filme quebra o «ilusionismo» narrativo (evidenciando os materiais e processos de que ele se constitui), é talvez no Epílogo que encontramos selada a sua lição.

Aí, na *régie* de pós-produção, com o realizador (Miguel Monteiro), a montadora (Renata Sanches) e o narrador (Rui Morrison), confrontam-se várias hipóteses de «fim» do conto dos amores de Tiago com Isabelinha⁴². Enquanto o realizador lê o texto, cada segmento é seguido das imagens que lhe correspondem, até chegarmos à moral «relativista» da obra: «Tiago será traído conforme o que estiver ou não lá escrito no rolo». Então a câmara eleva-se e pára numa pintura com dois *putti* (Eros) rococó.

do «gozo» — serve para articular e modalizar, refrear, a *incontinência verbal* (e social, claro) de Tiago — ele próprio ligado (estruturalmente) à lei (mordaça) do «silêncio» (a censura do Livro, a Bíblia) —, algo que tem o seu acume (oral, narcísico) na reivindicação sadiana de um *tout dire* assumido pelo narrador: «Permitam-me o uso da palavra foder!».

41 É esse o sentido da última observação *off* do narrador, dirigindo-se ao espectador: «porque não pegam na história [dos seus amores] onde ele a deixou e não a retomam de acordo com a vossa fantasia?». Só assim, seguindo o «exercício de liberdade» que o texto de Diderot e o filme permitem, ele integrará o jogo dialógico do filme.

42 No romance de Diderot há também uma «nota do editor» que refere esses três parágrafos, e finais, apócrifos, segundo ele acrescentados ao manuscrito.

Não nos devemos queixar, portanto, e devemos, isso sim, saber apreciar devidamente esta «lição» que à «sublimação» do final do filme de Bresson contrapõe, bem mais ludicamente — e nisso fiel a Diderot —, uma *gaieté* erótica que vem avivar com um «frisson» libertino os grandes frescos (barrocos e crepusculares) da «carne» exposta na sequência da taberna.

Referências bibliográficas

- Bazin, André (1959), «*Le Journal d'un Curé de Campagne* et la stylistique de Robert Bresson», *Qu'est-ce que le cinéma? — Le cinéma et les arts*, Paris: Éditions du Cerf.
- Bonnet, Jean-Claude (1984), «Revoir *La Religieuse*», in Fontenay, Elisabeth/ Proust, Jacques (ed.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Cérisy-la Salle: Le Sycomore. 59-79.
- (1995), «Diderot a inventé le Cinéma», in AA.VV., *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie* n.º 18-19. 27-33.
- Bresson, Robert (2000), *Notas sobre o Cinematógrafo*, Porto: Elementos Sudoeste.
- (2013), *Bresson par Bresson — Entretiens 1943-1983*, Paris: Flammarion.
- Chion, Michel (1993), *La voix au cinéma*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Coulet, Henri (1967), *Le roman depuis les origines jusqu'à la révolution*, Paris: A. Colin.
- Diderot, Denis (1970a), *Discours sur la poésie dramatique*, Paris: Nouveaux Classiques Larousse.
- (1970b), *Jacques le fataliste*, Paris: Garnier-Flammarion n.º 234.
- (1998), *La religieuse*, Paris: Gallimard (Folio-Classique n.º 57).
- (1984), *Essais sur la peinture — Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris: Herrmann.
- (1995a), *Ruines et paysages — Salon de 1767*, Paris: Herrmann.
- (1995b), *Écrits sur le théâtre I — Le drame* (ed. Alain Mesnil), Paris: Pocket (Ágora n.º 158).
- (1995c), *Écrits sur le Théâtre II — L'Acteur* (ed. Alain Mesnil), Paris: Pocket (Ágora n.º 159).

- Eisenstein, Sergei M. (1989), «Diderot a parlé de cinema», *Europe* n.º 661. 133-141.
- Estève, Michel (1962), *Robert Bresson*, Paris: Seghers (Cinéma d'aujourd'hui n.º 8).
- Griffith, David W. (2004), «O que eu exijo das estrelas» in AA.VV., *D. W. Griffith*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 296-298.
- Guerreiro, Fernando (2000), *Monstros Felizes — La Fontaine, Diderot, Sade, Marat*, Lisboa: Colibri.
- (2015), *Cinema El Dorado — Cinema e Modernidade*, Lisboa: Colibri.
- Gusmão, Manuel (1982), «Sur la scène littéraire de *Jacques le fataliste* (dialogues, redites et hypothèses)», Lisboa: GUELF, *Ariane* n.º 1. 87-104.
- (1983), «Sur la scène littéraire et la scène de l'histoire dans *Jacques le fataliste*» (II), Lisboa: GUELF, *Ariane* n.º 2. 93-129.
- Lewinter, Roger (1976), *Diderot ou les mots de l'absence*. Paris: Éditions Champ Libre.
- Mesnil, Alain (1995), «Introduction» in Diderot, Denis, *Écrits sur le théâtre I*, Pocket (Ágora n.º 158). 5-52.
- Oliveira, Vanessa Teixeira (2008), *Eisenstein ultrateatral — Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*, São Paulo: Editora Perspectiva, col. Estudos n.º 249.
- Pipolo, Tony (2011), «*Les dames du Bois de Boulogne*» in Quandt, James (ed.), *Robert Bresson (revised)*, Toronto: Toronto International Film Festival. 257-277.
- Reader, Keith (2000), *Robert Bresson*, Manchester: Manchester University Press.
- Roger, Philippe (1984), «Diderot, Cocteau, Bresson ou “L'histoire d'un mariage sangrenu”» in Fontenay, Élisabeth/Proust, Jacques (ed.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Cérisy-la Salle: Le Sycomore. 31-57.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (1970), *De la littérature au cinéma*, Paris: A. Colin.
- Truffaut, François (2007), *Les films de ma vie*, Paris: Flammarion (Champs-arts n.º 744).
- Weill, Simone (1988), *La pesanteur et la grâce*, Paris: Plon.

Scherzo capriccioso para duas vozes:
João Botelho e Alexandre O'Neill

GOLGONA ANGHEL

Às 3 horas da madrugada de uma terça-feira 13, em Fevereiro de 1883, Richard Wagner morre na sua casa do norte da Baviera, vítima de um ataque cardíaco. A vulgata que circula à volta desse desaparecimento inesperado é que estaria a escrever um livro sobre o feminino no homem, tendo suspenso o correr da pena sobre as palavras «Liebe» e «Tragödie» («amor» e «tragédia»). A abrupta morte de Wagner não se detém apenas sobre essas palavras capitais que orientam o destino de qualquer um, como também cria um lugar vacante de compositor principal na Ópera alemã, que os simpatizantes de Antonin Dvorjak aproveitam, de imediato, para lhe dirigir um convite com o fim de o ver preencher a posição. Dvorjak considera seriamente mudar-se para Viena e tornar-se um compositor de óperas alemãs. Embora o patriotismo não lhe estivesse a correr tão espessamente/expressamente nas veias, como no caso de alguns dos seus pares checos, Dvorjak declina a proposta, com receio de ser visto como traidor da nação. Durante essa Primavera de 1883, na tensão entre o desejo de partir e o medo da rejeição, Dvorjak compõe *Scherzo capriccioso*, op. 66, uma peça que ilustra uma mudança de estilo na obra do compositor.

As lânguidas linhas melódicas da Morávia natal, com que tinha habituado os seus admiradores, e os ritmos folclóricos da Boémia

adquirem, nesta nova composição, uma dimensão mais dramática e mais introspectiva. Dividido em duas partes, *Allegro com fuoco e Poco tranquillo*, o *scherzo* apresenta quatro temas que oscilam entre um tom alegre e festivo, acentuado por instrumentos de percussão (pratos e metais) e um tom melancólico reforçado pela marca introspectiva do corne inglês e pela sonância dramática dos violinos.

Este novo estilo, mais visceral e intenso, parece, no entanto, estar a contradizer o motivo de troça, *scherzare* (brincar, gozar, zombar) incluído no título. Haveria, no entanto, que considerar que não se trata apenas de um *scherzo*, de uma forma em que a diversão seja a única palavra de ordem. Trata-se de um *scherzo* caprichoso. Expressão de uma vontade súbita e sem fundamento, teimosia, apego obstinado a uma ideia, o capricho imprime uma pertinaz impressão de inquietação que assombra as partes jocosas e/ou idílicas da peça musical. Este tecido que junta passagens aparentemente despreocupadas com momentos sombrios é invulgar para o estilo que Dvorjak tinha construído até à época.

É com este tom ambivalente, de amor e das suas tragédias, de disposição lúdica e, simultaneamente, caprichosa, de ligeireza musical, *scherzo*, interrompida pela gravidade da palavra poética, de «[u]m divertimento em tempo de pandemia», como, afinal, reza o seu subtítulo, que emerge a longa-metragem *Um Filme em Forma de Assim* (2022). Escrito em colaboração com Maria Antónia Oliveira a partir de textos de Alexandre O'Neill e realizado por João Botelho, o filme vem avivar um já conhecido filão musical na obra do realizador. Numa longa conversa com António Rodrigues, «Filmes são histórias, o cinema é o modo de as filmar», publicada no catálogo

editado pela Cinemateca Portuguesa, por ocasião do ciclo homónimo, Botelho insiste no tom musical ambivalente em que o jocoso e o grave se juntam nos seus filmes:

Por vezes há brincadeiras: Caetano Veloso escreveu uma canção original para o DESASSOSSEGO, onde a Carminho canta Bernardo Soares *a capella*; um coro de comensais canta de seguida dois poemas cómicos de Alexandre O'Neill no *Filme em Forma de Assim*. Tudo fica bem e divertido. (2022, 62)

Embora não opte por nenhuma das composições de Dvorjak para a banda sonora do filme o'neilliano, as suas composições aparecem nos filmes de Botelho com alguma persistência. Em *A Corte do Norte* (2009), usa, por exemplo, dois quartetos de cordas e um quinteto. Ao lado de Dvorjak surgem, com frequência, peças de Schubert, Strauss, Verdi, Bach, Brahms (*Fatalista*, 2005), Mussorgsky (*Tráfico*, 1998), Schoenberg (com a sua *A Noite Transfigurada*, que usou várias vezes), Arvo Pärt, Bellini, Beethoven. O repertório é diverso e muitas vezes aparece ampliado por peças musicais originais de compositores portugueses. Numa grande relação de cumplicidade entre matéria-imagem e matéria-sonora, ao longo da sua extensa carreira, Botelho tem vindo a colaborar com Vitorino d'Almeida, que criou a ópera dos «ricos pobres» para *Três Palmeiras* (1994) — gravada em directo na Confeitaria Nacional —, com Eurico Carrapatoso, que compôs a ópera montada nos penedos de Sintra (*Na Morte de Luís II de Baviera*, para *Filme do Desassossego*, 2010) e com António Pinho

Vargas, que compôs para *Tempos Difíceis* (1988), *Quem És Tu* (2001) e para a curta *Alexandre e Rosa* (1978).

À excepção de alguns trechos e da música electrónica, «Da Silva», de Guilherme Alves, que acompanha os créditos finais, a «matéria musical» de *Um Filme em Forma de Assim* (2022) conta com a extensa participação do compositor e pianista Daniel Bernardes, que já contribuíra para a banda sonora de outras longas suas, onde a função musical se apodera, em grande parte, da matéria fílmica de *Peregrinação* (2017) e de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020). No filme dedicado a O'Neill, Daniel Bernardes compõe as peças para os vários coros — «Ó Portugal», o coro dos comensais, o coro da Remanchada —, assegurando também a intervenção, a solo, do acordeonista ex-cego Michel de Roubaix e a do mendigo cantor. Faz excepção o trecho interpretado pelo «Quarteto em forma de assim» (dois violinos, viola, violoncelo), que executa «O Quarteto de Cordas n.º 6 em Fá menor, Op. 80»¹, composto por Felix Mendelssohn, em 1847.

A profícua dimensão musical do filme inscreve-o numa tradição cinematográfica que não só dialoga com produções anteriores do realizador, de que *Filme do Desassossego* (2010) talvez seja o maior exemplo (e «par dialógico»), como também faz recordar os musicais de Jacques Demy, Vincente Minnelli, Fernando Lopes, entre tantos outros. Ao contrário do que poderia parecer, a música não serve para

1 O Quarteto de Cordas n.º 6 em Fá menor, Op. 80, composto por Felix Mendelssohn em 1847, foi a última peça importante que terá completado antes de morrer, dois meses depois, a 4 de Novembro de 1847. Compôs a peça como uma homenagem a sua irmã Fanny, que morreu a 17 de Maio desse ano e que trazia o título «Requiem for Fanny».

«empastelar» (Botelho, 2022, 62), nem «para tornar suave uma coisa que é dura» (*ibidem*), mas «para tornar mais duro o que já é duro» (*ibidem*), quanto mais não seja porque «o cinema [é] para dividir, não para unir.» (*idem*: 66).

O filme constrói-se, na sua fecunda diversidade, como um amplo cenário para a palavra poética de O'Neill, que surge modulada em recitação, canto lírico e coro. Cada personagem aparece associada a um tema (o amor, a morte, a escrita, o medo, a fome, Portugal). Cada cena é ocasião para a invocação de um poema: «Auto-retrato», «Entre a cortina e a vidraça», «De porta em porta», «Lamúria do cego que antes fosse», «Ladrainha», «Soneto», «A queixada», «Poema pouco original do medo», «Fogo posto», «Uma Lisboa Remançada», «Aproveitando uma aberta», «Zibaldone», «Velha fábula em Bossa Nova», «Soprónia Insuflávia», «Fraco mas forte», «O inominado», «A noite ordinária», «Entrevista», «Um adeus português», «Agora escrevo», «Autocrítica», etc. Procurar uma estrutura narrativa englobante (seguindo os sintomas aristotélicos de composição, intriga, desenvolvimento, desenlace) de tão variadas matérias textuais, seria entregar-se a uma tarefa inglória. Mais do que procurar esclarecer-nos, em pormenor, sobre a vida e a obra de Alexandre O'Neill, o filme tenta celebrá-lo (sem fazer disso um documentário) através do canto e da força de inquietação da palavra poética, explorando assim a «possibilidade da ficção sem ficção»². «Neste momento o que

2 Como terá referido uma vez, em entrevista a Francisco Valente, «O Desassossego de João Botelho», a propósito de *Filme do Desassossego* (2010), no dia 24 de Setembro de 2010, para o jornal *Público*: <https://www.publico.pt/2010/09/24/culturaipsilon/noticia/o-desassossego-de-joao-botelho-265942>

procuro é a palavra como matéria e o texto como personagem.» — afirma Botelho, numa entrevista concedida a Isabel Lucas, a 12 de Maio de 2022.

O filme desliza como um rio em que a aceleração da dimensão musical é travada a golpes de palavra dita, ditada, expelida como uma pele ou como se de um exercício de exorcismo se tratasse. A recitação participa para a construção de um palco dramático, que vê o seu lado teatral acentuado pelos tons vivos e pelo contraste estri-dente das complementares e das cores primárias.

A grandeza controlada de um dispositivo teatral sobredimensionado é dada desde os momentos iniciais do filme através de uma visão panorâmica do cenário com planos picados, recurso a *steadycam* e filmagens de *drone*. Ao evocar o início de *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) de Manoel de Oliveira, os primeiros momentos do filme são assumidos por vários *travellings* da câmara que sobrevoa o cenário construído (em estúdio) de uma Lisboa à noite, adormecida, congelada numa fixidez fotográfica dos cenários: as personagens emergem imóveis, os carros parados no trânsito. À medida que progridem, os sobrevoos progressivos do *drone-alienígena* servem também para animar, isto é, para investir de alma o enquadramento artificioso (enquanto especificidade da arte cinematográfica, mas também afirmação do pacto ficcional) do espaço de filmagem, assim como as personagens. A câmara-olho avança na arquitectura expectante do espaço de rodagem, esventrando os seus bastidores para assim chegar ao palco, do mesmo modo como acontecia em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), mas com mais voadura e menos chão. O sobrevoos do *drone shot* é anotado pelo acompanhamento ao piano de Daniel

Bernardes que surge, aliás, no primeiro plano do filme, destacando assim não apenas a sua dimensão de concerto ao vivo, mas também a expressão diegética do som.

É, aliás, também em registo diegético que aflora, imediatamente a seguir, a gravação do poema, «Entre a cortina e a vidraça», na voz do próprio poeta:

ENTRE A CORTINA E A VIDRAÇA

Vem o tempo de varejeira
entre a cortina e a vidraça.
O tempo assim à minha beira!
Que é que se passa?

E eu, que estava tão enredado
nos barãos do eternamente,
nos lacetes do já passado,
sou esfregado contra o presente.

A varejeira é nacional.
Terei, assim, de preferi-la?
Ora! É a mosca-jornal
— e já agora vou ouvi-la... (O'Neill, 2007: 295)

Em jeito de invocação às musas, o poema encena um momento de interrupção, de jorrar de um tempo outro, «o tempo de varejeira» e, juntamente com ele, o tempo da poesia, num espaço do «entre»,

que alude não só a um intervalo e a uma exposição diante de um ecrã, «a vidraça», mas também ao gesto de desvelar contido na «cortina». O «tempo de varejeira» rompe espantoso, «assim à minha beira», provocando surpresa, «Que é que se passa?». O tempo assim materializado «à minha beira», arranca o «eu» dos cordéis do «eternamente» e eis que, quem há pouco estava «enredado» nos «lacetes do já passado», é agora «esfregado contra o presente», como uma «mosca contra a vidraça». A varejeira serve para espancar quem adormecido estava, como a câmara que pousa sobre Lisboa entorpecida e a investe de movimento, de som, de cor e de luz. A varejeira desperta para o agora, mas também para o aqui, «nacional», a mosca que chega com o dia e se faz ouvir como um «jornal», como emissora que nada diz a não ser o seu «entre», o espaço que se abre depois de algo que enredava «eternamente» e perante um «presente» que espanca, fazendo-se avaliar. A mosca abre assim o ouvido, prepara-o para a escuta. Mas para a escuta de quê? A voz do poeta vem de uma rádio que o enquadramento destaca em primeiro plano. Será a varejeira uma metáfora da «Emissora nacional» com os desarranjos do comprimento de onda que zunem, zombando nos ouvidos histórias que flutuam no éter, histórias que o cinema podia contar se quisesse? A mosca abre o ouvido para o que poderia acontecer, aqui e agora, no intervalo de um zunido, enquanto nota estridente de uma sensibilidade por vir. O filme não conta histórias, treina, a golpes — de palavra e de asa de mosca —, o ouvido e o olho, isto é, a sensibilidade do espectador, fazendo do intervalo um espaço de atenção e de acordar para outro lado. Um lado em que seja possível, voltar a falar, na voz de Joana Botelho, chamando, desta vez, para o palco a personagem principal: «Auto-retrato».

AUTO-RETRATO

O'Neill (Alexandre), moreno português,
cabelo asa de corvo; da angústia da cara,
nariguete que sobrepuja de través
a ferida desdenhosa e não cicatrizada.
Se a visagem de tal sujeito é o que vês
(omita-se o olho triste e a testa iluminada)
o retrato moral também tem os seus quês
(aqui, uma pequena frase censurada...)
No amor? No amor crê (ou não fosse ele O'Neill!)
e tem a veleidade de o saber fazer
(pois amor não há feito) das maneiras mil
que são a semovente estátua do prazer.

Mas sofre de ternura, bebe demais e ri-se
do que neste soneto sobre si mesmo disse... (*idem*: 171)

Exposta numa estrutura fixa, um soneto, a hipótese (des)construída de um «auto-retrato» joga em termos formais, com uma enunciação que se distancia entre parênteses do dito, criando no meio do poema um intervalo de auto-reflexão e crítica. Assim, se, por um lado, o rosto se dá a ver com traços não negociáveis («moreno português/cabelo asa de corvo», «a angústia da cara», «nariguete que sobrepuja»), por outro lado, os apartes que surgem entre parênteses —«(Alexandre)», «(omita-se o olho triste e a testa iluminada)», «*(aqui, uma pequena frase censurada...)*», «(ou não fosse ele O'Neill!)», «(pois amor não há feito)» — introduzem um momento

indisciplinador de reticências, onde o acessório, o complementar se torna principal ou apenas modo de interferir na fala, desviando-a em atalhos de sentidos e de sentir: o autor «sofre de ternura», «bebe demais» e «ri». O auto-retrato diz-se neste desvio, num movimento de *mise en abyme* em que a gargalhada funciona como pá para cavar mais fundo.

Se a palavra recitada, cantada e mesmo cascalhada (escancarada) através do riso, segue uma lógica de interrupção, apresentando momentos de ternura e de violência, modos de bater o rosto contra a vidraça, para assim fazer nascer mil olhos de mosca, a câmara, por sua vez, empreende movimentos amplos que denotam uma rara capacidade de domínio de uma coreografia cirurgicamente controlada por um braço de gigante, à maneira dos *crane shots*. A câmara, ao assumir essa ampla fluidez de circulação, parece movida por braços de guindastes, ganhando assim um corpo amplificado. Fazer cinema torna-se então mexer em aranhas gigantes, de aço, com olhos de ciclópicos nas suas extremidades vorazes. Fazer amor, por sua vez, é pôr o corpo em movimento, erguê-lo «em forma de assim», como a dada altura Rita Blanco sugere, esboçando no ar um halo de desejo, promessa de voo e comoção.

A «estátua do prazer» é «semovente», isto é, move-se por si, alimenta-se da sua própria força, «pois amor não há feito», e talvez por isso mesmo seja mágico, assim como é mágica a arte cinematográfica que, através de um movimento de câmara, ensaia a lição da varejeira: a câmara aproxima-se da vidraça e torna a sua fronteira transponível, prosseguindo depois o seu sobrevoo num *travelling* lateral. O plano contínuo esboça, em tempo real, um ponto de observação: a de

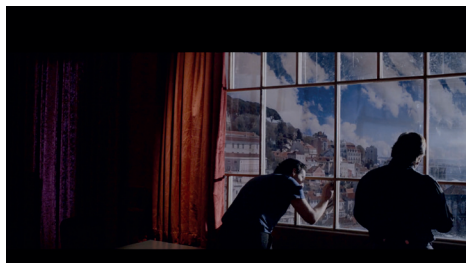


Figura 1



Figura 2



Figura 3

um comboio em movimento, um comboio de águas-furtadas que se abrem em cubículos-ecrãs, microuniversos, aquários em que as frustrações se soltam e os desejos flutuam. Os afectos flutuam, «[a] nimula vagula blandula», a alma vagueia branda, como lembra o primeiro verso do ilustre epitáfio do imperador Adriano, antecipando um tópico profícuo da literatura ocidental, cujos ecos se perfilam no soneto camoniano «Alma minha gentil, que te partiste» (para dar apenas um exemplo). E se, de facto, há uma homologia que se estabelece entre a transmigração das almas e o *travelling* lateral da câmara que atravessa a vidraça (Fig. 1) e sobrevoa as janelas-ecrãs da mansarda-carruagem (Figs. 2, 3) é porque se reconhece nesse gesto de síntese uma afirmação da especificidade do cinema enquanto arte.



Figura 4

O comboio, como metáfora da imagem em movimento, talvez seja hoje uma referência trivial, mas quiçá importe recorrer a uma cena semelhante do filme *Possessed* (1931), de Clarence Brown, para observar como, numa situação banal, o que parece apenas ser uma rapariga a olhar para um comboio a passar, se torna numa experiência cinematográfica. Embora haja elementos tangíveis — a estação, o comboio, os passageiros — a rapariga assume a posição de um espectador (Fig. 4) que, de repente, desde o cais da sua (ir)realidade contempla a magia do ecrã, a imagem em movimento. A sua experiência (de) real torna-se no ecrã dos seus sonhos. Percebe, portanto, não a realidade para além da ilusão, mas a ilusão enquanto realidade, ou melhor, a «realidade do artifício», como diria Manoel de Oliveira.

O «tempo de varejeira» é o do despertar diante de/contra uma «vidraça», mas também de um despertar para além dela, para uma experiência intensiva no presente através da introdução de uma es-

tranheza («o que se passa?»), como força de transformação e promessa de «outra coisa» além do visto, dito. No poema «La mouche», Guillaume Apollinaire faz alusão a essa capacidade de encantamento das moscas:

LA MOUCHE

Nos mouches savent des chansons
Que leur apprirent en Norvège
Les mouches ganiques qui sont
Les divinités de la neige.
(Apollinaire, [1911] 1920: 159)

As moscas «ganiques» são descritas como insectos venenosos, semelhantes a piolhos, por Jacques-Paul Migne no seu *Dictionnaire universel, historique et comparatif de toutes les religions du monde* (1857). As moscas «gânicas» sabem canções que lhes ensinaram na Noruega. As moscas eram usadas em rituais de magia na Lapónia. As moscas têm poderes, diz a mitologia nórdica. A própria ciência descreve-as como monstros: cada um dos seus olhos compostos possui cerca de quatro mil facetas, chamadas omatídeos. Cada omatídeo aglutina um conjunto de células capazes de detectar a luz e funcionam como um olho individual. A imagem percebida pela mosca corresponde a uma centralização da informação enviada por cada uma das facetas que conferem ao insecto uma capacidade de visão que pode abranger trezentos e sessenta graus à sua volta. As moscas têm células sensoriais espalhadas pelo corpo. A sua sensibilidade

aumentada permite-lhes ter uma visão panorâmica e serem extremamente velozes, superando em muito o tempo de processamento da imagem no córtex visual humano.

As varejeiras, «calliphora vomitória», são atraídas pelo lixo, por animais domésticos e corpos em decomposição, procriam em matérias derivadas da carne e dos queijos bolorentos. De cor azul metalizada, as varejeiras impressionam pelo tamanho (em comparação com outras drosófilas) e pela repulsa que o seu *modus vivendi* acarreta.

«As moscas têm poderes, elas ganham batalhas, impedem a nossa alma de agir, comem o nosso corpo.» (Pascal, 1896: 450)³, queixa-se Blaise Pascal numa (§ 22, 367) das suas passagens filosóficas. Basta o zumbido de uma mosca — diz Pascal — para interromper o pensamento de Deus e impossibilitar a eventualidade de um bom conselho. Necrófagas de primeira fila, ruidosas e impertinentes, as moscas têm, no dia-a-dia, problemas de imagem e de comportamento. Noutro poema de O'Neill, «Albertina» ou o “insecto-insulto” ou “o quotidiano recebido como mosca” (O'Neill, 2005: 76), a «mosca-mulher», «Albertina» serve de musa, «quer o poeta para si» (*ibidem*). A mosca, «insecto insulto» (*ibidem*) quer «sem versos o poeta» (*ibidem*) porque o verso é como a rosa de Mallarmé, «absente de tout bouquet»: «Albertina!, eu quero um verso que não há» (*ibidem*). No lugar do morto, do ausente, «provocante, moreno e azulado / o insecto levanta, revoluteia, desce / E, em lugar do

3 Tradução nossa do original em francês: «La puissance des mouches. — Elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps.» (Pascal, 1896: 450).

verso que não aparece, / No papel se demora com um insulto alado» (*idem*: 77). No lugar vacante do que desaparece, vibrando, «belo e ausente» (*idem*: 769), no «papel tão branco e insolente» (*idem*: 76), a mosca testemunha pelo real em perda.

No filme de Botelho, a presença da mosca tanto recupera um motivo poético da varejeira da obra de O'Neill, como introduz uma questão de imagem, despertando para uma dimensão entomológica do próprio cinema. Tal como uma mosca, o cinema mostra, num primeiro grau, «o que há para ver» (*sic!*), isto é, orienta o espectador na direcção de um sítio onde pousar os olhos. Não estaremos sempre à procura de uma mosca num plano de um filme? (ou num verso) — perguntam-se Emmanuelle André e Jean-Michel Durafour no seu livro *Insectes, cinéma. Le visible qui palpète*. Não será também a própria análise fílmica, enquanto prática de aproximação, isto é, de leitura do que é pequeno, do aparentemente insignificante, um movimento que isola um ponto, um píxel, a mosca-píxel, unidade mínima de uma imagem digital/cinematográfica? A mosca-píxel atrai o olhar para um ponto.

Les insectes — dont on a souvent commenté le caractère d'images — sont des créatures cinématographiques, de la métamorphoses des larves au clignotement des ailes. Quand ils ne sont pas réduits à une présence ornementale, les insectes véhicules des puissances propres au cinéma, dans son matériau et dans son dispositif spectaculaire: modules de couleurs, pratiques des proportions, sort des figurations d'arrière-plan, invention du gros plan. (André; Durafour, 2022: 10)

Num segundo grau, o cinema dá a ver o que não se vê, o que poderia ver-se, se pretendesse mostrar. Na sequência que retoma, num exercício de duplo *mise en abyme*, o *slogan* publicitário do «fecho-éclair» de *Sete Balas para Selma* (1967) de António de Macedo, Botelho reaviva uma referência cinematográfica, reconfigurando-a no plano do perceptível a partir da distância crítica introduzida pela presença de uma mosca que pousa — à semelhança do gesto evocado no poema acima citado de O'Neill — distraída e distraindo, no ecrã.

Na sequência citada, vemos materializado o confronto entre a voz humana e a música orquestral, em que os instrumentos de corda organizam, afinando (para novos fins?) os sons naturais e o sentido da ficção. Florbela Queiroz sussurra, em cima de um piano, as palavras de O'Neill: «Se tu és homem, eu sou mulher. É simples o enredo. Vai de ouvido em ouvido como um bom segredo. Todos sabem dizer metro, meio-metro de fecho-éclair» (min.1h02 e seguintes). A voz grave da actriz destila uma voluptuosidade contida, à medida que o acompanhamento musical do Quinteto Académico se destaca pela gravidade do contrabaixo e o ritmo melódico — alerta, mas afável e sedutor — introduzido pela guitarra. Enquanto as palavras de Florbela Queiroz irrompem lavadas em canto grave e recitação murmurada, é notável a presença de uma mosca que pousa (Fig. 5) sobre o ecrã e se destaca em grande plano.

Num gesto que assinala o nascimento do espectador dentro do filme, o destaque da mosca mostra, num primeiro momento, que ver passa a ser «procurar» o insecto no ecrã. A mosca torna-se assim num instrumento teórico de avaliação do olhar, mas também do

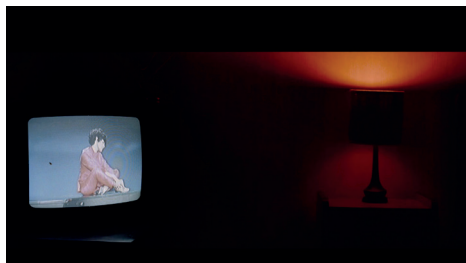


Figura 5



Figura 6

próprio cinema e, em última instância, do amor. O ponto negro no ecrã aponta para «algo a ver», mas também resiste à totalização de sentido do clip citado e é nesse segundo momento (embora seja simultâneo), de distanciamento crítico, que, na banda sonora, o zunir da mosca ganha progressivamente protagonismo sobrepondo-se à voz de Florbela, à medida que esta se apaga, permitindo assim o *raccord* com o plano seguinte: Crista Alfaiate, em jeito de musa-odalisca adormecida, mergulhada em lençóis rubros, numa posição que rasga o enquadramento na diagonal, é acordada pelo zunir da mosca que atravessa agora o quarto sobrevoando por cima da cama e pausa em cima de um exemplar do dicionário Aurélio, deixado em cima da secretária. Enquadrada pelas margens brancas da capa do livro, a mosca protagoniza de novo um grande plano que, num movimento lateral da câmara, sofre uma metamorfose radical e se transforma num quarteto de cordas: o «quarteto em forma de assim» (Fig. 6).

Num ensaio sobre o «primeiro plano»/close up/«gros plan», que empresta o título ao famoso conto de Kafka, «La métamorphose» [1983], Pascal Bonitzer tenta demonstrar como a figura do insecto é o primeiro plano por excelência (Bonitzer, 1987: 87-91). O pesadelo de Grégoire Samsa que se concentra no valor simbólico do

insecto, simultaneamente atraente e repelente, é um pesadelo que revela o próprio olhar do cinema sobre os objectos. O cinema não inventa objectos, mas novos olhares sobre eles. Mostra que a dimensão não se encontra nos objectos, mas no olhar, no espaço que nos separa/aproxima do objecto.

A mosca que se pousa no ecrã articula as distâncias entre os dois filmes, mas também entre as mulheres que circulam entre «a cortina e a vidraça», entre «a mulher-odalisca», «a capa-ecrã do dicionário», «o quarteto em forma de assim» e, finalmente, «o tribunal das mulheres-varejeiras» dirigido por Crista Alfaiate. Ver um filme não é só «procurar a mosca no ecrã», seguir o seu voo, ouvir, zunir; ver um filme é também tornar-se mosca. Ver também vivifica, torna vivo o espectador, desperta a mulher para o amor, mas também para a música e para a justiça. Zumbir, zoar, zunir, zuir, são palavras de origem onomatopeica que mostram como a capacidade de indução sonora inventa palavras, ao mesmo tempo que induz, hiperbolicamente, a possibilidade da metamorfose num quarteto de cordas (dois violinos, uma viola e um violoncelo). A mosca torna-se assim num operador de transformação do próprio filme que participa activamente na realização do filme, desrealizando a realidade. A mosca manipula distâncias, fazendo passar da realidade à ficção, do registo documental da citação a uma visão que acentua o efeito dramático e que introduz uma dimensão imprevisível, incalculável: o ponto de vista de um insecto voador. Um ponto de vista musical: «Peindre — dizia Cézanne —, c'est chanter comme [une] cigale» (Bernard, 1926: 94) / «Pintar é cantar como uma cigarra». Filmar é zunir como uma mosca. Transformada em quarteto de cordas,

em irrupção musical, a mosca aparece também como operador de apuração da forma, dos sentidos e dos sons, uma depuração daquilo que precisa de metamorfosear-se para manter-se vivo e, provavelmente, mais sofisticado. Seguindo uma perspectiva descrita e assumida pelos românticos alemães, segundo a qual a música é uma linguagem imediata e universal capaz de expressar a essência do mundo, o efeito da metamorfose e do *intermezzo* musical poderia traduzir esse salto qualitativo e a manifestação «luminosa» de um *querer-viver* da matéria cinematográfica para além da ordem da representação. A ilha musical é uma evidência sonora e visual da irrupção dessa força vital de transformação. Inscrito graficamente num fundo preto, onde as referências do espaço diegético são abolidas, o «quarteto em forma de assim» recupera, da profundidade dos tempos, o quarteto n.º 6 em Fá menor, Op. 80 de Felix Mendelssohn. Os músicos aparecem vendados, entregues a uma experiência sonora que se apodera de todos os sentidos. Ou talvez a cegueira programada não seja senão a afirmação da obscuridade essencial de toda a música instrumental perante um público profano que assiste, sem consciência da sua grandeza. A passagem musical desagua a seguir na estrutura dramática do filme como mais uma «cambalhota» na peripécia da forma: um tribunal de mulheres que julga, em directo, o poeta seduzido e sedutor.

Aparentemente situada nos antípodas daquilo que se poderia denominar um acto de criação, a mosca distrai com os seus movimentos ziguezagueantes. As moscas distraem, as mulheres também: «As mulheres são como as moscas varejeiras, penduram-se ao meu pescoço à espera que lhes diga poemas» (min. 1h05), diz Alexandre

O'Neill (materializado no filme por Pedro Lacerda). Apreendidas na sua dimensão colectiva — «Albertinas, Celestas, Doras, Guidas, Isabéis, Marias, Mercedes, Lourdes, Teresas, Susanas. Você não tinha gênero; tinha número. A mulher, não. As mulheres, todas.» (min. 1h04) — as mulheres distraem despertando, no entanto, o poeta (e o espectador) para uma estrutura dramática como metáfora do mundo. O tribunal teatral traz o confronto do poeta com o seu sonho, o de uma desatenção que o desperte para o que não há, um verso ausente, a mosca ausente de todo o filme.

A distração não é apenas uma atitude, é também um conceito que foi relacionado com a experiência cinematográfica nos anos 20. Num breve texto de 1926, «Culto da distração: as salas de espectáculos cinematográficos berlinenses» [1926], Krakauer diz que o «culto da distração» se dirige às massas, libertando «forças criativas» (Krakauer, 1996 [1926]: 58-59). A distração não tem, portanto, uma função danosa para o espírito, antes pelo contrário. Tal como a sua etimologia pode sugerir, «dis-trahere» significa puxar em todos os sentidos. A distração é política porque retira os sujeitos da inscrição numa cronologia, das cordas do tempo. As moscas fazem política quando distraem porque retiram da cegueira do olho único. As moscas opõem à magia do cinema, à passagem do comboio, como metáfora da sua artificiosa, mas não menos real, especificidade, uma forma efémera de tempo, um zunido e a sensibilidade de uma distração, como abertura para outro lado, um contraponto, que esboça no espaço um pequeno divertimento, procurando assim inquietar os corpos e aumentar, «em forma de assim», a realidade de uma vidraça.

Referências bibliográficas

- AA.VV, *João Botelho. Filmes São Histórias, o Cinema É o Modo de as Filmar*, Lisboa, Edições da Cinemateca Portuguesa, 2022.
- André, Emmanuelle; Durafour, Jean-Michel, *Insectes, cinéma. Le visible qui palpite*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2022.
- Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1920.
- Bernard, Emile, *Souvenirs sur Paul Cézanne. Une conversation avec Cézanne*, Paris, R.G. Michel, 1926.
- Bonitzer, Pascal, *Peinture et cinema. Décadrages*, Paris, Cahiers du cinema/Éditions de l'Étoile, 1987.
- Krakauer, Siegfried, «Culte de la distraction: les salles de spectacle cinématographiques berlinoises» [1926], *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 58-59.
- O'Neill, Alexandre, *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, P. Lethielleux, Libraire-Éditeur, 1896.

Mostrar *quem és tu*¹

JOÃO DIONÍSIO

Este artigo divide-se em duas partes: uma dedicada à génese da cena da revelação em *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, e ao modo como ela se encontra definida no texto publicado em 1844; depois, na segunda parte, comento particularidades da maneira como João Botelho filma esta cena decisiva, dando destaque ao tratamento conferido ao retrato de D. João de Portugal. As duas partes visam proporcionar um início de reflexão sobre questões interpretativas, estando a primeira bastante assente no que se poderia chamar uma leitura material, no sentido em que está vinculada a materiais do espólio garrettiano, e a segunda suscitando pergunta em torno da validade de certos usos hermenêuticos. A pergunta em causa parece incidir menos na intenção autoral, que à partida não julgo tenha de ser convocada para este ensaio, do que em aspectos de coerência.

1. O drama *Frei Luís de Sousa* desenvolve-se sob o signo do passo da epístola aos Coríntios: «Hoje vemos como por um espelho, de maneira confusa, mas então veremos face a face. Hoje conheço de maneira imperfeita: Então, conhecerei exactamente, como também

1 A investigação para este artigo enquadra-se no âmbito do projecto UID/00214, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P.

sou conhecido» (I Coríntios 13: 12)². É verdade que, no momento-chave do drama, o espelho parece ser a via perfeita de conhecimento, em especial quando Fr. Jorge pergunta ao romeiro «Se o vísreis... ainda que fora noutros trajos... com menos anos — pintado, digamos — conhecê-lo-eis?» e o Romeiro responde: «Como se me visse a mim mesmo num espelho» (Garrett, 1844: 115)³. Contudo, o espelho devolve-lhe apenas a imagem do passado e a vingança espoletada pela memória do que foi sofrerá transformação a que o romeiro não consegue dar ímpeto concretizador.

É a figura do retrato pictórico que pontua esse conhecimento de maneira confusa, sobretudo no acto II, mas também já no acto I, embora aqui de modo pontual⁴. Em oposição a estes dois actos, o III encena a possibilidade de conhecimento sem recurso a representação visual (note-se que no último acto é através da voz que Telmo reconhece D. João de Portugal) e os retratos saem completamente de cena. Assim, o acto III, que em si já parece corresponder a um outro tempo, anuncia aquele dia em que as coisas serão vistas

2 Cf. a peça «Quem inventou o espelho envenenou a alma humana», que esteve patente na exposição concebida por João Botelho *Só Acredito Num Deus Que Saiba Dançar*, do Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Veja-se também a impressão retroiluminada «Quem sou eu? (mapa da certeza)», na mesma exposição (Botelho *et al.*, 2014: 8; 80-81).

3 As citações do texto de Garrett baseiam-se na publicação de 1844, modernizada segundo a edição que preparei para a colecção dirigida por Ofélia Paiva Monteiro e Maria Helena Santana.

4 A caracterização didascálica do espaço no acto I destaca duas janelas amplas que dão para Lisboa, entre as quais há um «retrato, em corpo inteiro, de um cavaleiro moço vestido de preto com a cruz branca de noviço de S. João de Jerusalém» (Garrett, 1844: 25). É este retrato que suscita a admiração de Maria e que, apesar das súplicas de D. Madalena, já Miranda e outro criado não conseguem salvar das chamas.

frente a frente e Deus será conhecido como os homens são por Ele conhecidos.

O presente artigo diz respeito ao tempo anterior, na verdade, ao momento de transição entre um tempo e outro. A definição do clímax com recurso a um retrato, no final do acto II, está indissoluvemente ligada ao espaço onde decorre a acção, uma sala do palácio que pertencera a D. João de Portugal. Embora Garrett tenha utilizado um número apreciável de fontes para a composição do drama, a trave-mestra que lhe serve de referência regular parece ser o relato biográfico sobre Manuel de Sousa Coutinho composto por Frei António da Encarnação, que o incluiu nas *Adições à História de S. Domingos*. Isto mesmo se verifica no que diz respeito ao episódio revelador da identidade do romeiro no desfecho do acto II. No texto do cronista, a notícia trazida pelo peregrino a D. Madalena de Vilhena tem a forma de um circunlóquio: ainda vive em Jerusalém quem dela se lembra. É então que D. Madalena desmaia, ao ouvir que os traços físicos daquele indivíduo coincidem com os de D. João de Portugal, seu primeiro marido julgado morto. De seguida, Fr. Jorge desloca-se com o peregrino para outra divisão onde se dará a identificação definitiva. Cito do relato:

o Mestre Fr. Jorge Coutinho levantouse, e sahio com o peregrino para a salla de fóra, aonde avia muitos quadros, entre os quaes estava tambem o retrato de D. Joaó de Portugal; e disse ao peregrino: Se vir-des a imagem daquelle homem, que vos deu o recado em Jerusalem, conhece-loeis? respondeo que sim: e correndo os olhos pelos quadros sem demora, apontou pera o quadro de D. Joaó de Portugal, dizendo,

que o homem, que lhe fallara, todo se parecia com aquella imagem; e com isto se despedio [Encarnação 1767: s.n.].

À semelhança do que faz Frei António da Encarnação, Garrett garante que o momento da revelação é testemunhado apenas por Fr. Jorge, num espaço diferente daquele onde se encontra D. Madalena. Contudo, dados os constrangimentos do teatro, o drama faz com que seja a personagem feminina a sair, mantendo-se em cena o irmão de Manuel de Sousa Coutinho e o romeiro. Além disso, notam-se certas particularidades no texto de Garrett: a referência ao espelho a que aludi atrás, uma definição bem menos vaga dos quadros expostos na sala e, bem entendido, a introdução de uma carga ostensiva de *pathos*, muito moderada na fonte.

Fixemo-nos para já na divisão da casa onde se dá o reconhecimento. Logo nos primeiros apontamentos conhecidos de Garrett com vista à preparação do drama, a divisão que era caracterizada pelo cronista perifrásticamente («salla de fóra, aonde avia muitos quadros»⁵) passa a ser tratada de maneira directa no acto II, sendo aliás identificada pela presença daquelas pinturas («Salla dos retratos») e a decisiva cena final deste acto é logo aí referida como «Scena do retrato». No texto definitivo, no acto III, também Fr. Jorge se lhe referirá assim quando dialoga com Manuel de Sousa Coutinho. De facto, à pergunta do irmão sobre o que sabe D. Madalena acerca da situação em que se encontram, responde Fr. Jorge com o nome por

5 Os documentos do espólio literário de Almeida Garrett aqui citados encontram-se na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Cf. Apontamentos autógrafos para a elaboração do drama, segundo a classificação adoptada por Ferreira Lima (1948: 4-5).

que fica conhecida essa divisão: «O que lhe disse o romeiro naquela fatal sala dos retratos...» (Garrett, 1844: 129).

Que retratos seriam estes que caracterizam a sala? Vimo-lo antes, Frei António da Encarnação limita-se a assinalar a presença da pintura de D. João de Portugal. Já Garrett, ao rever as suas primeiras anotações nos apontamentos preparatórios, acrescenta outra figura histórica de primeira grandeza, Camões:

Salla dos retratos em casa q foi de D. João: — [↑Camões & □] □ esta com Sylvestre q lhe explica os retratos. — Vem a Mãe. — Fr. Jorge e Sylvestre — coisas da India — Romeiro — Scena do retrato — [...]⁶

Pouco mais tarde, Garrett prepara um plano dos três actos, uma espécie de guia mais ou menos circunstanciado para a redacção do drama. Neste guia o elenco dos retratos passa a compreender, além do de D. João de Portugal e do de Camões, representações de D. Sebastião e de D. António Prior do Crato.

Por fim, na redacção conclusiva de *Frei Luís de Sousa*, na didascália do acto II, Garrett destaca três destes quadros do conjunto numeroso que ornamenta o salão:

É no palácio que fora de D. João de Portugal, em Almada: salão antigo de gosto melancólico e pesado, com grandes retratos de família, muitos de corpo inteiro, bispos, donas, cavaleiros, monges; estão em

6 Nesta transcrição [↑] representa um acrescento na entrelinha superior; □ representa um espaço deixado em branco.

lugar mais conspícuo, no fundo, o d'el-rei D. Sebastião, o de Camões e o de D. João de Portugal. (Garrett, 1844: 71)

A referência expressa ao número de retratos, muitos e variados, justifica os termos em que Fr. Jorge desafia o Romeiro a procurar identificar D. João de Portugal entre as pessoas ali representadas: «Procurai nesses retratos, e dizei-me se algum deles pode ser» (Garrett, 1844: 115). O romeiro, contudo, não procura e aponta de imediato para a pintura de D. João. De seguida, Fr. Jorge dirige-lhe a famosa pergunta: «Romeiro, romeiro! Quem és tu?» e o Romeiro, apontando para o retrato de D. João de Portugal, replica: «Ninguém» (1844: 116).

É esta cena conclusiva do acto II que permite enquadrar as opções dos dois filmes que se baseiam no drama de Garrett quanto à revelação e reconhecimento de que o romeiro é D. João de Portugal: *Frei Luís de Sousa*, de António Lopes Ribeiro, de 1950, e *Quem És Tu?*, de João Botelho, realizado meio século mais tarde, em 2001. O ponto de vista adoptado nas duas películas é distinto, como os respectivos títulos indiciam. Lopes Ribeiro reproduz o título de Garrett, um nome — «Frei Luís de Sousa» — que nunca aparece no texto a não ser precisamente no título, o nome de uma das personagens que só é atribuído depois de a história contada no drama ter terminado. Ou se se preferir, dispomos — na abertura — de um nome, que transforma tudo o que se segue numa imensa analepse: eis o que sucedeu até que Manuel de Sousa Coutinho se tivesse convertido em Frei Luís de Sousa. Por muito patente que seja aos leitores e aos espectadores o medo, a angústia, o sofrimento das per-

sonagens, esta é uma história contada no tom algo distante aplicável ao que já aconteceu.

Em contraste com esta distância, o título «Quem És Tu?» coloca-nos no centro do drama, faz-nos viver no presente a matéria do relato. Por isso somos durante algum tempo Telmo Pais, que no acto III intervém, não percebendo coerência entre o que ouve e o que vê: «Esta voz... esta voz! — Romeiro, quem és tu?» (1844: 136). Mas somos sobretudo Fr. Jorge, máximo representante da *hybris*, pois acredita, mesmo passageiramente, ter sido iluminado por uma solução. Ao ouvir o que o Romeiro diz, luta contra o abalo, vestindo o fato de racionalista metódico e propõe um teste: «Eu duvido, eu não creio... estas não são cousas para se crerem de leve. (*Reflete, e logo como por uma idea que lhe acudiu de repente.*) Oh! Inspiração divina...» (1844: 115).

No entanto, não há inspiração divina, apenas um raciocínio muito humano, a esperança colocada numa prova semelhante à identificação de suspeitos de filme policial. Fr. Jorge logo se apercebe de que não descobriu nenhuma solução, antes se confronta com a confirmação da hipótese mais catastrófica, tomando por isso consciência dolorosa de que tudo se precipitará sem saída. Note-se que Fr. Jorge se universaliza por nosso intermédio, quer dizer, comunga com o espectador/leitor do impulso para a comprovação, para não desistir da ordem vigente naquele microcosmos sem procurar validação para o que acabara de ouvir. Outra personagem que facilmente ganha um estatuto excedente ao cumprimento de uma função estrita no enredo é D. João de Portugal, pois no filme de Botelho constitui um veículo com toda a capacidade de interlocução,

isto é, com uma capacidade de interlocução ainda maior do que a sugerida pelo apelido.

Para se entender esta ampliação, vejamos os quadros. A fileira de telas patente na película de António Lopes Ribeiro parece ter sido feita *ad hoc*, não desencadeando nenhum efeito de reconhecimento além de vagas impressões de verosimilhança histórica. Já no filme de Botelho, embora surjam várias pinturas, as duas principais representam D. Sebastião e um cavaleiro desconhecido. A de D. Sebastião é o mais icónico retrato do monarca português, atribuído a Cristóvão de Morais (activo entre 1539 e 1580) e desde 1909 no Museu Nacional de Arte Antiga. É com esta pintura em evidente destaque que começa no filme o correspondente ao acto II: uma legenda titular com a indicação do espaço e da data da acção, à direita o retrato e à esquerda um reposteiro vermelho. A câmara desloca-se ultrapassando o reposteiro, permitindo ao espectador observar o retrato que, antes oculto, está agora bem visível ao lado do de D. Sebastião, no refeitório do mosteiro de Alcobaça onde a cena é filmada.

Esta outra pintura é provavelmente o sinal mais nítido do programa estético seguido por Botelho, programa esse devedor sobretudo de Caravaggio e de El Greco. A permeabilidade do filme de Botelho a programas pictóricos foi estudada por Mário Avelar, que, entre outros aspectos dignos de registo, notou semelhanças entre o rosto do actor José Pinto, que faz de Telmo Pais, e a auto-representação de El Greco na pintura *O Enterro do Conde de Orgaz*, comentou o influxo do *chiaroscuro* de Caravaggio no tratamento da luz na película e advertiu igualmente na personagem do cardeal D. Henrique,

que entra na primeira parte do filme, uma evocação de Inocêncio X, segundo Velásquez, primeiro, e Bacon, depois (Avelar, 2013: 106-108). Estes e outros sinais caracterizam a acção cinematográfica de João Botelho, em sintonia com a fórmula que ele próprio utiliza no comentário ao filme que faz parte do respectivo DVD: «pintar com a câmara».⁷

Não tencionando explorar esta senda, gostaria entretanto de me fixar no pintor porventura mais relevante para uma certa visão deste filme de Botelho, El Greco. Para aí chegarmos, vale a pena começar por lembrar a opinião de Garrett acerca do outro pintor relevante para a estética de *Quem És Tu?*, precisamente Caravaggio. A opinião foi publicada, no início da década de 1820, no «Ensaio sobre a historia da pintura», o suplemento a *O Retrato de Vénus* e poderia aplicar-se ao filme de Botelho: «Suas obras são mui faceis de conhecer pelo ar de relêvo, que dava a todas as figuras por via do asombrado. Esta originalidade imita bem a natureza. O seu desenho é preciso, e fero.» (Garrett, 1821: 109). Já sobre El Greco, Garrett não deixa uma única palavra. Aliás, nem sobre El Greco nem sobre algum pintor espanhol, pois que de Espanha o autor de *Frei Luís de Sousa* guarda apenas uma memória de intrusão filipina:

Espirarão com D. Sebastião nas areas de África o valor, e espirito
Portuguez; cairão as sciencias, esmorecêrão as artes; e, com quanto os
intrusos Philippes favorecião alguma cousa o talento; a abundancia, e

7 Cf., a este respeito, a sala «Da pintura como cenário», na exposição *Só Acredito Num Deus Que Saiba Dançar* (Botelho et al., 2014: 9-10).

riquezas, em cujo seio se creáram sempre os grandes ingenhos[,] tinham desamparado o reino, e sepultado a nação no lethargo politico, na miseria, e na ignorância. (Garrett, 1821: 143)

Assim sendo, é surpreendente que João Botelho tenha escolhido, para retrato de D. João de Portugal, uma pintura realizada talvez no fatídico ano de 1580 e por um artista — El Greco — que chegou a estar ao serviço de Filipe II de Castela, I de Portugal. É verdade que, tendo em consideração a data de feitura da tela, aquele retrato podia ornamentar o salão de D. João de Portugal, como, além disso, por seu intermédio se estabelece um nexo perfeito entre o desconhecimento da identidade do cavaleiro representado e a pergunta que acerca dele Maria dirige a Telmo: «E não tem nome o cavaleiro?» (1844: 77). De facto, houve várias tentativas de identificação deste indivíduo: pensou-se até que poderia ser o próprio El Greco, ou Miguel de Cervantes, ou o secretário de Filipe II de Espanha Antonio Pérez e, com menor implausibilidade, o terceiro marquês de Montemayor, Juan de Silva y de Ribera (Ruiz, 2008: 326-327). Nenhuma das tentativas, contudo, foi suficientemente persuasiva para alterar a designação por que é conhecido o quadro que se encontra no Museu do Prado: «El caballero de la mano en el pecho». Independentemente da identidade do retratado, a espada desembainhada foi lida como sinal do juramento ou voto de combate em defesa da palavra de Deus e o indivíduo está representado na situação de realizar um voto, de acordo com o movimento da mão direita a deslocar-se para o coração. David Davies também se refere ao seu aspecto ascético e à circunstância de o tratamento con-

ferido ao espaço cimentar a ideia de que o espectador testemunha esse juramento (Davies, s.d.).

Estes dois traços adequam-se com propriedade à figura de D. João de Portugal, cavaleiro defensor da fé cristã que combate ao lado de D. Sebastião em Alcácer-Quibir e, no drama de Garrett, a única personagem que invoca um juramento. O tratamento filmico da pintura de El Greco contribui ainda para a sugestão do desfecho trágico que se vai abater sobre Maria de Noronha. Com efeito, no texto de Garrett, Maria diz que, em sonho ou em vigília nocturna, um anjo lhe aparecia como responsável pela sua forçada separação dos pais e, ao dirigir-se à mãe, refere-se-lhe assim: «aquele anjo que descia com uma espada de chamas na mão, e a atravessava entre mim e ti» (1844: 154). Essa sombra ameaçadora está indiciada logo no quadro de El Greco, reproduzido no filme com a dimensão mais do que triplicada, várias vezes servindo de fundo, com evidência da espada, em planos protagonizados por Maria ainda na parte relativa ao acto II. Por outro lado, não é por acaso que Garrett lembra ter Frei António da Encarnação considerado a hipótese de o peregrino portador da notícia fatídica ser nada mais nada menos do que um anjo: «e assi somente se offerece, entre suspensão no caso, se seria o peregrino do recado algum Anjo» (Encarnação, 1767). Expostos os dados, a sequência de correspondências inclui, portanto, D. João de Portugal como anjo, anjo com espada, «caballero de la mano en el pecho».

Mesmo tomando tudo isto em conta, nem a verosimilhança cronológica da presença do quadro naquela casa, nem os traços de adequação da figura pintada por El Greco ao que é conhecido a

respeito de D. João de Portugal, nem mesmo a função indiciadora da tela, escondem que o discurso visual de Botelho, neste momento exacto, se desenvolve ao arrepio do texto de partida, para não dizer que se desenvolve mesmo contra o texto de partida.

Para explicar esta dissonância aparente, lembre-se uma das leituras mais fortes de *Frei Luís de Sousa*, a que é proposta por Eduardo Lourenço, em particular a sua leitura de D. João de Portugal:

Quem responde pela boca de D. João (de Portugal), definindo-se como *ninguém*, não é um mero marido ressuscitado fora da estação, é a própria pátria. (Lourenço, 2005: 86)

A identificação, facilitada pelo apelido, entre D. João e Portugal ganha uma dimensão inédita no filme de Botelho, no qual a pátria tem o rosto de um desconhecido que muito provavelmente seria espanhol. Claro que se se aplicasse ao realizador a pergunta de Maria «pois ele não é por D. Filipe; não é, não?» (1844: 45) a resposta seria negativa.

Seria?

O filme constrói na parte inicial — *i.e.*, a parte que não está dependente do texto de Garrett — uma imagem dolorosa do programa educativo a que esteve sujeito D. Sebastião. É um decadente e trémulo cardeal D. Henrique quem lembra os conselhos norteadores da educação do rei emanados das Cortes de 1562: devendo ser educado segundo os costumes do antigo Portugal, prescreve-se que «vista à portuguesa, coma à portuguesa, cavalgue à portuguesa, fale à portuguesa», e que «todos os seus actos sejam portugueses».

Ora, graças ao retrato de El Greco, Botelho desfaz a parelha D. Sebastião/D. João de Portugal, este último em geral condenado a ser figura daquele no drama de Garrett. Pelo contrário, no filme a presença de «El caballero de la mano en el pecho» acaba com todas as evidências fatais e promove a pergunta libertária: os dados não estão lançados, quem és tu?

Se esta reorientação é realizada contra a letra do texto de Garrett (mas talvez não contra a índole de Garrett), já o drama apresenta num dado momento um *trompe-l'oeil* que parece antecipar este expediente de Botelho.

Todo o texto de Garrett está marcado, em especial nas falas de Maria de Noronha, pela admiração votada à resistência patriótica contra a ocupação castelhana, maximamente exemplificada pelo incêndio que Manuel de Sousa Coutinho de *motu proprio* ateia à sua casa. A este respeito, é curiosa uma fala de Fr. Jorge:

sabereis mais que, para corte e «buen retiro» dos nossos cinco reis, os senhores governadores de Portugal por D. Filipe de Castela que Deus guarde, foi escolhida esta nossa boa vila d'Almada, que o deveu à fama de suas águas sadias, ares lavados e graciosa vista. (1844: 53)

A expressão «buen retiro» evocaria facilmente ao contemporâneo de Garrett o palácio homónimo, mandado erigir por Filipe IV de Castela no limite oriental de Madrid, cuja construção foi concluída por meados do século XVII. É este um anacronismo óbvio tendo em conta o tempo da acção dramática, que decorre em 1599. Mas este é também um daqueles anacronismos que pouco preocupa-

ria Garrett, que dizia seguir mais as musas de Homero do que as de Heródoto (1844: 14). A este respeito, o fantasma da história manifesta-se também por adjacências e incorporações. Devido a diferentes vicissitudes, sobram hoje poucos traços da construção inicial do Buen Retiro. No entanto, os edifícios Casón de Buen Retiro e Salón de Reinos foram recentemente incorporados no Museu do Prado, precisamente a instituição onde se guarda o quadro de El Greco.

Voltando à fala de Maria antes referida, o recurso a esta tela não faz com que Botelho seja pelos Filipes. E por isso a linhagem dele talvez não incluía necessariamente o Almada Negreiros que afirma: «SE O DANTAS É PORTUGUÊS EU QUERO SER ESPANHOL!» (Negreiros, 1915). Mas é o quadro de El Greco que cria um ponto de fuga no filme, que rompe o círculo vicioso da delegação e confere ao espectador a possibilidade de fazer perguntas sem que as respostas estejam predeterminadas. Nesta medida, o quadro sugere que se se pode chegar a Almada vindo de fora, à semelhança do percurso da própria tela de El Greco, porque não por esse mesmo quadro sair-se daqui? A ser assim, a linhagem de Botelho seria a do Cesário Verde que escreve:

Batem carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo! (Verde, 1880: 6)

Como é que se há-de chamar a um ponto de vista assim? A entrevista de Botelho ao *Expresso* a 14 de Janeiro de 2003 pode

contribuir para uma resposta. À pergunta «Que ambições tinha?», a propósito dos tempos universitários em Coimbra, o realizador diz o seguinte:

Nenhumas. Era cinéfilo. No primeiro ano havia aquela coisa sinistra da praxe. Se a partir das seis da tarde um caloiro fosse apanhado fora de casa podia ser espancado. Como sou galdério desde que nasci, todas as noites me enfiava no cinema para não estar na rua. Outra coisa importante que fiz logo desde muito cedo foi ter começado a viajar à boleia pela Europa — Dinamarca, Suécia, Inglaterra... Ia sozinho, trabalhava em restaurantes ou em fábricas e depois gastava o dinheiro na cinemateca de Paris. Quando o dinheiro acabava, voltava para Portugal na camioneta dos imigrantes. A viagem demorava 36 horas, vinha sem um tostão no bolso mas os imigrantes eram generosos e davam-me de comer durante a viagem.

Parece estar bem para um realizador que se diz galdério.

Um apontamento retrospectivo sobre as duas partes deste ensaio. As duas apresentam ingredientes, ritmos de exposição e níveis de conforto para o leitor bastante distintos. Os ingredientes são exclusivamente textuais e documentais na primeira parte, enquanto na segunda se apresentam mais heterogéneos (texto, pinturas, filmes; vários autores; diferentes agentes). A exposição é lenta e articulada na primeira parte, ao passo que funciona às vezes por elipse na segunda, em especial no remate. O leitor da primeira secção, mesmo quando desconhece o que se lhe diz, integra o elemento ignorado num quadro de referências que não sofre alterações; já a segunda sec-

ção pede explicações que não se reduzem à conveniência de preencher os vazios evidenciados pelas elipses. O que está em causa não é tanto o desastre especulativo por não corresponder à intenção autorral (julgo não ter feito da *intentio auctoris* o eixo do argumento, embora a convocação da entrevista no fim tenha um travo nostálgico). Em sentido oposto, também não está em causa alguma tibieza no recurso ao manifesto de Almada Negreiros (poder-se-á cancelar tão liminarmente a hipótese de existir para Botelho um alvo semelhante a Júlio Dantas para Almada, mesmo que não se trate de uma pessoa, podendo ser, por exemplo, o sentimento sebastianista?). Sobra, por certo entre outras dúvidas ocasionadas pelo que procurei fazer, a coerência, que espero ter ficado visível na primeira parte, mas será incerta na segunda. Essa mesma coerência é mencionada por Umberto Eco para invalidar a interpretação que Jorge Luis Borges fizera de *De Imitatione Christi*, de Thomas de Kempis. Segundo Eco, «o que não funciona nesta leitura [de Borges] é que não se podem ler sob a mesma óptica outras passagens do *De Imitatione*» (Eco, 1992: 37). Como articular, na verdade, a leitura da tela enquanto veículo de fuga, de rejeição da História fatídica, e o pesado programa de pedagogização da História especialmente notável na primeira secção do filme de Botelho? Ou, mais simplesmente, como se entretence essa leitura da tela com a indiferença que lhe votam as personagens? As perguntas enraizadas no plano da coerência poderiam multiplicar-se, mas é a própria noção de coerência que também justifica revisitação. O resultado de uma tal revisitação pode sugerir que a tela se expressa *contra* o peso da História e que existe para falar, não com as personagens, mas com o público.

Referências bibliográficas

- Avelar, Mário (2013). «*Quem És Tu?*», de João Botelho. Contaminação de imagens e produção de sentido(s)». *Comunicação & Cultura*, n.º 15. 103-115.
- Bíblia Sagrada. 1986 (13.^a ed.). Trad. Alcindo Costa *et al.* Lisboa: Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos).
- Botelho, João. 2001. *Quem És Tu?* DVD Lusomundo.
- . 2016. Entrevista, jornal *Expresso*, 13 de Agosto. <https://expresso.pt/cultura/2016-08-21-Joao-Botelho-Cada-vez-tenho-menos-certezas-tudo-isto-e-tao-complexo> (consultado a 04.06.2025).
- Botelho, João *et al.* 2014. *Só Acredito Num Deus Que Saiba Dançar. O Cinema e o Imaginário da Arte*. Lisboa: Documenta.
- Davies, David. s.d. «Caballero de la mano en el pecho, El [El Greco]». <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/caballero-de-la-mano-en-el-pecho-el-el-greco/2ba91f45-aed4-4f53-8dd0-2ec565d2c28c> (consultado a 30.01.2022)
- Eco, Umberto. 1992. *Os Limites da Interpretação*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.
- Encarnação, Frei António da. 1767. «Prologo e Vida do Author». *Segunda Parte da Historia de S. Domingos*, por Fr. Luis Cacegas (...) e por Fr. Luis de Sousa, Lisboa: Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1767. <https://archive.org/details/1767primeiraquar02caceuoft/page/n9/mode/2up> (consultado a 30.01.2022).
- Garrett, Almeida. 1844. *Frei Luiz de Sousa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Lima, Henrique de Campos Ferreira. 1948. *Inventário do Espólio Literário de Garrett*. Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade.
- Lourenço, Eduardo. 2005. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Gradiva.
- Negreiros, José de Almada. 1915. *Manifesto Anti-Dantas e por extenso*. S.l.: Edição do Autor.
- Ribeiro, António Lopes. 1950. *Frei Luís de Sousa*. DVD. Madragoa Filmes.
- Ruiz, Leticia. 2008. «El caballero de la mano en el pecho». *El retrato del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado. 326-327. <https://www.mu>

seodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho/
9cb73bdf-66e8-4826-a79c-5de2b15a1da6 (consultado a 30.01.2022)

Verde, Cesário. 1880. «O Sentimento dum Occidental». *Portugal a Camões —
Publicação Extraordinaria do Jornal de Viagens*. 6.

Filmar palavras, escrever imagens: a montagem do livro no *Filme do Desassossego*

MANUEL PORTELA

Uma hipótese: o *verbivococinematógrafo*

Ao organizar as imagens do filme em estreita ligação com as palavras do livro e ao adoptar estratégias não-naturalistas de encenação, cenografia, representação e filmagem, o *Filme do Desassossego* interroga a interacção entre os regimes de mediação do cinema e da literatura. Se a densa e múltipla codificação artística das suas imagens e sons — designadamente pela incorporação explícita da pintura, fotografia, arquitectura, escultura, música, dança, teatro e ópera — parece inscrever o filme no horizonte da obra de arte total e no desejo de fusão transcendental das artes, a proeminência da voz e da palavra dita — diegética e não-diegética, implícita e explícita, em campo e contracampo — reafirma a capacidade alucinatória da língua — escrita e lida, falada e escutada — enquanto sistema simbólico autónomo.

Seja evocando cenas observadas ou recordadas, seja invocando visões imaginadas, a palavra como *voz directa* e *voz sobre imagens* manifesta a sua força acústica própria, capaz de fazer aparecer a plenitude do mundo para lá da inscrição cinemática e das mediações artísticas a que se associa. A sua acção inconsciente no interior do sujeito-espectador parece resultar dessa convergência parcial e in-

terrompida entre palavra dita e imagem filmada, que nos dá a ver e a ouvir a montagem na sua condição de dispositivo semiótico universal para a produção de sentido: montagem de palavras, montagem de imagens, e montagem de palavras e imagens. O efeito de real associado à audiovisualidade da inscrição, e à sua especificidade medial, não chega realmente a fundir os dois canais de percepção. O som da palavra e a luz da imagem excedem a sua co-presença, como se não fosse possível integrar num único canal a sua simultaneidade.

O *Filme do Desassossego* é analisado neste texto segundo dois princípios distintos. Por um lado, seguindo uma estratégia de engenharia invertida (que infere o texto do guião a partir da sequência do texto dito ou evocado no filme), mostrarei exemplificativamente a montagem que o filme faz do livro, argumentando que o filme é uma edição do livro que explora combinatoriamente a modularidade interna e externa dos seus fragmentos. Por outras palavras, o fluxo de consciência que o livro contém encontra-se expresso na montagem do texto, fazendo do filme também uma hipótese de livro, segundo uma lógica de *meio misto*, isto é, de filme-livro. Por outro lado, analisarei exemplificativamente a relação entre a alucinação da palavra e a alucinação da imagem, mostrando como a lógica cinematográfica do *Filme do Desassossego* tenta captar o movimento imagético da palavra. A esta hipótese de registo da alma cinética da palavra chamarei *verbivococinematógrafo*. Sugiro que a natureza composta do cinema enquanto sistema audiovisual não chega a fundir de forma transparente o canal acústico da palavra escutada e o canal visual da imagem vista. Desta paralaxe perceptual entre o que se ouve e o que se vê emerge o desassossego do filme.

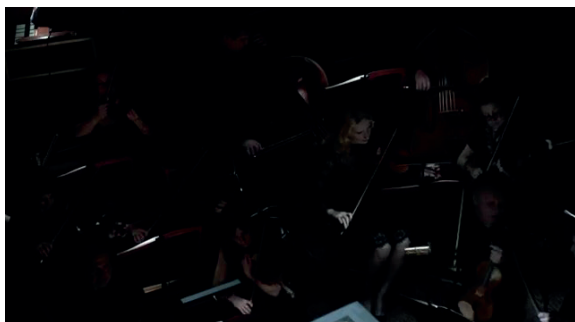


Figura 1. *Filme do Desassossego*, Cena 1 (genérico)

O ser imperscrutável: ouvir, ver, ver e ouvir

As três cenas iniciais do *Filme do Desassossego* mostram o dispositivo de filmagem do livro. Na primeira cena, durante a apresentação do genérico, o momento inicial de afinação da orquestra é uma transposição cénica da descrição da impossibilidade de acesso do sujeito a si mesmo e coloca toda a música do filme como expressão dessa interioridade inacessível: «Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia.»¹ A afinação inicial e os primeiros acordes são também metáfora do processo de composição do filme enquanto figuração da inacessibilidade da alma. A massa sonora, que surge inicialmente sob forma

1 Neste artigo, os textos do *Livro do Desassossego* são citados a partir da edição de Richard Zenith transcrita no *Arquivo LdoD*. O número corresponde à numeração do texto e as ligações remetem directamente para essas transcrições: «Minha alma é uma orquestra oculta» (Zenith, Texto 310). https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr279/inter/Fr279_WIT_ED_CRIT_Z

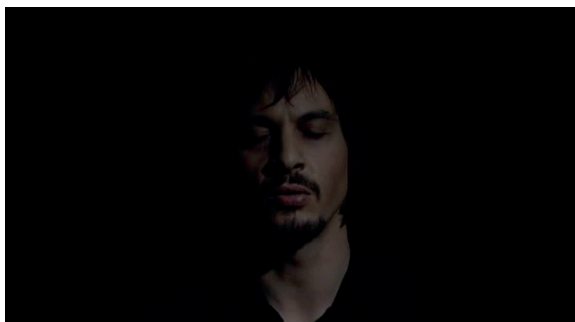


Figura 2. *Filme do Desassossego*, Cena 2: «Peguei no meu coração» (00:01:33)

diegética, torna-se metáfora da alma de Bernardo Soares quando, na segunda cena, o som da orquestra, agora sob forma não diegética, introduz a figura da Bernardo Soares. O poema escolhido intitula-se «Dobre», tem a data de 20 de Janeiro de 1913, e foi escrito na mesma folha onde consta também a palavra «desassossego». Dito de olhos fechados, este texto reenuncia a imperscrutabilidade da sinfonia da consciência sob a forma de alienação do sujeito em relação a si mesmo:

Peguei no meu coração
E pu-lo na minha mão,

Olhei-o como quem olha
Grãos de areia ou uma folha.

Olhei-o pálido e absorto
Como quem sabe estar morto;

Com a alma só comovida
Do sonho e pouco da vida.

À semelhança da exposição temática que ocorre numa abertura sinfónica, este momento funciona metonimicamente como tripla síntese do processo criativo de João Botelho no *Filme do Desassossego*: síntese da figura de Bernardo Soares como personagem, síntese da estrutura narrativa que irá ser criada pela montagem de textos e imagens, e síntese da relação intensa entre palavra e imagem que sustenta toda a obra. De resto, também o título sugestivo deste colóquio² poderia ser derivado desta cena: o grande plano do rosto a dizer o texto com os olhos fechados faz-nos escutar as palavras com atenção acrescida. O rosto do texto ganha a sensualidade luminosa da imagem e as palavras são escutadas uma a uma na sua reverberação singular. A profunda interioridade da personagem é estabelecida pelo fluxo de palavras antes ainda de lhe vermos os olhos. A faculdade de ver a partir da palavra e de ver a imagem mantêm-se parcialmente disjuntas e amplificam-se mutuamente: o efeito de interioridade produzido pela imagem do rosto visto é reforçado pelo efeito de interioridade produzido pelas palavras ditas.

De certo modo, os olhos fechados são evocativos do poder alucinatório da palavra, da sua capacidade de activar a imaginação e

- 2 A primeira versão deste texto foi apresentada no Colóquio «João Botelho “filme um texto como se fosse um rosto”», que decorreu no Colégio Almada Negreiros a 23 e 24 de Setembro de 2021 (org. Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Agradeço às organizadoras, em particular a Golgona Anghel.



Figura 3. *Filme do Desassossego*,
Cena 3: «Não sei
o que é o tempo»
(00:03:08)

imersão o sujeito no mundo de imagens induzido pela linguagem, incluindo a sensação de si próprio como sujeito. Ao ver Bernardo Soares dizer o poema de olhos fechados, o espectador é inconscientemente colocado na posição da personagem: produz interiormente a imagem do coração nas mãos, sobrepondo a imagem da palavra à imagem da imagem. Este dispositivo de manter o fluxo das imagens das palavras parcialmente independente do fluxo das imagens das imagens permite ao *Filme do Desassossego* não se limitar a traduzir as palavras — transmediando-as como meras indicações cénicas para a construção de espaço, enredo e diálogos, como acontece em geral numa lógica de adaptação meramente referencial —, mas antes dá-las a ver e a ouvir enquanto palavras na materialidade acústica do seu som e na materialidade abstracta do seu sentido. Não se trata — como é habitual nas adaptações literárias de índole naturalista — de fazer desaparecer a palavra na imagem, mas antes de fazer aparecer a palavra na imagem e a imagem na palavra. O filme mantém assim uma forte autonomia do canal-palavra, sem a subsumir no canal-imagem.

A terceira cena do filme representa uma terceira modalidade de relação palavra-imagem, na qual o som da voz sobre a imagem apenas a espaços se cruza referencialmente com a imagem, mantendo com esta uma relação metonímica ou metafórica, segundo o princípio geral da montagem por justaposição que preserva a autonomia do canal voz-palavra em relação ao canal imagem-cena ou ao canal som-música. A consequência deste procedimento é o baixo nível de redundância entre palavra e imagem, mostrando a impossibilidade de remediar filmicamente a carnalidade fonossemântica da palavra: para ser filmada como palavra, a palavra tem de permanecer palavra e manter a plenitude da sua ressonância emocional e abstracta. A passagem iterativa da voz fora de cena para a voz dentro de cena sublinha a autonomia relativa dos canais, desdobrando o monólogo interior em monólogo-palavra e monólogo-imagem. De um ponto de vista cognitivo e perceptual, é como se o espectador estivesse impedido de fazer confluir de forma transparente e sem suturas essa inscrição da palavra na imagem.

A alternância frequente de palavra e som diegético com palavra e som não-diegético (incluindo cenas em que voz directa de Bernardo Soares coexiste com voz sobre imagem de Bernardo Soares) resiste à lógica meramente compositiva e narrativa do cinema enquanto linguagem que simula dissolver as diferenças entre os seus múltiplos componentes numa lógica narrativa homogênea. Voz-narradora e câmara-narradora não se confundem nem se ocultam mutuamente. O artifício de todo o processo ganha a saliência sensorial da sua múltipla mediação material. Mais do que isso, o *Filme do Desassossego* parece exultar na recodificação do cinema como arte

total, sublinhando a presença da pintura na fotografia, do teatro no cinema, da música na fonografia, da arquitectura nos espaços cénicos, da escultura na configuração dos corpos e dos objectos, da dança na coreografia dos movimentos, e da literatura na palavra dita e escrita. A composição multiartística da obra inclui ainda momentos de arqueologia do cinema enquanto meio — como acontece na fantasmagoria de sombras no quarto de Bernardo Soares ou na filmagem clínica da cópula — e, de uma forma geral, na obsessiva presença do claro-escuro da pintura na iluminação das cenas, na saturação cromática das superfícies e na tridimensionalidade oblíqua dos volumes.

Vococentrismo

Se considerarmos que o cinema é vococêntrico (Chion, 1999), isto é, subordina os diferentes elementos sonoros à percepção das vozes, teríamos ainda uma outra possibilidade de análise desta presença logocêntrica da palavra através da dicção e das propriedades acústicas das vozes usadas, em particular a voz de Cláudio da Silva, mas também dos cantores (Carminho, Caetano Veloso, Ricardo Ribeiro, Lula Pena, Angélica Neto, Elsa Cortez) ou de Catarina Wallenstein. A prosódia variável da dicção nas diversas cenas constrói a personagem de Bernardo Soares como multiplicadora de vozes — da sua própria e das vozes escutadas (em si e nos outros), criadas através da escrita (e que o filme recria em terceiras vozes). Uma leitura que observasse esta relação entre vozes e palavras mostrar-nos-ia o vococentrismo do *Filme do Desassossego* como outra manifestação dessa



Figura 4. *Filme do Desassossego*, Cena 7: «Toca-me. Suaves olhos.» (00:19:38).
«Toca-me. Suaves olhos. Suave, suave mão. Sinto-me tão só, aqui. Oh, toca-me depressa, agora. Que palavra é essa que todos conhecem? Eu aqui sozinha, quieta. E triste, também. Toca-me, toca-me. Tal como sou. Ou tudo ou nada.»
[James Joyce, *Ulysses*] (00:19:38-00:21:17)

autonomia do canal-palavra. É como se à encenação do cinema enquanto alucinação visual e onírica correspondesse a encenação da literatura enquanto alucinação acústica expressa na singularidade fonográfica das múltiplas vozes. Bernardo Soares encarna na modulação tonal e tímbrica da voz de Cláudio da Silva e das muitas vozes que escuta e imagina.

Ao contrário de uma estratégia adaptativa com base nos códigos de transparência realista, em que a maior parte do texto tem de desaparecer para dar lugar à sua tradução referencial em espaços, adereços, gestos, movimentos e diálogos, o monólogo interior de Bernardo Soares persiste enquanto fluxo vocal de pensamento no

qual observação, memória, sonho e fala se misturam. As imagens tornam-se assim uma espécie de efeito da fala como se a própria câmara participasse desse fluxo interior da voz. A câmara dispõe-se a documentar o mundo através do coador que é a consciência vocalizada da personagem, dissolvendo por essa via a dicotomia interior/exterior. A interioridade da voz transmite-se à exterioridade da imagem. Toda a encenação — incluindo o enquadramento criado no início e no final através do encontro entre Fernando Pessoa e Bernardo Soares — pode ser apreendida como uma focalização subjectiva contínua na qual a imagem-luz produzida pela câmara se torna também emanção da acção criadora da força da palavra-voz: visível e dizível sincronizam-se e dessincronizam-se, duplicam-se e autonomizam-se, fundem-se e separam-se.

Através deste movimento coreográfico entre dar a ver e dar a ouvir, a lógica antinaturalista da encenação — que renuncia a uma simulação histórica da cidade de Lisboa e das figuras e espaços referidos ou descritos na obra, e até mesmo a uma coerência de ponto de vista subjectivo — parece servir para acentuar a disjunção entre palavra e realidade, e, de certo modo, também a disjunção entre cinema e realidade. Nem a artificiosidade da arte da linguagem, nem a artificiosidade da arte das imagens em movimento podem ser ancorados num real extralinguístico ou extrafílmico. Palavra e cinema têm de permanecer como dispositivos alucinatórios, indutores das imagens e emoções que descrevem. Devem funcionar como refractores e deformadores mais do que reflectores e conformadores. Entre a imagem e a vida, como entre a palavra e a vida há um vidro ténue, como o que transforma Bernardo Soares em espectador de si mesmo



Figura 5. *Filme do Desassossego*, Cena 15: «Não me indigno, porque a indignação é para os fortes» (00:34:20)

e do mundo: «Entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar.»³

Ainda que as deambulações de Bernardo Soares pelas ruas de Lisboa ou o encontro inicial com Fernando Pessoa ou as cenas passadas no seu quarto e no escritório possam ser lidos como elementos de uma narrativa autobiográfica — ecoando a construção do semi-heterónimo enquanto personagem —, é a acção performativa da palavra que sobressai, em particular a sua capacidade de evocar um modo de o sujeito se sentir no mundo. A fragmentação autobiográfica traduz-se, no *Livro do Desassossego*, por uma espécie de consciência do lugar vazio da própria subjectividade, a qual o indivíduo tem de improvisar para si mesmo através da linguagem que o constitui. No *Filme do Desassossego*, este lugar vazio da inquietação interior e do espanto da existência consiste em encenar a performatividade enunciativa da própria linguagem: em vez de mostrar um conjunto

3 «Intervalo Doloroso» (Zenith, Texto 80). https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr447/inter/Fr447_WIT_ED_VIRT_LdoD-Filme_1

de acções e as relações temporais e causais entre essas acções, a obra dá a ver uma sequência de actos de linguagem (actos de fala e actos de escrita) operando na construção da interioridade de Bernardo Soares, por um lado, e na construção da posição do espectador no devir-mundo dessa construção.

A cinevocalidade através da qual a palavra-voz põe em movimento a imagem-ser, entrecruzando o movimento da palavra e o movimento da imagem, pode ser observada, por exemplo, na encenação da voz de Caetano Veloso na cena passada no corredor do metro (Fig. 5). Diegeticamente simulada como voz de uma canção saída do leitor que vemos no chão junto à figura do homem sentado, ela é também voz sobre imagem interior de Bernardo Soares no momento inicial e voz interior da rapariga pálida no momento final. A oscilação frequente entre voz directa e voz sobre imagem, a que corresponde uma oscilação entre disjunção e conjunção do que diz a voz e do que mostra a imagem, dá a ouvir e a ver a separação entre o canal palavra-voz e o canal imagem-som. É como se parte da montagem só pudesse ocorrer na cabeça do espectador, e a natureza dos elementos diegéticos e não-diegéticos tivesse de ser reconceptualizada. Esta diferença não seria apenas a diferença convencional entre o som-voz atribuível ao que é visualizado na cena e as ressonâncias produzidas por outros sons, pela música e pela voz sobre imagens. É uma diferença que serve para revelar a diegetização, isto é, o processo de fazer um mundo aparecer através da palavra, ou da imagem, ou da conjunção palavra-imagem. Entrar e sair do som da cena serve para sublinhar esse efeito perlocutório de aparecimento de uma forma verbal ou de uma forma fílmica no mundo.

A montagem-filme da montagem-livro

O «desassossego» do filme — réplica da projecção da inquietação existencial na inquietação criadora — deriva dessa reiterada encenação do processo criativo, num movimento paralelo ao gesto repetido do narrador de começar a escrever-se: a si próprio enquanto sujeito-fragmento e ao livro enquanto livro-fragmento. O «desassossego» não pode ser apenas representado, ele deve transmitir-se à matéria fílmica, é preciso que contamine o olhar da câmara e a pós-produção, equivalentes fílmicos dos instrumentos e meios da escrita. Por isso parece totalmente acertado o título do filme, já que ele se oferece como interrogação da materialidade compósita do cinema e como *filme-fragmentos*, sucessão múltipla de quadros cuja ordenação interna é parcialmente arbitrária, tal qual o *Livro do Desassossego*. O princípio da montagem, enquanto elemento específico do meio e da linguagem fílmica, exponencia a fragmentação do texto do livro e a necessária artificiosidade de qualquer sutura medial ou equivalência entre palavra dita e imagem filmada. Não se consegue atravessar o intervalo entre livro e filme a não ser expondo-o na sua irredutibilidade medial, e numa certa aleatoriedade declarativa das suas correspondências na imaginação de João Botelho.

Sendo uma amostra representativa de boa parte das constelações de temas do livro e dos dois momentos distintos de composição literária, o *Filme do Desassossego* é também uma edição singular de mais de uma centena de excertos extraídos de 88 textos do livro. A sua estratégia de adaptação e remediação não consiste em reescrever e simplificar, substituindo o dizível pelo mostrável. Trata-se, pelo

contrário, de uma mistura que mantém o dizível e o mostrável como canais paralelos, de tal modo que o que se vê e se ouve é visto e ouvido também através da plenitude da palavra e não apenas através da sensorialidade da câmara. Com poucas exceções, como as que estão na base da sequência operática «Marcha Fúnebre para o Rei Luís II da Baviera» ou da sequência «Educação Sentimental» — construídas sobre trechos longos —, a unidade de composição do argumento do filme é a microcitação de algumas frases (e, por vezes, de partes de frases), mas raramente o parágrafo e quase nunca o texto. A unidade narrativa do filme, tal como a unidade narrativa do livro, é de natureza emergente e surge como um efeito secundário da montagem.

A significativa segmentação dos textos usados na construção do guião mostra a profunda invenção cénica que João Botelho faz da obra de Fernando Pessoa. A montagem do livro levada a cabo no filme pode ser observada na edição virtual que publiquei no *Arquivo LdoD*, e na qual identifiquei e ordenei os passos do livro usados no filme (Portela, 2021). A edição virtual «LdoD-Filme» baseia-se na edição da obra feita por Richard Zenith, sendo a selecção dos textos determinada pela sua inclusão no filme e a ordenação determinada pela ordem em que são citados. Foram assinalados em cada texto do *Livro do Desassossego* os passos usados em todas as cenas do filme, o que nos permite observar de forma detalhada o processo de edição do texto para produzir a encenação. As cenas foram ainda numeradas e anotadas através de uma taxonomia que identifica sumariamente os principais espaços, figuras e referências do livro e do filme, bem como a marcação temporal (hora, minuto, segundo) do filme correspondente a cada pedaço de texto.

A Fig. 6 mostra um exemplo desta edição virtual anotada, no qual estão sublinhados os passos usados do texto «Nunca deixo saber aos meus sentimentos» (Zenith, Texto 370). Repare-se que todos os passos do livro incluídos no filme são ditos *ipsis verbis*, seja na voz de Bernardo Soares, seja na das suas personagens. A edição do texto para o guião procede por operações de corte e colagem, mas preserva a integridade textual dos recortes. As citações podem representar metonimicamente certos textos, estabelecendo equivalências entre uma cena e um texto em particular. Verifica-se também a junção de citações de textos diversos na composição de uma única cena ou o uso de excertos distintos do mesmo texto na composição de várias cenas. Assim, a unidade dramática de cada cena pode ser construída com base na justaposição de excertos de textos diversos ou ter origem num único excerto. Um exemplo do primeiro tipo seria a Cena 13, passada na igreja, na qual são ditos excertos de sete textos distintos.⁴ A Cena 34 pertence ao segundo tipo: neste caso, não só os excertos têm origem no mesmo texto como a quantidade de texto recortado se aproxima da sequência integral das falas no diálogo.

Acção!

Termino mostrando um exemplo da encenação da acção da própria palavra. Trata-se de um exemplo em terceiro grau, uma

4 Os excertos usados provêm dos textos seguintes: «Absurdo» (Texto 23), «Onde está Deus, mesmo que não exista?» (Texto 88), «Paisagem de chuva [Em cada pinga]» (Texto 141), «Penso às vezes que nunca sairei» (Texto 34), «Que de Infernos e Purgatórios» (Texto 443), «Sou mais velho que o Tempo» (Texto 218) e «Várias vezes, no decurso da minha vida» (Texto 20).

Arquivo LdoD

noite de luar. Abomino as noites de luar... Há quem costume realmente tocar música nas noites de luar.

— Isso? **ACERCA** ▾ possível **LEITURA** ▾ável, está **DOCUMENTOS** ▾ seu olhar **EDIÇÕES** ▾ nte o des **PESQUISA** ▾ do de **VIR**
de qualquer coisa... Falta-lhe o sentimento que exprime... Acho na falsidade da sua expressão uma quantidade de ilusões que tenho tido...

= Creia que sinto às vezes o que digo, e até, apesar de mulher, o que digo com o olhar...

— Não está sendo cruel para consigo própria? Nós sentimos realmente o que pensamos que estamos sentindo? Esta nossa conversa, por exemplo, tem visos de realidade? Não tem. Num romance não seria admitida.

= Com muita razão... Eu não tenho a absoluta certeza de estar falando consigo, um dever de ser estampa de um livro de impressões de um desenhista exageradamente nitidos... Dá um pouco, bem sei, a impressão de realidade e que a única coisa digna de uma mulher contemporânea é este ideal de ser estar a rainha dum naípe qualquer num baralho de cartas antigo que havia em uma heráldica realmente compassiva... Mas quando se é criança, tem-se aspiração, **as morais nestas... so depois, na idade em que as nossas aspirações são todas imorais, é que pensamos nisso a sério...**

— Eu, como nunca falo a crianças, creio no instinto artista delas... Sabe, enquanto estou falando, agora mesmo, eu estou querendo penetrar o íntimo sentido dessas coisas que me estava dizendo... Perdoa-me?

= Não de todo... Nunca se deve devarassar os sentimentos que os outros fingem que têm. São sempre demasiadamente íntimos... Acredite que me dói realmente estar-lhe fazendo estas confidências íntimas, que, se bem que todas elas falsas, representam verdadeiros farrapos da minha pobre alma... No fundo, acredite, o que somos de mais doloroso é o que não somos realmente, e as nossas maiores tragédias passam-se na nossa ideia de nós.

— Isso é tão verdadeiro... Para que dizê-lo? Feriu-me. Para que tirar à nossa conversa a sua irre realidade constante?... Assim é quase uma conversa possível, passada a uma mesa de chá, entre uma mulher linda e um imaginador de sensações.

= Sim, sim... É a minha vez de pedir perdão... Mas olhe que eu estava d **que** tinha dito uma coisa justa... Mudemos de assunto... Que tarde que é sem **que** esta minha frase não tem sentido absolutamente nenhum...

— Não me peça desculpas, não repare em que estamos falando... Toda a **de** do... Devemos, no fim, não poder ter a certeza se conversámos real **de** totalmente a conversa... As melhores e as mais íntimas conversas, e sobre **nos** são aquelas que os romancistas têm entre duas personagens das suas novelas... Como exemplo...

= Por amor de Deus! Não ia decerto citar-me um exemplo... Isso só se faz nas gramáticas; não sei se se recorda que nem professores nunca as lêem.

— Leu alguma vez uma gramática?

= Eu nunca. Tive sempre uma aversão profunda a saber como se dizem as coisas... A minha única simpatia, nas gramáticas, ia para as excepções e para os pleonismos... Escapar às regras e dizer coisas inúteis resume bem a atitude essencialmente moderna... Não é assim que se diz?...

— Absolutamente... O que [há] de antipático nas gramáticas (já reparou na deliciosa impossibilidade de estarmos falando neste assunto?) — o que é que há de mais antipático nas gramáticas é o verbo, os verbos... São as palavras que dão sentido [às] frases... Uma frase honesta deve sempre poder ter vários sentidos... Os verbos!... Um amigo meu que se suicidou — cada vez que tenho uma conversa um pouco longa suicidou um amigo — tinha tencionado dedicar toda a sua vida a destruir os verbos...

= Ele por que se suicidou?

— Espere, ainda não sei... Ele pretendia descobrir e fixar o modo de não completar as frases sem parecer fazê-lo. Ele costumava dizer-me que procurava o micróbio da significação... Suicidou-se, é claro, porque um dia reparou na responsabilidade imensa que tomara sobre si... A importância do problema deu-lhe cabo do cérebro... Um revólver e...

= Ah, não... Isso de modo algum... Não vê que não podia ser um revólver?... Um homem desses nunca dá um tiro na cabeça... O senhor pouco se entende com os amigos que nunca teve... É um de **que** amiga — uma deliciosa rapaz que eu inventei...

— Dão-se bem?

= Tanto quanto é possível... Mas essa rapariga, não imagina, ☐

As duas criaturas que estavam à mesa de chá não tiveram com certeza esta conversa. Mas estavam tão alinhadas e bem vestidas que era pena que não falassem assim... Por isso escrevi esta conversa para elas a terem tido... As suas atitudes, os seus pequenos gestos, as suas ciancices de olhares e sorrisos nos momentos de conversa que abrem

Figura 6.
Página da edição virtual anotada do *Livro do Desassossego* baseada no *Filme do Desassossego*. Os passos sublinhados fazem parte da Cena 34 (diálogo entre a mulher da gramática e o homem da gramática no restaurante, 01:07:35 a 01:11:40)

vez que a reflexividade da encenação já está contida no texto original. A meta-representação literária torna-se meta-representação fílmica, transferindo para o nível da encenação fílmica a autoconsciência irónica do texto enquanto encenação literária de um diálogo amoroso num romance. Este diálogo sugere a impossibilidade de escaparmos à convencionalidade predefinida das estruturas de enunciação, tanto nas formas literárias e fílmicas, quanto na performatividade das formas de subjectividade que nos interpelam a partir da linguagem. A cena alude implicitamente à artificialidade dos meios através dos quais damos forma às nossas imagens do mundo, seja escrevendo, seja encenando e filmando, seja simplesmente submetendo-nos à acção enunciativa da linguagem nas nossas interacções conversacionais. Paródia de uma conversa romântica e de certas convenções narrativas, crítica social à prescrição de uma identidade de género, reflexão sobre a natureza abstracta da criação e comentário filosófico sobre a precariedade do sentido, esta cena é um exemplo do dispositivo que designo como *verbivococinematógrafo*, isto é, o conjunto de processos que tentam filmar cinematograficamente a palavra escrita, dando a ver a acção da linguagem como modelo do acto de criação.

O diálogo do casal no restaurante pertence ao texto «Nunca deixo saber aos meus sentimentos o que lhes vou fazer sentir»⁵, no qual se evoca a fantasia de poder inerente ao acto de criação, mas também a frustração do desejo de produzir sentido: «Pequenas frases

5 (Texto 370, Zenith). https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr377/inter/Fr377_WIT_ED_VIRT_LdoD-Filme_1

sem sentido, metidas nas conversas que supomos estar tendo; afirmações absurdas feitas com cinzas de outras que já de si não significam nada...» A autoconsciência da condição ficcional de Bernardo Soares como escritor de si — «Fecho subitamente portas dentro de mim, por onde certas sensações iam passar para se realizarem. Retiro bruscamente do seu caminho os objectos espirituais que lhes vão vincar certos gestos» — antecipa a autoconsciência das suas personagens como criaturas imaginárias num diálogo inventado como se se tratasse de um testemunho escutado. Apresentado como exercício arbitrário de imaginação que tenta combinar, com ironia, reportagem e revelação, fantasia romântica e comentário social, este diálogo entre uma mulher e um homem surge assim enquadrado por uma reflexão sobre a relação entre criador e criaturas, que sublinha a sua condição ficcional.

Por sua vez, a consciência das personagens de estarem a ser faladas pela linguagem que falam não remete apenas para o efeito metaléptico da personagem que sabe que é personagem e finge perceber as convenções que determinam o seu modo de ser personagem («Dá um pouco, bem sei, a impressão de realidade excessiva e um pouco forçada», «cada vez que tenho uma conversa um pouco longa suicido um amigo»). Esta autoconsciência é também uma demonstração da acção da língua dentro do sujeito e da arbitrariedade da relação entre palavra e realidade, magicamente dependente de um acto arbitrário de enunciação («Por isso escrevi esta conversa para elas a terem tido»). A autoconsciência da sua própria ficcionalidade é um eco em Bernardo Soares da autoconsciência das suas personagens como criaturas imaginadas: «As suas atitudes, os seus pequenos gestos, as



Figura 7. *Filme do Desassossego*, Cena 34: «Nunca se deve devassar os sentimentos que os outros fingem que têm.» O homem da gramática e a mulher da gramática conversam sob o ouvido e o olhar de Bernardo Soares (01:08:40)

suas criancices de olhares e sorrisos nos momentos de conversa que abrem intervalos no sentimento de existirmos, disseram nitidamente o que fielmente finjo que reporto...»

O fotograma reproduzido na Fig. 7 corresponde a um momento intermédio daquela conversa, quando o casal, que atravessa a sala em direcção à sua mesa, passa por Bernardo Soares. A cabeça inclinada e o olhar meditativo de Bernardo Soares dão-nos a entender que o diálogo é uma projecção da sua imaginação criativa, como se confirmará no final da cena nas palavras que dirige ao empregado de mesa antes de sair do restaurante. As referências auto-irónicas que as duas criaturas fazem sobre a natureza da sua conversa é um indício de ficcionalidade que transborda do plano da escrita para dentro do plano narrativo. Em certa medida, a encenação filmada deste diálogo estabelece a equivalência entre imaginação literária e imaginação fílmica, mostrando-nos a câmara como escritora do diálogo que nos dá a ver. Este parece ser o princípio compositivo do *Filme do Desassossego*: fazer com que as cenas surjam como efeitos perlocutórios da ficção da palavra e da imagem, expressões correla-



Figura 8. *Filme do Desassossego*, Cena 6: «Mas outros, Raça do Fim, limite espiritual da Hora Morta, nem tiveram a coragem da negação e do asilo em si próprios.» (00:18:16)

tas do acto de criação. Dizer e filmar tornam-se actos equivalentes para conjurar o mundo, injunções para que ele nos apareça na sua mediação *verbivococinematográfica*.

A encenação dos actos de escrita recorre ainda a outro modo de figuração da acção da palavra sobre o sujeito. Nesta cena, Bernardo Soares parece possuído pelo fluxo interior que desencadeia a escrita e que, retroactivamente, produz o efeito de interioridade que o heteronomiza como emanção secundária de Fernando Pessoa. Ao encená-lo como escritor que se escreve — nas cenas no quarto ou nas cenas no escritório da Baixa —, Bernardo Soares torna-se duplo do seu autor, desdobramento ficcional para dar a ver-se como sujeito e objecto da escrita. O processo autográfico de criação através da encenação da escrita segue o modelo convencional de construção da cena da escrita: a secretária, o candeeiro, a máquina de escrever, o lápis, o caderno, a folha de papel, a microgestualidade da mão que escreve, sons e imagens que captam o fluxo das inscrições, planos enquadrando o rosto e as mãos (Fig. 7).

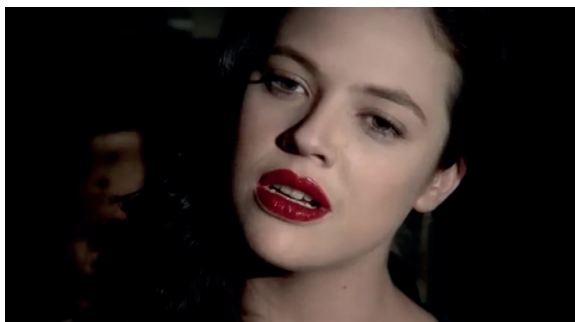


Figura 9. *Filme do Desassossego*, Cena 43: «Educação Sentimental» (01:34:10)

As cenas que traduzem filmicamente as auto-referências à escrita no *Livro do Desassossego* reafirmam a irredutibilidade dos códigos da cena filmada e da palavra escrita. Por um lado, ao registar a inscrição cinética e fonográfica da palavra, a inscrição audiovisual testemunha a materialidade específica do modo de mediação verbal. Por outro lado, ao registar a cena, a inscrição audiovisual autodocumenta o seu modo específico de associar imagens e sons. O projecto de João Botelho de filmar a palavra enquanto palavra parece ter equivalente no acto de escrever a imagem enquanto imagem. A opacidade da palavra é mostrada através dos traços e dos sons que lhe estão associados, mas também através das reverberações emocionais e cognitivas produzidas pelo entrelaçamento entre voz e logos que a caracteriza. A opacidade da imagem é mostrada através da presença intensificada do corpo do actor e da sua gestualidade, e sublinhada pela visualização da coreografia da escrita e da ergonomia particular que permite produzir inscrições sobre superfícies.

Um dos momentos em que o processo de escrever a imagem se torna explícito ocorre na encenação do texto «Educação Senti-

mental». ⁶ No canal-palavra, o desejo de transformação do gozo e do sofrimento em forma literária é descrito em crescendo como uma exteriorização absoluta das sensações coadas «através da inteligência pura» em direcção à realização da obra impossível. No canal-imagem, esse desejo do sujeito de aproximação ao mundo é reescrito eroticamente através da progressiva aproximação do olhar da câmara ao corpo e à emissão vocal da actriz. Do plano geral ao plano médio ao grande plano do rosto ao *close-up* das narinas e dos lábios, é a própria gramática de enquadramentos e movimentos de câmara que se expõe no virtuosismo da sua sintaxe. A relação metafórica entre cena e palavra, ancorada na imagética sadomasoquista e logocêntrica do texto, contrasta com a autonomia carnal do corpo e da voz e com a evidência da sua singularidade na imagem. O processo de exteriorização do sonho enquanto instância suprema do acto criativo toma forma na impureza fílmica da imagem em movimento como registo composto de cena, luz, música e palavra. Produzido pela presença mediada do corpo, da voz e da palavra, o efeito de interioridade exteriorizada evoca ainda a impenetrabilidade do sujeito.

Referências bibliográficas

- Botelho, João (2010). *Filme do Desassossego*. Lisboa: Ar de Filmes. DVD.
Chion, Michel (1999). *The Voice in Cinema*. Ed. and transl. by Claudia Gorbman.
New York: Columbia University Press.

6 (Texto 490, Zenith). https://ldod.uc.pt/fragments/fragment/Fr337a/inter/Fr337a_WIT_ED_VIRT_LdoD-Filme_1

- Portela, Manuel; António Rito Silva, eds. (2017-2022). *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <https://ldod.uc.pt/>
- Portela, Manuel, ed. (2021). «Edição Virtual: Filme do Desassossego». *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <https://ldod.uc.pt/edition/acronym/LdoD-Filme>

Perpetuamente: uma *conversa acabada*

MARIA BRÁS FERREIRA

É mais interessante pensar no ensaio como um desses corpos invertebrados, de extensão maleável, dependente da velocidade e direcção do movimento (da leitura), do que conceber o género à maneira de um ditado descritivo-normativo. Brian Dillon, que escreveu sobre o *ensaísmo*, incorrendo no risco de definir pelo indefinível ou definir o que é tão-só isso mesmo, *definível*, afirma: «O que rodeia esse objecto [o ensaio] dito sólido é uma constelação de partículas de pó cintilantes, e o ensaio mostra-se menos compacto e macio do que se pensava, é infindo e móvel, forma que ambiciona ser informe.», acrescentando mais à frente, «que as suas linhas de pensamento e estilo e emoção estejam tão interligadas que apresentem uma superfície lisa e radiante» (Dillon, 2020: 33).

Assim, o que irremediavelmente volve forma — condição, aliás, necessária ao reconhecimento e à continuidade presente da leitura — deve ambicionar ser informe, mas não disforme, isto é, o ensaio deve superar-se intimamente enquanto perímetro restrito, saltando de origem em origem ou antes estilhaçando a origem que todos possuímos de algum modo, para que a fala constitua lugar da afectuosa interrupção, imanente superfície reflexiva, abismada. Ora, não se trata de recusa, mas de abertura, caminho para a oportunidade solidária do outro; não se trata, tampouco, de conformismo, visto que

aquele que existe no escrito (imagem inscrita) renasce no seu próprio abandono, pela pertença precária no outro que é/são muitos.

Porquê evocar Brian Dillon, ensaísmo, abandono e renascimento a propósito de *Conversa Acabada*? Se a concessão do sujeito multiplicado em outros é quase fatidicamente expectável, se o assunto é Pessoa e/ou o modernismo, a referência ao género do ensaio como exercício contínuo e expansivo, a propósito de um filme, não revela tão prontamente um pretexto assinalável. Tratando-se da primeira longa-metragem de João Botelho, natural será que corresponda a um momento inicial-iniciático de experimentação dos limites e fronteiras a que a máquina cinematográfica alude pela prática. É que, à semelhança do que o ensaio suscitaria, o filme põe em xeque o propósito de um guião temático — já que é, acima de tudo, fluxo mais ou menos brilhante de pensamento, argumento ciclicamente *escrito-rasurado-escrito* — sem, todavia, desvirtuar a indagação desde um conceito, um prisma, a cuja *fragilidade* caberá a premissa fundamental da sua problematização. Os termos da *correspondência*, que pode ser epistolar, mas igualmente, por um efeito de transposição inclusiva-expansiva, cinematográfica ou poética, parecem coincidir com o terreno indagador e des-autorizado do ensaio. À maneira de muitos filmes do designado cinema de autor, a obra de Botelho, sob recurso a outras formas de expressão artística (literatura, ilustração, fotografia, teatro), aproveitadas como plataformas estilísticas, e não tanto sob a intenção mimética da representação de variantes, mais que projectar no ecrã uma evolução por nós narrativos, segundo uma dialéctica típica de enredo, desvela a plasticidade de microacontecimentos, unificados no acontecimento maior e ex-

pressivo do filme, que resulta, no tumulto das imagens de matérias diversas, em não-acontecimento: espera ou antecipação da palavra do outro e seus efeitos. O filme significa-se na antecipação de uma materialidade cambiante.

Conversa Acabada (1981) (auto-)retrata-se no período temporal enquadrado entre 1912 e 1916, percorrendo o motivo do encontro, mais ou menos mediado, mais ou menos insistente, todavia, de Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, sem, contudo, deixar de fazer prevalecer as soluções formais, plásticas, sobre uma (hipotética, convencionada, assim revelada a título de exemplo) tessitura linear e homogênea de enredo¹. Seguindo no encalço do que escreve Iouri Tynianov sobre o cinema poético ou uma poesia do cinema, *Conversa Acabada* «desenvolve-se por saltos de um plano para outro, tal como a poesia de um verso a outro verso» (*apud* Martelo, 2012: 17); o filme precipita-se de texto para texto, sem nunca fazer acontecer (mais que representar exemplar e artificialmente) uma trama linearmente evolutiva, resistindo no interior de um movimento desterritorializante: por ausências-presenças. As correspondências edificam-se contra a presunção de resoluções. Pessoa escreve o que o actor, Fernando Cabral Martins, dirá, contaminando passado e futuro num presente espectral, obstinado na iminência que a fixidez

- 1 Há a tentativa, propositada ou não, logo, irónica ou não, de conferir ao filme uma ordem cronológica: pelo arranque do filme com o evento da morte de Pessoa, pelas referências-postal a datas e locais da correspondência. Todavia, a montagem, aliada à natureza variável das imagens que a constituem, aponta para a escala do pormenor, da textura da imagem, desvirtuando a totalidade da narrativa cronológica. Admite-se, todavia, a possibilidade de se tratar de uma consciência metacinematográfica implicada na obra.

premedita: «Estou num daqueles dias em que nunca tive futuro. Há só um presente imóvel, muro de angústia em torno.» Sá-Carneiro assina, por seu turno, as palavras, na voz de André Gomes: «Mil anos me separam de amanhã». A medida do tempo é medida de uma ausência que se conjectura no corpo, e que se estira para um futuro excludente, mas é, antes de mais, diacronia sinalizada, impossibilidade de dizer e sustentar a vida num só passo. No fim, não há compromisso senão o da dispersão impressa na voz de Helena Domingos, lendo o poema «Nevoeiro», de *Mensagem* (a última cena do filme, excerto da única obra publicada por Pessoa), título que não chega a ser, aliás, nomeado, já que a leitura não abrange a totalidade do poema, deixando de fora os dois últimos versos: «Ó Portugal, hoje és nevoeiro... // É a hora!», bem como a inscrição latina «Valete, Fratres.» Joga-se a perfeição de um limite — o fim do filme, a publicação exclusiva da obra — no limiar trémulo e sugestivo de lacunas — título e versos.

Se no filme se impõe o destaque da palavra sobre todas as outras componentes fílmicas — é pelo menos uma forma textual que suscita a forma cinematográfica, assinada por Botelho —, sobra, então, a pergunta categoricamente perturbável: de quem são os textos que povoam o filme, ou direi, que *são* o filme, que o desorientam, concedendo-lhe o desvio para o esgotamento a que as emoções vivas (do espectador) fazem frente? Há uma indecisão expressa quanto às palavras ditas (e não-ditas), por repetições, intermitências, interrupções da voz que lê (em *off* e em *on*), sobreposição de vozes, e pela imagem que não se presta a elaborar a legenda do som, e vice-versa.

O intervalo recolhe-se na expectativa do correio, a vida soçobra no papel e no ecrã enquanto natureza-morta que compõe.

Aplique-se a bitola maestra de Deleuze e Guattari em *Rizoma*: «Não se trata de agir o ponto em que já não se diz eu, mas o ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer eu. Já não somos nós mesmos. Cada um conhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.» (Deleuze; Guattari, 2020: 10). Mais que proceder ao registo documental de uma conversa finda entre dois sujeitos que inscrevem a primeira-pessoa do singular nas suas cartas, o filme enceta um tom, um ritmo, uma gramática para esse modo de estar: conversando; gerúndio indefinido no tempo da sua dicção, assumindo o caudal torrencial e irredutível das palavras, assim, des-subjectificadas e incomensuráveis. Dado que se não pretende fabricar «um Deus para movimentos geológicos» (*idem*: 11), acompanhem-se as pistas de fuga e encontro da arquitectura que o filme nos propõe pela sua montagem, na eventualidade de seguirmos, abalando, uma regra verbal, num par de escritores, exemplificativa, sentencial e propositiva. Verifica-se, da mesma forma, a impossibilidade de destinar linhas de afectividade para uma e outra figura do circuito epistolar, já que se vive em permanente agenciamento, asserção do carácter inatribuível da escrita e do dito. O duplo autoriza, assina, possui, rasurando o próprio nome; a sua legibilidade reside no circuito, a repetir, a variar, a difamar (no sentido latino de *afastar por rumores*). O que resta parece afunilar-se na exterioridade pura da construção estratificada do objecto fílmico, isto é, nas suas possibilidades de contacto e pertença: provisórias; «partículas assig-nificantes, intensidades puras, e de se atribuir os sujeitos aos quais

já só deixa um nome como rasto de uma intensidade.» (*ibidem*). Lembrem-se os ângulos torcidos em que a câmara se coloca parecendo evitar a frontalidade dos rostos, que são filmados por planos picados, contra-picados, ou planos laterais que deixem apenas entrever o perfil das figuras. Se o plano é frontal a figura está longe, é vulto, espectro em iminência de partida ou dissipação. Olhar que a câmara elege em paralelo.

O filme arranca com a declaração da morte de Pessoa, cuja indecidibilidade (instaurada pelo corpo da imagem cinematográfica na tela) vem sentenciar o seu tempo, assim pertencente a um território póstumo: uma rememoração resgatada por alguém necessariamente exterior, ainda que implicado — um leitor, essa espécie de visionário nómada. O exercício da correspondência arquitecta-se em corredor, no estirar de duas linhas paralelas que, por definição, não se cruzam, mas cuja intensidade expressiva, a vontade de encontrar o longínquo no rosto que obsessivamente admiramos, convoca outro gesto: o de reconhecer (contemplação) afinidades na matéria volátil que separa as faces duplas, cristalizadas, diamantinas (convergência). O indecível que a morte instaura define-se pelo regime organizador do fantasma, situado num território fronteiro, que atribua aos lugares e, por contágio, aos seus habitantes, o carácter principiante da expectativa ou do remorso, da leitura cindida entre um rosto activo e passivo, simplesmente disposto ao retrato duplamente desterritorializante e apropriador da câmara. O filme, vertiginoso no género de cenários que engendra e por que se arquitecta — e que são isso mesmo: cenários, como no teatro — vive de gestos, que podem ser mãos segurando livros, uma mancha de café alastrando na folha de

papel, um rosto prostrado que, no delírio de um olhar, não chega a encarar a câmara que o filma, mas um ponto acima ou ao lado, ou uma confissão última, de um amigo vivo que espera o amigo morto nos cafés em que entra para logo sair.

Voltando à imagem do corredor: é ela que abre o filme. A freira, cuidadora de Pessoa, enquadrada de trás, atravessa um corredor desabitado; de si, só vemos a brancura adejada da farda que porta, e os bicos da touca que lhe envolve a cabeça, como uma coroa de espinhos suavizada²: a morte chega, e chegará docemente, pois o cinema permite que correios aconteçam no instante ulterior ao último suspiro, assim multiplicado, restante. O ecrã constrói a sua materialidade numa vertigem, elaborada pela heterogeneidade que diferencia conjuntamente a natureza dos cenários, sem nunca elaborar uma essência: pinturas, ilustrações, espaços interiores e exteriores, retratos de interiores e exteriores — *mise en abyme* representativo. A estaticidade dos cenários, povoados ou não, por onde as personagens são postas em movimento — como que em corrida para algum sopro de vida, coroada uma última esperança — desvirtua a disjunção interior-exterior, pondo em xeque a própria noção de movimento, por desestabilizar o filtro realista que instintivamente se procura nas narrativas; movimento que passa a ser, num volte-face *ad continuum*, premeditação de um não-lugar, de um território livre de medidas, livre de ideologias, transbordante de ideias, assim desfeito de circuitos: no fundo, mecanismo excentricamente accionado.

- 2 Cristo na cruz é, na cultura ocidental judaico-cristã, a máxima figuração da morte, como paixão, a morte na carne e no rosto — *a figura*. Ora, é no rosto da freira, forma embalsamada no ecrã, que reconheceremos a morte de Pessoa.

Excêntrico, isto é, para lá da dicotomia dentro-fora, flutuando entre uma duração e outra, de um e outro detalhe. N’*A Brasileira do Chiado*, Pessoa toma em mãos uma carta de Sá-Carneiro (a posse de um significa a destinação lançada de outro, assim funcionam, afinal, os duplos), lê-a e o plano fecha-se sobre a expansão de uma mancha de café por debaixo do papel dobrado: de onde surgiu a matéria castanha inexorável? quando foi o líquido entornado? Como uma falha de montagem deliberadamente operada, pela ausência de um plano, não é estabelecida a relação entre a chávena cheia de café e a matéria vertida, não sendo possível atribuir à mancha o posto lógico de traduzir o estado derramado da primeira. A mancha, cujo sentido primeiro é essencialmente sensível, investe o sinal de um fim inadiável: o plano precisa de acabar, como as correspondências, para que se tornem legíveis, impõem um fim. As letras podem ser encontradas entre os destroços que a mancha deixa, o que implicará, contudo, uma leitura múltipla de vários factores e a travessia de texturas diversas: a escrita não é geocêntrica, tampouco heliocêntrica: é antes centrífuga.

Deleuze confrontou dois tipos de regime da imagem cinematográfica, o orgânico e o cristalino, diferenciando-os na relação entre o acto de narrar (fluxo) e a narrativa (objecto), bem como no tipo de poder que o ecrã instaura:

Chamaremos «orgânica» a uma descrição que supõe a independência do seu objecto. Não se trata de saber se o objecto é realmente independente; não se trata de saber se são exteriores ou se são cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito

esteja apresentado como independente da descrição que a câmara dele faz e que equivalha a uma realidade supostamente preexistente. Chamamos pelo contrário «cristalina» a uma descrição que valha como objecto de si mesma [...], e que não pare de dar passo a outras descrições que contradizem, deslocam ou modificam as anteriores. (Deleuze, 2015: 199)

Em *Conversa Acabada*, é o *poder do falso*, do artificial, que impera. Leia-se mais: «É um poder do falso que substitui e destrona a forma da verdade, porque apresenta a simultaneidade de presentes impossíveis ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros [...] O homem verídico morre e todo o modelo de verdade desaba em favor da nossa narração.» (*idem*: 207). Trata-se da exposição admitida de tempos impossíveis, fundamentalmente possíveis na sua conjugação, animada pela ambiguidade de que a ficção resiste, mais do que de situações-arquétipo. Consiste num princípio de produção de imagens, mas não um que se cinja a uma lei economicista de sistematização. Os cenários só podem sobreviver à passagem das figuras se os encararmos enquanto faces de um objecto total, multifacetado ou cristalizado. E são isso mesmo. De outro modo, ruiriam nas ossadas de que as figuras constituem agentes (necessariamente) póstumos.

Como se se tratasse de fantasmas habitantes de ruínas, não são as personagens que assinam a interacção com o meio, é afinal o meio que as cerca, erigindo a arquitectura fílmica como vale cindido entre personagem e actor. Lembremo-nos, a este propósito, da cena da partida de Sá-Carneiro para Paris: na estação do Rossio, um grupo

de homens despede-se do poeta, os corpos dispostos em arco, estrutura reminescente dos anfiteatros antigos, enquanto a voz-off da narradora os nomeia: nome próprio a nome próprio, terminando a sua lista no reconhecimento sussurrado de «os actores...», como se se tratando de mais uma entidade presente, condição personalizada pela voz escoada da narração. A personagem fictícia não prescinde da figura do actor e cabe ao filme assumir esse pacto: gesto meta-cinematográfico que, no limite, desmente o drama retratado para ampliar o drama vivido, ou o drama vivido em retrato, por aqueles que, mais que representantes de outros, são personagens vivas de si mesmos. À contenção de recursos aliam-se, não necessariamente por uma causalidade, gestos como enredo de reciprocidades, comutando observador e observado para valorizar uma incorporação, tornando inextricáveis descrição e objecto, narrador e cenário, actor e personagem, assim concorrendo para a concepção cristalina deleuziana.

O agenciamento definido, então, como pista de revelação do filme de Botelho releva justamente do modo como as imagens acontecem aos nossos olhos, tendo isto que ver, portanto, com a forma narrativa adoptada, ciente do encadeamento formal dos planos. Além ou aquém — no limiar de um movimento descentrado em que um e outro valem o mesmo — da forma narrativa como maneira de contar histórias, refulge o estado estrutural da vocalização, já que em *Conversa Acabada* é precisamente de um coro de vozes que nos chega a palavra. São vários os actores que lêem textos dos dois autores protagonizados, instaurando balizas temporais múltiplas, cindindo, assim, a unicidade prevista de uma só fonte. A onisciência narrativa, real ou fictícia, joga assim num último reduto de

significação: no limite, tudo o que existe é a voz, de vários pontos lançada, fazendo mira sobre incontáveis vértices, revelando, por sua vez, o filme como estrutura onisciente no/do seu fluxo enigmático. James Wood, em *A Mecânica da Ficção* (2010), escreve:

A chamada onisciência é quase impossível. Assim que alguém conta uma história sobre uma personagem, a narrativa parece querer acomodar-se a essa personagem, fundir-se com essa personagem, adotar o seu modo de pensar e de falar. A onisciência de um romancista rapidamente se transforma numa espécie de partilha secreta. (Wood, 2010: 24)

A partilha secreta que nos sugere Wood, se aplicada ao exemplo cinematográfico em análise, articula as imagens inspiradas de um argumento com a palpabilidade que a realização engendra, pelo olhar construtor do espectador, daí colocando em tensão, correlacionando-os, personagem e actor, pelo curso telúrico e justaposto da palavra. Ou como diria Henri Michaux, pela «frase interior, a frase sem palavras, novelo que se desenrola indefinidamente, sinuosa e que acompanha na intensidade tudo o que se aparenta tanto para fora como para dentro.» (Michaux, 2020: 48), desvelando, assim, até ao ponto em que fim e princípio coincidem a-historicamente, um desenho cinemático, o movimento do tempo passando, desenraizando os instantes de um esquema repartido por unidades. Daí resulta, fica claro, uma des-pertença da voz, ou uma expansão radiante da mesma. Por meio da multiplicidade das vozes narradoras — todas o são, mesmo as que lêem textos poéticos ou o drama de *Fausto* —, a

unidireccionalidade literária é quebrada em prol de uma *complexidade selvagem*, própria das artes plásticas. Botelho filma textos como se fossem rostos, sem que tal configuração criativa justifique o apelo ao reconhecimento imediato de formas. O realizador joga precisamente com o duplo que um rosto impõe, superando, porventura, os traços que conferem um centro ao cosmos aparentemente organizado de um rosto. A noção de *apparatus* é desvirtuada no momento em que a partir de uma composição imagética já existente (um texto, um filme, o rosto de alguém, uma paisagem, um conjunto de cartas, uma obra) o espanto do novo, não como critério, mas como pulsão, medeia a experiência que outros terão da obra nascente, que volve, deste modo, espriar progressivo, logo, rítmico, de *toda a espécie de coisas num plano de exterioridade*: realização ininterrupta, pelos sentidos, do escrito de natureza imperfeita, durável na sua abertura à difracção dos significados. Relembre-se os termos em que é projectada a morte de Pessoa: pelo rosto de Elsa Walenkamp, no papel de freira, que se imobiliza num suspiro, seguido de um solene baixar de cabeça, a par da sombra do padre (Manoel de Olivera) contra a parede, colocando em marcha a função que o traz àquele quarto — o de fazer a bênção do falecido, assinalando o instante ritualístico de uma passagem. As fases da vida são proclamadas na materialidade de outro corpo, de uma testemunha, na carne de um alguém póstumo relativamente ao acontecimento que declara, ou, por outro lado, no vulto etéreo do fantasma que a freira, na economia dos primeiros planos do filme, traduz. Em todo o caso, espírito e matéria, verdade e mentira — ou, premissa refutável, porque viva —, real e ficção, são reunidos no plano interseccionista, insaciável,

do ecrã, fundado não na impressão bruta do real, mas na redundância praticável da verdade como verdades. Sérgio Dias Branco diria em *Por Dentro das Imagens*: «A forma cinematográfica é a mentira que permite a emancipação da verdade primeira, de simples reconhecimento e analogias directas, abrindo caminho a outra, poética.» (Branco, 2016: 117).

Encontramo-nos assim imiscuídos na textura de uma palavra que transpõe os limites convencionalmente bipolarizados: verdade-mentira, ausente-presente, perto-longe, carnal-espiritual, dito-não-dito. A palavra vive de um enigma que significa aquilo que está exactamente fora da sua aparência consensual e pragmática ou funcionalmente atestável, o que não aponta obrigatoriamente para o futuro adiantado ou, nem mesmo pelo contrário, adiado pela voz. Blanchot recusou a compatibilização estreita da palavra profética com os termos de uma palavra futura, simplesmente prevista, antevista, ad-mirada, declarando sobre a profecia:

É uma dimensão da palavra, que a envolve em relações com o tempo muito mais importantes do que a simples descoberta de certos acontecimentos por vir. Prever e anunciar o futuro, é coisa pouca, se esse futuro se inscreve no curso comum da duração e encontra expressão na regularidade da linguagem. (Blanchot, 2018: 93)

Se a profecia constitui uma dimensão da palavra, então o futuro é simulado em expulsão do presente, restando a palavra, ou impondo-se a mesma, por força do indecível, por sua vez pendular entre o estatuto da perda incontornável e o da palavra anunciada, para um

futuro ritualístico, visto que prontamente vivido e testemunhado no instante da sua vocalização, cujo tom é o de um pacto. Voltemos, para finalizar, à mancha de café e ao início da reflexão, mais precisamente à referência do ensaio — literário ou cinematográfico — como forma que ambiciona ser informe. Tal como a mancha alastra e é interrompida pelo corte do plano, também o filme, enquadrado num tempo mensurável (100 minutos), trabalha a perpetuação sugestiva do movimento, cujo corte vem agigantar a movência semântica que o primeiro curso motivou. Assim, não podem, nem a mancha de café, nem a mancha que o filme organiza, possuir uma forma senão a da sua eterna e indefinida mudança. Note-se que o último texto lido é interrompido, excluindo a particularização apostrofica dos últimos versos de «Nevoeiro», já citados. A leitura cabe, assim, na testemunha de uma circunstância, afeita aos termos da dispersão, exaustivamente elaborados e re-elaborados na obra dos dois poetas e que desmentem as noções oponentes de objectivo e subjectivo. «Tudo é disperso, nada é inteiro» dá conta de um cenário complexo, imaginável pela sua heróica abstracção, desta feita perpetuável, ao passo que uma exclamação como «É a hora!» opera o tom imperativo que apostrofiza um país, elegendo um momento, estabelecendo uma relação directa, colectiva, genealógica, de irmandade, assim ensombrando a potência do quadro geral, pelo particular de um sentido determinado: compreensível ou não. Ora, o que importa, como temos vindo a sinalizar, é a voz da testemunha, a sua presença instável e indagadora, contra o óbvio a que as correspondências de tipo comunicativo obedecem, a favor de um pragmatismo, de uma sintaxe silenciadora.

As imagens, o som e a palavra de Botelho emprestam um presente resistente aos autores: tempo sobrevivente o das imagens, o da voz, no filme reabilitados e autonomizados. Não se reveja a fidelidade aos textos de Pessoa e Sá-Carneiro num objecto que destrói precisamente a ideia de fonte original, de partida, para tratar a correspondência como o lance mítico de latitudes várias, cujas formas possíveis não se encontram prescritas na lei, sendo, todavia, palpáveis no capricho que os detalhes manifestam, na globalidade dos cenários, no curso plural dos dramas. É como se a palavra profética tivesse de facto chegado a nós, condensando presente e futuro na dessincronização que as leituras obrigam, visando, todavia, a maior proximidade possível entre escrita e leitura. A vida num limite, a beleza no assombro de um esgar. Assim poriam as possíveis palavras proféticas, seguindo Blanchot, «a nu as coisas, nudez que é como a de um imenso rosto que se vê e que não se vê e que, como um rosto, é luz, o absoluto da luz, aterradora e arrebatadora, familiar e inapreensível, imediatamente presente e infinitamente estranha, sempre por vir, sempre por descobrir e até por provocar, embora tão legível como pode sê-lo a nudez de um rosto humano: neste sentido, somente, figura» (Blanchot, 2018: 99).

Referências bibliográficas

- Blanchot, Maurice (2018), *O Livro por Vir*. Lisboa: Relógio D'Água.
Branco, Sérgio Dias (2016), *Por Dentro das Imagens*. Lisboa: Documenta.
Deleuze, Gilles (2015), *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. Lisboa: Documenta.
— (2020), *Rizoma*. Lisboa: Documenta.
Dillon, Brian (2020), *Ensatismo*. Lisboa: Bazarov.

Martelo, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*. Lisboa: Documenta.
Michaux, Henri (2020), *Escritos sobre Pintura*. Lisboa: Sr.Teste.
Wood, James (2010), *A Mecânica da Ficção*. Lisboa: Quetzal.

A sombra, uma heteronímia visual em *Filme do Desassossego*?

MÁRIO AVELAR

Ao longo destas páginas pretendo deter-me sobre uma vertente da singularidade estética de *Filme do Desassossego*, a sombra. Para melhor compreender a sua relevância neste contexto fílmico situá-la-ei no âmbito de uma convocação do tópico do duplo e, eventualmente, da heteronímia. Tomo como ponto de partida a reflexão levada a cabo por Victor I. Stoichita em *A Short History of the Shadow*, para assim proceder a uma breve sistematização da pluralidade de veredas estéticas e conceptuais ligadas a este tópico, algumas das quais retomarei numa leitura da sua presença em *Filme do Desassossego*. Será, assim, possível ter uma perspectiva mais rigorosa da amplitude do diálogo com um solo literário concreto — *Livro do Desassossego* —, através de convocações ínvias ou subliminares da História da arte, da História das ideias, e, também, da História do cinema, realizado por João Botelho. Ainda a nível desta reflexão serão convocados outros instantes da sua filmografia, como *Tempos Difíceis* e *Quem És Tu?* que envolvem assinaturas estéticas, como o desequilíbrio do ponto de vista da câmara e o espaço fora de campo, retomadas em *Filme do Desassossego*.

Desfazendo, desde já, eventuais equívocos, esclareço que não é meu objectivo fazer uma recensão da obra daquele historiador de arte romeno, mas antes identificar modulações da presença da



sombra num arco temporal dilatado que, posteriormente, podem ser revisitadas por João Botelho no filme em análise.

A primeira dimensão sinalizada por Stoichita, na esteira de Erwin Rhode (Stoichita: 18), remonta ao pensamento grego: a da radical interacção entre sombra, alma e duplo do eu, algo que então emerge num plano simbólico. A Platão, em concreto, dever-se-á, contudo, uma modulação — uma outra dimensão —, a referente à aproximação da sombra ao som, ambos entendidos como criadores da ilusão, uma óptica, outra auditiva. Consequentemente, conclui Stoichita, mesmo num mundo de ilusões ópticas, a sombra precede a reflexão especular, o que se materializa num léxico próprio, os reflexos na água são mencionados como *eidola*, enquanto a sombra o é como *phantasma* (23). Com Ovídio — a narrativa de Narciso — instala-se uma nova dimensão, a especular entre o eu e o outro, ancorada num solo identitário (35), que irá perdurar durante um largo espectro temporal — o *Narciso*, de Girolamo Mocetto (c. 1470-1531) ainda a subscrive.

Ignoremos a especificidade da sombra no domínio da narrativa religiosa, como em *A Origem da Pintura* (c. 1660-65), de Bartolomé Estebán Murillo, em que ela é signo do humano, ou em *Fuga para o Egito* (1436), de Giovanni di Paolo, onde a sua ausência funciona como signo do divino, visto não serem relevantes para o objecto da nossa análise, e retomemo-la no contexto narrativo oitocentista, o qual pode fornecer um subtexto simbólico para a obra de Botelho.

São, na verdade, inúmeras as obras que a retomam num cenário conflitual entre eu e alteridade, como rivalidade e ameaça: *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley, *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson, ou *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde. Creio ser esta última vertente aquela que, de imediato, ecoa na estética expressionista de *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene e Willy Hameister:

... each image, each frame is conceived in such a way that it relates — either through analogy or contrast — to the film as a whole, and that the film in turn hinges on the notion of or desire for a ‘transversal contemplation’ captured with each lengthy shot. Therefore, to analyze only one frame is, in this case, not a heresy but an obligatory hermeneutic procedure. (150)

Com efeito, semelhante procedimento analítico formalista permite desvendar o tópico da ameaça, no qual a sombra indicia — sinaliza — o que se passa no interior da personagem, ao mesmo tempo que pode instalar a dúvida. Tomemos o caso de *Nosferatu*



(1922): a silhueta que sobe as escadas é o vampiro ou a sua sombra? Não esqueçamos que este é um universo devedor de Freud; como recorda Stoichita, *Nosferatu* habita um mundo subterrâneo feito de portas, corredores e escadas; um mundo, afinal, estruturado de acordo com uma gramática freudiana (152).

Além disso, a densidade semântica da *silhueta* surge ainda associada a uma presença fundamental na estética cinematográfica, o espaço fora de campo — o *não-dito* ou *não-visto* — que emerge quer como mistério quer como solo dramático. Dois anos após *Nosferatu*, Paul Leni explorara esta dimensão num célebre plano de *Waxworks*, à qual acrescenta o *pathos* face ao não visto através da ênfase devida ao *gaze* da personagem feminina.



Após estas considerações preliminares, transitemos para *Filme do Desassossego*. Ainda antes de observarmos os matizes da presença da sombra na obra, devemos recordar certas assinaturas estéticas aqui retomadas por João Botelho que contribuem para a modulação de uma atmosfera de desequilíbrio, tensão e inquietude da qual ela — sombra — participa. Desde logo, refira-se a tensão estética a nível da composição, decorrente de desequilíbrios visuais, nomeadamente planos insólitos, como picados e contrapicados radicais; ou ainda o recurso a ousadas diagonais. Com efeito, já em *Tempos Difíceis* Botelho recorrera à tensão introduzida pela diagonal que rasga o espaço, tanto na figuração espiritual — o plano do campanário — como no material — a rua culminando num descentrado ponto de fuga no espaço fabril.

Botelho retoma estas estratégias formais em *Quem És Tu?*, ainda que num contexto mais focalizado na personagem; refiro-me ao modo como ele filma a galeria de retratos que, por um lado, exhibe a materialidade da História e, por outro, os fantasmas pessoais. Trata-se de um diálogo ínvio com Freud, suscitado pela relação com o imaginário adolescente: D. Sebastião, segundo o olhar — as fantasias — de Maria. No entanto, também aqui a abordagem lateral ao



plano funciona como fonte de desequilíbrio, de tensão interior que a galeria dos retratos vai comprovar.

Botelho eleva a uma dimensão superior este legado estético em *Filme do Desassossego* ao tornar ostensiva a recusa da ilusão tridimensional na representação do tecido urbano. Assim se evidencia uma ideia de cinema, a do cinema como ilusão. É neste espaço, numa cidade obviamente ficcionada, que emerge a interpelação do não-visto, o mistério do espaço fora de campo, ao mesmo tempo que ocorre a fuga face à representação realista: a transfiguração do espaço no lado esquerdo do enquadramento, lembrando Francis Bacon — tão relevante já em *Quem És Tu?*

O que nos leva, por fim, ao tópico da sombra.

Ainda antes de meditarmos sobre a sua presença no filme, importa esclarecer que ela não se deve a uma idiossincrasia estética do realizador mas sim ao facto de ele ser um leitor atento da obra de Pessoa/Soares. Com efeito, num levantamento do vocábulo «sombra» em *Livro do Desassossego*, detectei cento e quarenta e sete ocorrências. Não cabendo neste espaço uma análise dos diferentes contextos e/ou matizes semânticos destas mesmas ocorrências, seria, todavia, displicente menosprezar ou, no limite, ignorar a sua rele-

vância naquela obra, razão pela qual identifico alguns exemplos que podem ecoar na leitura fílmica de João Botelho.

Destaco, desde logo, a dimensão cénica em que a sombra surge nas dimensões que, em seguida, enuncio: *literal* — «Sem que nada me detenha a atenção, e assim não durma, ou me pese no corpo, e por isso não sossegue, jazo na sombra, que o luar vago dos candeeiros da rua torna ainda mais desacompanhada, o silêncio amortecido do meu corpo estranho.» (Fragmento 31 Soares 66); *índice* — «Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso. E o que leio, em vez de ser um traje meu que mal vejo e por vezes me pesa, é a grande clareza do mundo externo, toda ela notável, o sol que vê todos, a lua que malha de sombras o chão quieto....» (Fragmento 55 Soares 87); *símbolo* — «Vivem sombras que me cercam — só sombras, filhas dos móveis hirtos e da luz que me acompanha. Elas me rondam aqui ao sol, mas são gente.» (Fragmento 83 Soares 111); *em diálogo com a luz* — «Grandes arquitecturas que as encostas íngremes seguram e engrandecem, resvalamentos de edifícios diversamente amontoados, que a luz tece de sombras e queimações — sois hoje, sois eu, porque vos vejo, sois o que serei?» (Fragmento 94 Soares 122); *entidade com existência própria* — «a metafísica das sombras autónomas» (Fragmento 149 Soares 160), «... a sombra íntima de tudo.» (Fragmento 216 Soares 213); *signo (metáfora) de tensão interior* — «Nesses períodos da sombra, sou incapaz de pensar, de sentir, de querer.» (Fragmento 126 Soares 143); *alteridade endógena* — «De tanto lidar com sombras, eu mesmo me converti numa sombra — no que penso, no que sinto, no que sou.» (Fragmento 468 Soares 397) — e *heteronímia* — «... não sobre uma

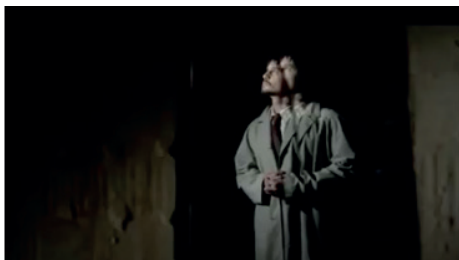


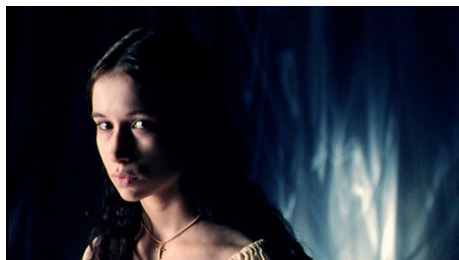
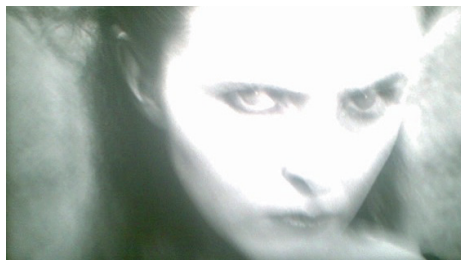
imagem minha, senão sobre a sua sombra. E na sombra íntima de mim, no exterior do interior da minha alma...» (Fragmento 263 Soares 251).

Esta última vertente de uma cenografia dramática do eu, está obviamente ligada ao conflito entre o eu e o(s) outro(s). Referi acima que João Botelho é um leitor atento do *Livro do Desassossego*. Aliás, mais correcto seria dizer que *Filme do Desassossego* é uma leitura atenta da obra de Bernardo Soares. Essa leitura realiza-se, porém, através dos instrumentos próprios da gramática fílmica.

Deste logo pelo desdobramento do sujeito que é prefaciado visualmente pelo realizador em dois instantes. Em primeiro lugar, quando a personagem é objecto de uma cesura, de um corte vertical do corpo num enquadramento evocador da assinatura estética de John Ford, *the frame within the frame*, o qual, aliás, Jorge Brum do Canto retoma em *Chaimite*, e que, segundo William Rothman,

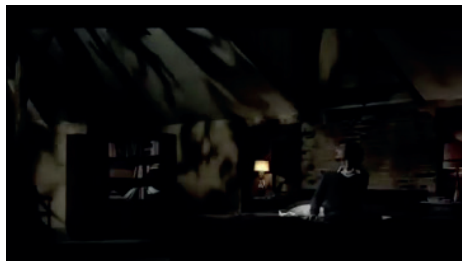
designa, em Ford, um contexto de intimidade (Rothman: 142-146). Em segundo lugar, quando o próprio rosto é objecto da cesura, algo que, para além de identificar a raiz primeira da heteronímia pessoal, evoca um outro momento da História do cinema, o plano climático de *The Wrong Man* (1956), de Alfred Hitchcock, no qual Manny (Henry Fonda) se vê (reconhece) ao espelho que Rose (Vera Miles) acaba de partir; um subtil diálogo com a narrativa de Narciso, já que o reconhecimento da polifonia interior é involuntário, visto decorrer de uma acção alheia.

Importa referir que o desdobramento, a polifonia onde uma heteronímia se convoca, vai ocorrendo em *Filme do Desassossego* através de diálogos em que múltiplas personagens dão voz aos fragmentos enunciados pelo protagonista; por exemplo, o encontro de Bernardo Soares com a personagem Fernando Pessoa, as conversas entre as personagens femininas no restaurante, os diálogos entre o chefe e o ajudante na cozinha — poderíamos arriscar que, neste caso, a alteridade é enfatizada pelo facto de este último ser negro, o que retoma uma remota representação do desdobramento entre eu e outro (Huck Finn e Jim, por exemplo), entre outros. Dois exemplos devo, contudo, destacar. O primeiro ocorre quando, ao ser interpelado por um sem-abrigo — outro signo da alteridade —, o protagonista replica: «Isso sou eu. Fui eu que o escrevi.» Trata-se de um episódio de *mise en abyme* que enfatiza o registo ficcional da obra. O segundo é, todavia, mais relevante para a leitura que tenho vindo a propor da presença da sombra como signo da heteronímia visual em *Filme do Desassossego*. Ocorre este numa cena que tem lugar num restaurante, quando a conversa entre um grupo de comensais é interrompida



— de novo uma cesura, desta feita decorrente do discurso — pelo empregado, mais precisamente pela silhueta — sombra — do empregado que declara «[n]ão ter opiniões é existir.» A voz emerge, assim, de uma personagem quase sem substância/densidade visual (como Nosferatu?). Além disso, esta sombra emerge de um espaço exterior ao do microcosmo — o grupo sentado à mesa —, o que, de alguma forma, estimula a relevância do espaço fora de campo, algo que o protagonista convoca em vários momentos da narrativa — a ameaça do fantasma que não será mais do que uma projecção do eu?

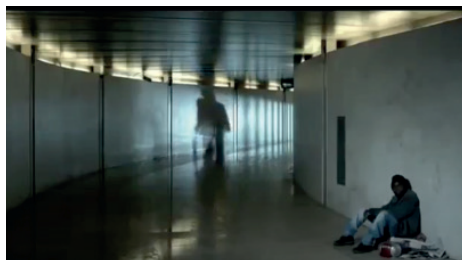
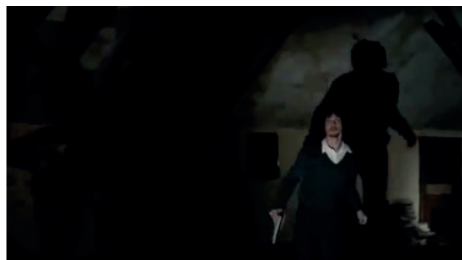
Sendo constante a interpelação do espaço fora de campo por parte do protagonista ao longo deste filme, alguns momentos assumem, porém, uma importância particular pela convocação — evocação — ameaçadora da sombra nesses algures onde «[n]esses períodos da sombra, sou incapaz de pensar, de sentir, de querer.» (Soares: 143). O quarto, enquanto solo de paradoxal intimidade, pois se o é de eventual protecção, também o é de convívio com os fantasmas pessoais — com as alteridades —, assume aqui alguma centralidade cénica, à semelhança do que sucedera noutros momentos da obra de Botelho. Recordo, em particular, quando nesse solo a interpelação visual com o espaço fora de campo ocorre face ao espectador, como em *Tempos Difíceis* ou em *Quem És Tu?*



Em *Filme do Desassossego* é neste contexto que o protagonista se vê envolto em sombras — fantasmas? — e que o espaço fora de campo é por ele convocado sob o signo de uma ameaça sugerida.

Aqui, as sombras autonomizam-se, ganham vida, ganham materialidade, e os espectros, os fantasmas exteriores adquirem uma dimensão especular — *speculum*, espelho — face ao protagonista, o que nos recorda que a sombra, essa imagem exterior, pode ser reveladora de algo que ocorre no seio da própria personagem, algo que a personagem efectivamente é; ou, citando Soares: «[d]e tanto lidar com sombras, eu mesmo me converti numa sombra — no que penso, no que sinto, no que sou.» (Soares: 397) Além disso, toda esta reflexão ocorre numa atmosfera *tenebrosa*, devedora de Caravaggio, que perturba o espectador, dificultando-lhe a percepção da personagem e dos objectos (Gombrich: 44).

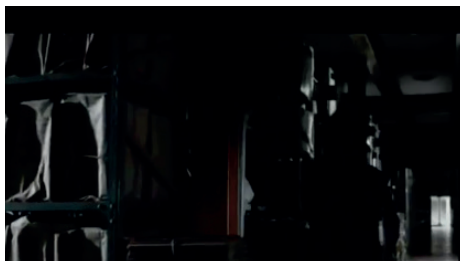
Ainda neste âmbito devo lembrar um instante limite, no qual se impõe um simulacro visual. Refiro-me a um plano, nesta sequência que tenho vindo a abordar, em que, ainda sob a ameaça fantasmática do espaço fora de campo, a sombra parece autonomizar-se do protagonista, e ganhar vida própria. Este é, de facto, um simulacro, uma ilusão, criada através de um detalhe, mas, como muito bem lembrou Daniel Arasse, o detalhe *produz um acontecimento* (Arasse: 12). Em



que consiste essa autonomização da sombra, reiterando que se trata de um simulacro de autonomização? Quando observamos o protagonista, somos levados a crer que o seu braço esquerdo está junto ao corpo; no entanto, a sombra deste mesmo braço surge afastada do tronco. Assim se simula, visualmente, uma dissociação, ao mesmo tempo que a sombra adquire autonomia face ao eu; «... não sobre uma imagem minha, senão sobre a sua sombra. E na sombra íntima de mim, no exterior do interior da minha alma...» (Soares: 251).

Essa autonomia, essa existência própria da sombra, é, de novo, retomada mas num espaço diferente, o dos corredores do metro. Antes de prosseguir, lembro algo que foi acima mencionado; refiro-me ao mundo subterrâneo do cinema expressionista feito de portas, corredores e escadas; um mundo, como escrevi na altura, estruturado de acordo com uma gramática freudiana; um mundo, um cenário gótico, acrescento agora. Nesta sequência o protagonista é visualmente antecipado pela sua sombra. O espaço fora de campo — o *não-dito* ou *não-visto* — emerge como mistério e solo dramático — a sombra (o Outro, a alteridade) antecede o eu — «a metafísica das sombras autónomas» (Soares: 160)? Num plano mais próximo uma outra alteridade é retomada e se evidencia, a do sem-abrigo.

Concluir-se-á que a sombra participa de duas dimensões relevantes deste filme: a da tensão estética a nível da composição, e a da heteronímia (figurativa). Afinal, é num espaço de sombra(s) que existe a linguagem, que se verbaliza o ser — «A minha pátria é a língua portuguesa» (Soares: 247) — e que Botelho representa nesse derradeiro espaço de sombras que o arquivo é:



Talvez se possa aplicar a *Filme do Desassossego* um diagnóstico idêntico ao que Carlos de Oliveira fez de *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes, quando o considerou a melhor leitura da sua obra. E se não nos compete entrar em disputas sobre se *Filme do Desassossego* é ou não a melhor leitura da obra de Bernardo Soares, podemos concluir que é arguta e esteticamente brilhante.

Referências bibliográficas

- Arasse, Daniel. *Le détail — Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996.
- Gombrich, E.H. *Shadows — The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. London: National Gallery Publications, 1995.

- Rothman, William. *The "I" of the Camera — Essays in Film Criticism, History, and Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Soares, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- Stoichita. Victor I. *A Short History of the Shadow*. London: Reaktion Books, 2011.

Um adeus português: heterotopias e heterocronias de compensação

PAULO CUNHA

Estreado em 1986, *Um Adeus Português* é um filme singular no contexto do cinema português, marcando um regresso à guerra colonial. Abordando um tema polémico e incómodo ao longo da primeira década da democracia portuguesa, João Botelho propõe um olhar para o mais traumático episódio da história do Portugal contemporâneo a partir de um drama familiar que, narrativamente, divide a sua acção em dois blocos espaciotemporais distintos: um a cores, ambientado em Portugal, no tempo presente (1985); e outro a preto-e-branco, ambientado em África, no final da guerra colonial (1973). No entanto, a rodagem do filme circunscreveu-se ao território português (Lisboa, Mafra, Ponte da Barca e Ponte de Lima), tendo-se recriado em Lisboa e em Mafra os cenários para as cenas ambientadas em África.

No texto de apresentação do colóquio «Filmo um texto como se fosse um rosto», pode ler-se que tanto «a literatura como o cinema inventam territórios onde as margens entre ficção e realidade oscilam em areias movediças» e o «cinema de João Botelho empenha-se em procurar esses ângulos novos para pensar a realidade, para inventar novos mapas do sentir, novos modos de percepção, novas subjetividades.» Nesse sentido, o objectivo desta proposta é analisar o trabalho cenográfico, paisagístico e artístico que o filme apresenta,

reflectindo sobre a subjectividade que propõe no contexto da obra de João Botelho e sobre um certo imaginário visual relacionado com a paisagem africana na sociedade portuguesa ao longo do século XX, e particularmente a sua redefinição em contexto pós-colonial.

De outros espaços

A época atual seria talvez sobretudo a época do espaço. Estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado. (Foucault, 2013: 113)

Estas palavras foram proferidas por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967, mas poderiam ter sido ditas por João Botelho em 1985, durante a pré-produção de *Um Adeus Português*. Lembro-me de outras palavras, ditas por um jovem Botelho então com 36 anos, numa breve entrevista no Telejornal da RTP, conduzida por Carlos Fino, a 3 de Dezembro de 1985: «o cinema em Portugal é... uma grande dificuldade... [...] é preciso fazer filmes sérios, não brincar ao cinema. As oportunidades são escassas e é preciso falar de nós. [...] Eu acho que os filmes não transmitem mensagens nenhuma, são feitos para mostrar as coisas, não é para as explicar. Não quero ser professor de ninguém, quero mostrá-las, para se poder falar nisso e não esconder.» (Botelho, 1985)

As palavras de Foucault parecem-me extremamente adequadas ao cinema de Botelho em termos visuais e narrativos, particularmente as sugestões da «simultaneidade» e da «justaposição». Serão ideias adequadas a vários filmes do cineasta português, mas muito especialmente a *Um Adeus Português*, um filme dividido em dois tempos (o passado, 1973, e o presente, 1985), dois espaços (Portugal e África) e dois regimes de percepção visual (o preto-e-branco e a cor). Apesar das distâncias, esses tempos, espaços e visualidades convivem de forma harmoniosa na mesma narrativa fílmica.

Voltando a Foucault (2013: 113), e pensando em concreto na obra fílmica de Botelho: «É preciso, entretanto, notar que o espaço que aparece hoje no horizonte de nossas inquietações, de nossa teoria, de nossos sistemas não é uma inovação; o próprio espaço tem, na experiência ocidental, uma história, e não é possível ignorar esse entrecruzamento fatal do tempo com o espaço.»

Na fase da sua formação, antes de se iniciar como realizador de cinema, o percurso de João Botelho é moldado pelos diversos espaços que vai percorrendo — Lamego, Coimbra, Porto e Lisboa — e pelos cruzamentos que esses mesmos espaços potenciam, nomeadamente através de vivências políticas, cívicas, sociais, culturais e artísticas.

Nascido em Lamego, em 1949, João Botelho chega a Coimbra em 1967 para estudar Engenharia Mecânica na Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra. É lá que, a 17 de Abril de 1969, Botelho assiste ao início da agora célebre Crise Académica de 1969: em protesto pela democratização do ensino, os estudantes pretendiam intervir durante a inauguração do edifício das Matemáticas e

o então presidente da Direcção-Geral da Associação Académica de Coimbra, Alberto Martins, pediu a palavra, mas foi impedido de o fazer. Na presença do Presidente da República Américo Thomaz, os estudantes tomariam conta da sala onde decorria a inauguração, dando origem, nas horas e dias seguintes, à prisão de vários dirigentes académicos e à ocupação da Alta de Coimbra por forças militares e policiais.

Para além de ter participado «nos grupos que colocavam pregos na estrada para furar os pneus dos carros da GNR» e de ter passado «uma “semanita” na prisão, onde experienciou “o café numa lata de zinco, o pão duro e os lençóis rotos” do cárcere», Botelho ainda se terá «envolvido, numa pequena manifestação, com estudantes que lhe partiram o braço com uma pistola.» (*Notícias de Coimbra*, 16-IV-2019).

Botelho passou pelo Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), do qual chegou a ser dirigente, e pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra, onde foi cineclubista, mas a primeira paixão artística terá sido o desenho e a pintura: «aprendeu a desenhar e a pintar» no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC), tendo posteriormente sido responsável por «muito dos desenhos e de pichagens» dos estudantes de Coimbra durante a crise académica. (*Notícias de Coimbra*, 16-IV-2019). Para além de «escrever frases poéticas nas vetustas paredes» (Botelho, 2019), Botelho foi também o autor do célebre e provocatório desenho «Hermano I, o Firme», em que se vê o então ministro da Educação, José Hermano Saraiva, a cair de uma coluna, e que seria rapidamente policopiado em panfletos (Madaíl, 2019).

No contexto político de então, de contestação às figuras autoritárias da ditadura fascista, não podemos deixar de reconhecer aqui um desejo de ficção ao futuro cineasta, usando o desenho como meio para imaginar um mundo alternativo ou até para antecipar o futuro: depois de uma postura intimidatória, José Hermano Saraiva acabaria demitido do cargo ministerial a 15 de Janeiro de 1970.

Botelho muda-se, entretanto, para o Porto, onde frequentou a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e foi membro do Cineclube do Porto, o mais antigo e dinâmico cineclube do país, onde consolidou a sua formação cinéfila. A partir de 1970, lecionou na Escola Técnica de Matosinhos e trabalhou como ilustrador de livros infantis e *designer* gráfico. Nesta área destaca-se a sua colaboração com Manuel António Pina (Universidade do Porto, em linha).

Em 1974 ingressa na então Escola de Cinema do Conservatório Nacional. No ano seguinte, ainda na escola, integra o núcleo fundador da *M Revista de Cinema*, onde colaborariam, entre outros, Bernardo Frey, Fernando Cabral Martins, Manuela Viegas, João Bénard da Costa, António-Pedro Vasconcelos e Jorge Alves da Silva (Pelayo, 2001: 180).

Iniciaria a carreira de realizador ainda como estudante, com *Uma Pérola Chamada Macau* (1974, co-realizado com o veterano Miguel Spiguel), tendo trabalhado em outros filmes modestos, do ponto de vista da produção: *Um Projecto de Educação Popular* (1976), *O Alto do Cobre* (1977) e *Alexandre e Rosa* (1978), estes três em co-realização com Jorge Alves da Silva. Trabalharia ainda, como argumentista, no documentário de longa-metragem *Os Bonecos de Santo Aleixo* (1977), produzido pela cooperativa cinematográfica Paz

dos Reis. Em 1981, estreia-se na realização de uma longa-metragem com *Conversa Acabada*, sobre as relações entre lugares (Lisboa e Paris) de Fernando Pessoa com Mário de Sá-Carneiro.

O cinema como artesanato

Apesar de termos pouco dinheiro, temos muito tempo. O cinema português de que eu gosto não pertence a uma escola, mas possui um certo modo de filmar que tem a ver com os meios/tempo: nós fazemos mais composição do que acção, mais luz e sombra do que montagem, temos mais poesia do que prosa. Quando se filma é de um modo amador: amador no sentido de «amante de». É artesanato — há pessoas que fabricam tudo à mão e eu normalmente também trabalho sozinho. Escolho o que quero, trabalho os textos. Já fiz coisas que pertencem a várias linhas mas o modo de filmar é sempre o mesmo. [...] O cinema, para mim, não é uma arte de ilusão, a matéria marca-me mais e ao fim ao cabo aquilo é tudo falso. O que é verdadeiro é a relação que se estabelece entre o que se passa e a pessoa que está a ver. (Botelho *cit.* Mendes, em linha: 102)

É nos seus filmes «de época» que melhor se entende estas provocações de Botelho. Com orçamentos muito reduzidos, comparativamente com filmes de Hollywood ou mesmo algumas produções europeias, e com exigências muito elevadas ao nível da direcção de arte, os filmes de Botelho exploram novas formas de criar imagens coerentes para a narrativa fílmica.



Estação ferroviária do Rossio em *Conversa Acabada* (00:08:21) | Ed. DVD Lusomundo Audiovisuais

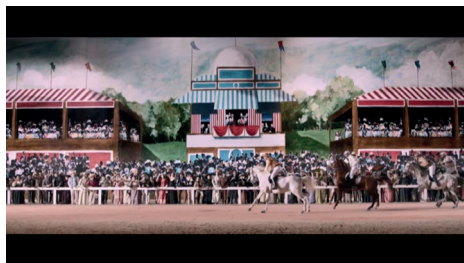


Baixa pombalina em *Conversa Acabada* (00:08:21) | Ed. DVD Lusomundo Audiovisuais

Em *Conversa Acabada* (1981), na impossibilidade de reconstruir a cidade de Lisboa do início do século XX, Botelho opta por usar umas fotografias de época como fundo de cenário, numa técnica clássica muito utilizada em Hollywood e que é conhecida por transparência, onde os actores actuam no estúdio com retro projecção numa tela translúcida. No entanto, ao contrário de Hollywood, Botelho não usa este processo para iludir o espectador, mas antes para expor o artifício do cinema.

Em *Os Maias* (2014), na impossibilidade de reconstruir a cidade de Lisboa no final do século XIX, Botelho opta por um processo influenciado pelo dispositivo cénico da ópera. Concebidas pelo pintor João Queiroz, as telas gigantes (algumas com quarenta metros de comprimento por onze de altura) foram concebidas para os espaços exteriores como uma espécie de pintura habitada: «habitação dessas pinturas por personagens reais cria um ambiente surrealizante, por tal um pouco irónico, ao filme, que muito me agrada.» (Queiroz *in* Vahia, em linha).

Mais uma vez, esta estratégia procura respeitar a relação com o espectador:



Hipódromo em *Os Maias* (00:53:26) | Ed.
DVD Ar de Filmes

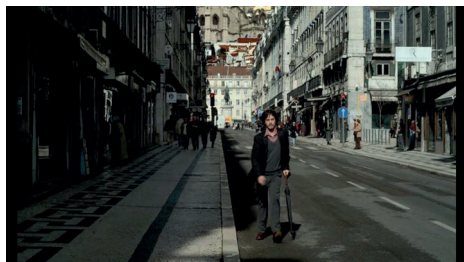


Largo do Chiado em *Os Maias* (01:10:43) |
Ed. DVD Ar de Filmes

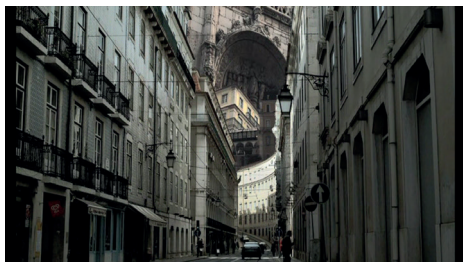
Os telões pintados por João Queiroz revelam a presença do estúdio, em vez de o ocultarem, como na tradição cinematográfica em que se inscrevem filmes portugueses ou estrangeiros (pense-se na importância dos cenários pintados em quase todo o cinema expressionista alemão). João Botelho assume aqui, também, um figurativismo não realista, ao expor o artifício da reconstituição espacial. Os óleos desmesurados de Queiroz configuram-se como arte de invenção: não pretendem tecer um pano que, inconsútil, prolongue o mundo real, mas antes um cenário que sirva a criação de um mundo irreal, de ficção, tão autónomo quanto legítimo. (Soares, 2021: 11)

Outro exemplo é *Filme do Desassossego* (2010), que adapta ao cinema o «Livro do Desassossego», obra escrita por Fernando Pessoa e assinado pelo semi-heterónimo Bernardo Soares. É um livro fragmentário, que reúne cerca de quinhentos escritos dispersos, escritos ao longo de mais de duas décadas (sensivelmente entre 1910 e 1935), mas que só seriam organizados e publicados pela primeira vez em 1982.

Assumindo um certo sentido multitemporal, ou mesmo atemporal, o filme constrói-se visualmente através da justaposição de



Baixa pombalina em *Filme do Desassossego*
(00:31:57) | Ed. DVD Ar de Filmes



Baixa pombalina em *Filme do Desassossego*
(00:32:18) | Ed. DVD Ar de Filmes

referências temporais diversas, como ilustram as imagens da Baixa pombalina acima. Numa estratégia para se afastar do real, e de todas as limitações que ele impõe, Botelho compõe uma espécie de jogo que é conduzido pelas deambulações de Bernardo Soares, que vive a cidade de Lisboa a partir de uma visão subjectiva e dos seus devaneios.

Colonial — rural — pós-colonial

O espaço em que vivemos, pelo qual somos lançados para fora de nós mesmos, no qual se desenrola precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo e de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos erode é também, em si mesmo, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual seria possível situar indivíduos e coisas. Nós não vivemos no interior de um vazio que se revestiria de diferentes espelhamentos; nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem alocações irredutíveis umas às outras, e absolutamente não passíveis de sobreposição. (Foucault, 2013: 115).



Um Adeus Português (00:05:03) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:14:36) | Ed. DVD
Zon Lusomundo

De uma forma geral, a narrativa de *Um Adeus Português* é dividida em dois blocos temporais: a história da morte do jovem soldado em 1973; a história do luto da sua família em 1985. No entanto, eu prefiro dividir este filme em três blocos espaciais que, seguindo a ordem como surgem no filme, são: *a)* colonial, em África; *b)* rural, no norte de Portugal; *c)* pós-colonial, em Lisboa.

A «África portuguesa» apresentada no filme foi filmada na Europa, mais concretamente em Maфра. A falta de um indicador geográfico mais específico — como Angola, Moçambique ou Guiné-Bissau, os três territórios africanos onde decorreu a guerra colonial — parece-me sintomática de uma estratégia de generalização desse espaço, usando elementos paisagísticos considerados mais ou menos característicos daquele continente, ainda que os três territórios da «África portuguesa» se localizassem em geografias muito distintas (Guiné-Bissau na designada África Ocidental, Angola na chamada África Austral, Moçambique na África Oriental).

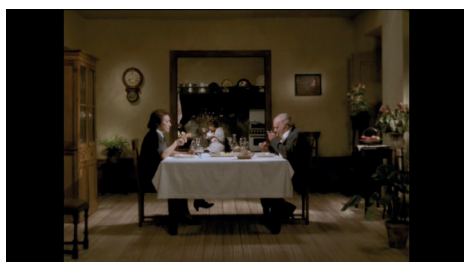
Os elementos sonoros da paisagem também contribuem para consolidar essa representação estereotipada do território, com sons de fauna (sobretudo pássaros e primatas) e de instrumentos de percussão que não pertencem nativamente ao espaço que serviu de



Um Adeus Português (00:10:16) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:10:55) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:08:18) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:18:07) | Ed. DVD
Zon Lusomundo

cenário à rodagem do filme. Há ainda os elementos humanos: soldados predominantemente brancos, «terroristas» negros e nativos negros.

O espaço rural, rodado em Ponte da Barca e Ponte de Lima, no noroeste do território continental português, popularmente reconhecido como Alto Minho, apresenta características bucólicas e rústicas, também correspondendo ao estereótipo das regiões portuguesas que foi sistematizado e consolidado pela propaganda do Estado Novo. Os espaços exteriores são marcados pela predominância do verde da vegetação e os espaços interiores, sobretudo a sala de estar, cozinha e quartos, são pontuados por uma certa austeridade e



Um Adeus Português (00:12:16) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:26:53) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:23:48) | Ed. DVD
Zon Lusomundo

despojamento, mas também pela presença de imagens ou símbolos religiosos, como o crucifixo.

Finalmente, também em 1985, a parte mais substancial da acção acontece em Lisboa. No entanto, apesar da coincidência cronológica, a distância entre o noroeste e a capital de Portugal parece abissal: de um lado, um mundo rural, com paisagens vazias, com um ritmo lento e preenchido por sons da fauna e flora locais; do outro lado, espaços preenchidos de pessoas, um ritmo frenético e ruídos provenientes de várias fontes de som. A presença de vários elementos exóticos situa Lisboa num momento pós-colonial: palmeiras, nome vulgar comum a todas as plantas da família das Palmáceas, prove-



Um Adeus Português (00:51:13) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (00:52:30) | Ed. DVD
Zon Lusomundo

niente de climas tropicais, e vários corpos e rostos negros, tradicionalmente invisibilizados na sociedade portuguesa, sugerindo uma superação do racismo do período colonial.

Mas há uma sequência (00:50:35-00:53:05) que marca o auge do pós-colonialismo: pai e filho vão até um bar de *dancing*, bebem *whisky* e assistem a um espectáculo de *striptease*; subitamente, uma banda africana¹ começa a tocar uma música cabo-verdiana e a pista de dança enche-se de pessoas brancas e negras em êxtase e perfeita simbiose.

Uma década após o fim da guerra colonial, todos se divertem, aparentemente sem qualquer memória traumática do passado recente. No entanto, no filme, esta cena antecede o momento (00:57:00) em que o soldado português é morto em combate em África. Em suma, enquanto os espaços colonial e rural se apresentam como espaços «absolutamente não passíveis de sobreposição», mantendo delimitações claras que são demarcadas sobretudo por características aparentemente singulares das respectivas paisagens

1 Trata-se da banda residente do Monte Cara, primeiro espaço cabo-verdiano em Lisboa, fundado pelo cantor Bana, perto do Largo do Rato, que funcionou entre 1976 e 1991.

humana, visual e sonora, o espaço pós-colonial surge como algo que Foucault iria definir como heterotopia.

Algumas notas finais

Há igualmente — e isso provavelmente em toda cultura, em toda civilização — lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-alocações, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as alocações reais, todas as outras alocações reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. Por serem absolutamente outros quanto a todas as alocações que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias. (Foucault, 2013: 115-116)

De acordo com a proposta de Foucault, «a heterotopia tem o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis» (Foucault, 2013: 118). A meu ver, em *Um Adeus Português*, a Lisboa pós-colonial é concebida justamente como um espaço de justaposição de alocações aparentemente incompatíveis, porque intermedeiam alocações com diferentes «recortes do tempo», ou «heterocronias»:

Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos

extremos. Ou bem elas têm o papel de criar um espaço de ilusão, que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todas as alocações no interior das quais a vida humana é compartimentada (talvez seja esse o papel que, por muito tempo, tiveram os famosos bordéis, dos quais estamos agora privados). Ou então, ao contrário, o papel das heterotopias é criar um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem arranjado quanto o nosso é desordenado, mal disposto e bagunçado. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação, e eu me pergunto se não é um pouco dessa maneira que algumas colônias funcionaram. (Foucault, 2013: 120)

A função destas heterotopias e heterocronias de compensação é então justapor dois pólos extremos, no caso desta narrativa, o espaço rural e o espaço colonial, mas que representam também os dois pólos privilegiados na implementação da ditadura fascista portuguesa do Estado Novo.

No final do filme, já depois da morte do soldado, o grupo regressa ao seu aquartelamento militar, onde descansam e se recompõem do trauma sofrido. Esse espaço cénico justapõe alguns elementos que visam criar uma espécie de compensação, uma tentativa de esboçar uma heterotopia possível para aquele contexto político e social.

Recriado em estúdio, esse aquartelamento reproduz uma série de estereótipos usados previamente nos espaços colonial e rural, nomeadamente relacionada com a fauna e a flora. Assumindo um tom declaradamente não realista, Botelho decide expor o artifício



Um Adeus Português (01:11:48) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (01:14:11) | Ed. DVD
Zon Lusomundo



Um Adeus Português (01:14:54) | Ed. DVD
Zon Lusomundo

da reconstituição espacial do cinema clássico, tornando o espectador consciente e convidando-o à reflexão.

A presença de população nativa, sobretudo de crianças, alude às actividades de socialização denominadas por «Acção psicossocial» que marcaram a fase final da guerra colonial. Por outro lado, também expõe abertamente o ridículo do processo «civilizacional» das populações nativas defendido pelo colonialismo português da segunda metade do século XIX, como o ensino do nome dos rios portugueses aos nativos da «África portuguesa».

Mas há, também, naturalmente, uma referência matricial ao *western* clássico de Hollywood, nomeadamente o que foi populari-

zado por John Ford, na construção destas imagens. Em 2020, num depoimento ao *Expresso*, Botelho (2020) declararia: «Ora o céu americano que eu aceito é o de John Ford, sim esse que afirmava que só mexia a câmara quando os cavalos andavam e corriam para não destruir os espectadores.»

O cinema surge, então, sobretudo na experiência ocidental, como um meio de imaginação livre e criativo que projecta e materializa heterotípias e heterocronias que acabam por impor narrativas colectivas onde as margens entre ficção e realidade são permanentemente desafiadas e postas em causa.

Referências bibliográficas

- Botelho, João (1985), *Um Adeus Português*. Lisboa: Zon Lusomundo [DVD].
— (2019), «Crise, qual crise?». *A Cabra*, 17 de Abril.
— (2020), «Made in Portugal». *Expresso*, 22 de Outubro.
- Foucault, Michel (2013) [1967], «De outros espaços». *Estudos Avançados*, 27 (79), 113-122.
- Madaíl, Fernando (2019), «Estudantes abalaram o fascismo». *Correio da Manhã*, 14 de Abril.
- Mendes, João Maria (org.) (em linha), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tend%C3%A2ncias_no_Cinema_Portugu%C3%AAs_Contempor%C3%A2neo
- Notícias de Coimbra* (2019), «O 25 de Abril começou com a Crise Académica de 1969». *Notícias de Coimbra*, 16 de Abril.
- Pelayo, Jorge (2001), *Bibliografia Portuguesa de Cinema: Uma Visão Cronológica e Analítica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- RTP (1985), Entrevista a João Botelho, *Telejornal*, 3 de Dezembro. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/entrevista-a-joao-botelho/>

Soares, Ana Isabel (2021), «Os Maias: Dossier Pedagógico». Lisboa: Plano Nacional de Cinema.

Universidade do Porto, Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto (em linha). https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jo%C3%A3o%20botelho

Vahia, Liz (em linha), «João Queiroz». *Arte Capital*. <http://www.artecapital.net/snapshot-11-joao-queiroz>

«A Rapariga das Luvas»: o mito do filme não realizado ou a ficção como análise¹

RICARDO VIEIRA LISBOA

Em 2016, um ano e vinte e dois dias depois da morte de Manoel de Oliveira, estreou *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*, de João Botelho. Neste filme, o realizador recorda as lições recebidas por parte de Oliveira, traçando os momentos de aproximação profissional e amical. Botelho organiza o seu filme em dois momentos, um primeiro, com forte pendor memorialista, teórico e analítico (sobre a obra de Oliveira a partir de excertos da sua extensa filmografia), um segundo, uma curta-metragem de ficção em preto-e-branco e muda (mas musicada), intitulada «A Rapariga das Luvas» (com um elenco de actores onde se identifica uma das caras mais conhecidas da universo do realizador, Leonor Silveira).

Segundo a narração do próprio Botelho, no filme, e depois reafirmada em inúmeras entrevistas, este filme (dentro do filme) corresponde a um projecto que Oliveira nunca teria concretizado, sendo o seu nome «Prostituição ou A Mulher Que Passa». Numa reportagem da revista *Visão*, ainda durante a rodagem desse segmento ficcional, no Porto, o realizador resumiu assim a trama narrativa e

1 No final de 2024 (após a conclusão deste artigo), a Casa do Cinema Manoel de Oliveira publicou, no âmbito da sua colecção, o primeiro tomo de *Manoel de Oliveira — Projectos Não Realizados*, onde se inclui muita da documentação referida neste texto.

a trama genealógica deste filme-não-realizado-dentro-de-um-filme-realizado-por-outro:

Duas irmãs vão parar a um bordel, fugidas da casa de um pai austero que lhes queimava as mãos no fogo quando se portavam mal. *A Rapariga das Luvas* (já se percebeu o porquê de usarem luvas...) é um filme de ficção imaginado por Manoel de Oliveira, nos idos anos 30 do século passado, [...] e que João Botelho tem estado a filmar no Porto como forma de homenagear o cineasta falecido em abril passado. É «um melodrama terrível da condição humana», conta-nos Botelho, no meio das filmagens [...]. O cineasta conheceu a história imaginada por Oliveira (mas nunca filmada por ele), durante uma das muitas conversas que manteve com o realizador. [...] A preto e branco e mudo (o nome original era *Prostituição ou a Mulher Que Passa*), a ficção terá a duração de meia hora [...]. (Alves, 2015)

A tónica, em todas as entrevistas que o realizador dará após a estreia do filme insiste na ideia de que a única operação de João Botelho foi a de alterar o título de «Prostituição ou A Mulher Que Passa» para «A Rapariga das Luvas». É disso exemplo a entrevista que dá ao *Jornal I*. Aliás, nessa mesma entrevista a insistência, de Botelho, na escrita do argumento original por Oliveira é notória: «[A]quela era uma história de juventude, mas que escreveu mais tarde» e «foi uma senhora da vida quem lhe contou esta história. Disse ele, não sei se é verdade. E a história do lesbianismo também foi ele que a escreveu» acrescentando ainda «Mas está lá tudo contado» e ainda «Não estou a inventar nada» (Portugal, 2016).

Numa entrevista à revista *Metrópolis*, o realizador já apresenta uma versão um pouco distinta sobre a origem desta adaptação, «O Manoel contou-me esta história vagamente [...] [há] muitos anos.» E em resposta à pergunta «Mas a história desta curta estava escrita?» o realizador é peremptório: «Não! Ele tem um resumo da história que me contou, mas contou muito por alto.» (Alves, 2020)

Já à revista italiana *Quinlan* explicou que «a narração resumia-se em meia dúzia de frases, não havia diálogos, era quase uma anedota.»² (Raganelli, 2016)

Ou seja, segundo João Botelho, tanto havia uma história bem escrita, afinal era apenas uma sinopse curta, como por fim não havia texto nenhum, apenas a oralidade. Em que é que ficamos? Com este artigo procurarei traçar uma possível genealogia deste(s) projeto(s), encarando o filme de João Botelho do ponto de vista da alusão e da citação cinematográfica. Estas são ferramentas que trabalham a favor de um exumação autoral de forte pendor funéreo e lutuoso, e onde a evocação ganha um poética dimensão espectral: qual *séance* cinéfila na qual se convoca o olhar do cineasta morto, a partir do seu próprio universo.

De facto, naquela que é uma das primeiras publicações dedicada à obra de Manoel de Oliveira, editada pelo Instituto das Novas Profissões, Alves Costa apresenta uma lista de títulos de projectos de filmes não realizados onde refere *Gigantes do Douro*, *Luz*, *Rosa*, *A Mulher Que Passa*, *Prostituição*, e o próprio *Angélica* (que daria

2 Tradução do autor.

origem, cerca de sessenta anos depois, a *O Estranho Caso de Angélica*, de 2010) (1981: 16-17).

A esta lista juntam-se os argumentos de filmes não realizados efectivamente publicados, desta feita pela Cinemateca Portuguesa, no livro *Manoel de Oliveira: Alguns Projectos Não Realizados e Outros Textos* (1988), onde se dá a ler, além do referido *Angélica* (1954), também *A Bruma* (1931), *A Velha Casa* (1963), *O Caminho* (1972), *A Carta ou Teatros de Mulher* (1986), *A Estátua* (1987) e «*De Profundis*» (1987). Na Nota Introdutória a essa publicação, João Bénard da Costa faz referência a outros títulos como *Ritmos de Água*, «baseado num poema de António Patrício», *Miséria e Luz*, com a nota de que «Oliveira não [os] conservou». Refere adiante que «não se conservaram, ou não foi possível localizá-los, os diversos projetos em que Oliveira trabalhou entre 1934 e 1940, nomeadamente *Os Gigantes do Douro* (1934), *A Mulher Que Passa* (1938), *Prostituição* (1940), como não se conservam *Saltimbancos* (1944) ou *Noite ao Luar* (1948), o último baseado em Guy de Maupassant». E por fim, acrescenta também que, quanto a «*Pedro e Inês* (1955), *O Bairro de Xangai* (1957), *Do Ano Dois Mil não Passarás* (1958) [...] infelizmente não foi possível localizar os guiões». Concluindo ainda que «apenas falta *O Negro e o Preto* (1979)», que não se incluía nesse volume por disputas autorais entre Oliveira e Vicente Sanches, dramaturgo de cuja peça homónima Oliveira elaborou uma adaptação (1988: 10). Aliás, o desaguizado entre o realizador e o escritor aconteceu poucos meses antes do início da rodagem, o que fez com que, de forma expedita, Oliveira tenha decidido alterar o projecto e aplicar o financiamento do Instituto do Cinema para aquele que

viria a ser um dos seus filmes mais marcantes, *Francisca* (1981), que o realizador adapta do romance *Fanny Owen* (1979), ainda que Agustina Bessa-Luís o tivesse escrito primeiro como guião cinematográfico, em 1978, com vista a ser transformado em filme televisivo por Linda Beringel e João Roque.

Aquando da inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, na Fundação de Serralves, o curador António Preto, fez acompanhar a exposição *Manoel de Oliveira: A Casa* (2019) de uma segunda e mais discreta exposição documental intitulada *Manoel de Oliveira: O Acervo* (2019). A Casa do Cinema é fiel depositária de todo o acervo documental do realizador, onde se incluem projectos escritos, desenhos preparatórios, fotografias de *repérage*, cartazes, recortes de imprensa, correspondência, objectos de cena, troféus entre outras tipologias não fílmicas. Nessa exposição deu-se a conhecer a variedade dos materiais arquivados, em particular os argumentos de filmes não realizados. Estiveram expostos alguns guiões e documentos de trabalho de projectos nunca concretizados, ou que acabariam por desembocar, de formas indirectas, em filmes futuros. A esse respeito, no roteiro da exposição pode ler-se:

A seleção de documentos que aqui apresentamos [...] propõe um percurso através do arquivo reunido pelo cineasta [...] tendo por foco alguns dos projetos não realizados. [...] [E]sta exposição permite antever a amplitude que, noutro contexto político e com condições de produção mais favoráveis, a obra de Manoel de Oliveira poderia ter alcançado. Mas, se esta obra [...] conheceu inúmeras vezes e interrupções, sobretudo durante a vigência do Estado Novo, certo é

também que muitos dos projetos abandonados acabariam, em parte ou no seu todo, por inspirar ou afluir noutros filmes efetivamente realizados. (Preto, 2019)

Algo que vai ao encontro daquilo que já Bénard da Costa havia concluído na sua nota introdutória à referida publicação:

Este conjunto é suficientemente importante — suficientemente impressivo — para constituir, mesmo na sua parcialidade, achega fundamental ao estado da obra de Oliveira e à sua melhor compreensão. Só a partir dele é possível, agora, uma nova luz sobre a estranha e prodigiosa carreira do nosso maior cineasta. (1988)

Nessa exposição expunham-se exemplares de guiões dos seguintes filmes: *Angélica*, *Do Ano Dois Mil...* Não Passarás, *Gigantes do Douro*, *O Bairro de Xangaia* — *Fora do Paraíso*, *O Exame do Meu Menino*, *Processo da Instauração e Evolução da República em Portugal*, *O Saltimbanco*, *Vilarinho da Furna*, *Douro em Vindima*.

O Acervo Manoel de Oliveira está, presentemente, em processo de catalogação e como tal não é possível ainda fazer um levantamento exaustivo dos projectos de filmes não realizados. Ainda assim já foram identificados, além dos acima referidos (expostos aquando da inauguração da Casa do Cinema Manoel de Oliveira ou publicados no catálogo da Cinemateca, de 1988) os seguintes títulos: *A Arte de Nasoni no Porto*, *Mulher do Bom Ladrão*, *A Mulher Que Passa*, *Abel Salazar*, *Bonecos de Santo Aleixo*, *Caminho de Fátima*, *Identidade de*

Uma Família, O Caminho, O Preto e o Negro, Os Anjos Chegam Tarde ou Combóio do Toneca.

Posto isto, no Acervo Manoel de Oliveira encontra-se, de facto, um argumento original datilografado intitulado *A Mulher Que Passa*³ (cuja acção pouco se relaciona com a de «A Rapariga das Luvas» de João Botelho). Embora não datado, este argumento surge, segundo algumas fontes, como tendo sido escrito em 1938 (Bénard da Costa, 1988: 7). Quanto a *Prostituição*, não se conhece o seu paradeiro. Ainda assim, em 2001, Oliveira escreveu um ensaio autobiográfico de seu nome *Nos Caminhos da Prostituição*, onde descreve alguns episódios que, aproximando-se das questões da curta de Botelho, não correspondem especificamente à narrativa desta.

Passe-se então a uma revisão desses dois documentos.

O primeiro corresponde a um conjunto de treze folhas dactilografadas e numeradas com algumas (poucas) correcções e alterações manuscritas. Em vez de um típico guião para cinema, dividido em cenas e com diálogos, o documento consiste num resumo alargado da história, com um intuito acima de tudo descritivo e sintético, sem qualquer diálogo (ou seja, muito longe da descrição de Botelho, «meia dúzia de frases, [...] quase uma anedota»).

A trama pode resumir-se sucintamente do seguinte modo. Jorge, um rapaz de boas famílias, jogador do Futebol Clube do Porto, namora com Alice, menina de uma outra boa família portuense. Um

3 Documento pertencente ao Acervo Manoel de Oliveira, integralmente depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira — Fundação de Serralves. Apresentado publicamente no âmbito da exposição *O Princípio da Incerteza: Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís* (2021-2022).

dia, depois de uma partida bem sucedida, os desportistas vão para um *dancing* e Jorge conhece Manuela, e logo se inicia um romance. Confrontado pelo pai com a situação indecente, Jorge sai de casa, deixa o trabalho do escritório e abandona os relvados. Sem dinheiro, Jorge e Manuela vivem uma situação progressivamente mais tensa. Tentam várias soluções que acabam por nunca resultar. Entretanto Manuela começa a ser cortejada por João, amigo de Jorge, que lhe oferece aquilo que o outro não consegue. Em desespero, e sem saber para onde ir, Jorge segue a multidão que se encaminha para um importante *match* internacional. A equipa portuguesa perde dois a zero ao intervalo. Jorge é identificado na plateia e achincalhado, culpam-no pela derrapagem da equipa. Ao tentar sair do estádio, os colegas convencem-no a participar. Na segunda parte, Jorge marca dois golos e a equipa do Porto acaba por vencer a partida. As famílias desavindas reúnem-se, todos celebram, os jornais noticiam o casamento de Jorge com Alice. Manuela, sozinha no *cabaret*, lê a notícia. Fim.

É importante salientar, além da total discrepância narrativa entre este projecto não realizado de Oliveira e «A Rapariga das Luvas» de Botelho, duas outras diferenças de grande relevância: (1) o argumento de *A Mulher Que Passa* tem inúmeras referências sonoras, tanto a estilos de música que se ouvem nos bailes e clubes, como, de forma mais explícita, na referência a altifalantes que reproduzem informações narrativamente importantes, isto é, *A Mulher Que Passa* não é um projecto para um filme mudo como é a curta-metragem de João Botelho; (2), a história escrita por Oliveira não é, igualmente, um melodrama, antes uma comédia dramática; ao longo da trama acumulam-se vários *gags* cómicos como a chegada do «Rajah» cujas

Honras de Estado preferem acompanhar a equipa de futebol, ou o episódio de um escultura que é posta à venda numa galeria e que, depois de arrematada por uma valente soma, quebra-se em mil bocados (ficando os personagens «com cara de parvos»). Ou seja, também aí, no tom e no subgénero cinematográfico, há uma evidente divergência entre o projecto de filme de Oliveira e o filme realizado por Botelho⁴.

Quanto a *Nos Caminhos da Prostituição*, não se trata de um argumento de um filme não realizado, corresponde, antes, a um ensaio autobiográfico escrito por Oliveira, em 1991, a convite do Festival de Cannes (na pessoa de Gilles Jacob, o então presidente do certame, para a comemoração da 45.^a edição do festival), e depois republicado, em português, na *Revista Camões* n.º 12/13, de 2001. Neste artigo de cariz memorialista, Oliveira reflecte sobre a boémia nos anos 1920 e 1930, filosofando sobre a prostituição e os costumes de então, terminando com a breve descrição de três episódios (*que aconteceram a um amigo...*) em que a tensão entre honra, moralidade, desejo e prostituição se equilibram com diferentes penhores, mais ou menos dramáticos. De certa maneira, a história de «A Rapriga das Luvras» poderia ser uma dessas anedotas — e agora sim, justifica-se o termo.

4 De qualquer modo, não convirá esquecer que na já citada nota introdutória de Bénard da Costa, «A Mulher Que Passa» é incluída na série de filmes da segunda metade dos anos 1930, quando ainda não se havia operado «uma radical ruptura com o seu passado cinematográfico», ou seja, quando ainda se marcava a influência do cinema de vanguarda e dos «poemas visuais» e não se «assumi[am] os limites da montagem» (1988: 8). Pelo que a aproximação da curta-metragem de Botelho ao cinema desse período, embora anacrónica, não seja completamente despropositada.

No entanto, há que notar que, no cabeçalho da carta que Oliveira dirigiu a Gilles Jacob, com o texto, pode ler-se que se trata de «um extracto de um argumento para um filme que penso ainda vir a realizar»⁵ [o sublinhado está no documento] (Oliveira, 1991). Esse filme não viria a realizar-se, nem se conhece uma versão mais desenvolvida deste texto com vista a uma adaptação para cinema (ainda que a versão publicada na revista *Camões* seja ligeiramente mais extensa que a de 1991). Ainda assim, é importante ter em conta que muitos dos temas abordados neste texto se reencontram em dois filmes posteriores: *Inquietude* (1998), com a sequência do meio, a adaptação da novela *Suzy*, de António Patrício, sobre os meios da prostituição de luxo no início do século XX; e *Porto da Minha Infância* (2001), com a sequência em que entra Leonor Silveira como «acompanhante» de João Bénard da Costa, onde se dança o tango ao som de *La cumparsita* e Agustina reflecte sobre a função cultural da gueixa.

Dos três episódios narrados, aquele que é descrito com maior profundidade consiste na desgraçada história de uma família de classe média cujo patriarca se arruína nas boates («corria então esta máxima [...] — dinheiro, mulheres e vinho») e acaba por prostituir a sua única filha, «jovem e muito atraente», vivendo ele e a esposa dos lucros auferidos (acentuando-se a fábula moral na sua tonalidade mais negra por a cama do casal e a cama da rapariga, onde se cum-

5 Documento pertencente ao Acervo Manoel de Oliveira, integralmente depositado na Casa do Cinema Manoel de Oliveira — Fundação de Serralves. Apresentado publicamente no âmbito da exposição *O Princípio da Incerteza: Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís* (2021-2022).

priam os serviços, partilharem a mesma divisão) (Oliveira, 2001: 53-54). Este, pelo arco de degradação física e moral das personagens, e pela temática acentuada da prostituição como caminho para a depravação, aproxima-se mais da tónica do filme de João Botelho.

Ainda a propósito deste artigo de Oliveira, é importante salientar que a visão do mundo que «A Rapariga das Luvas» transmite, no seu entendimento trágico do fenómeno da prostituição, condiz, muito proximamente, com aquilo que Oliveira defende. Pois note-se:

A boémia foi [...] um desregulamento latente na sociedade por razões de ordem tácita e táctica. E, por isso, a um qualquer rapaz que atravessava esse momento de percalço, dizia-se que estava na idade de *correr o seu fado* (lapso de tempo concedido aos rapazes como necessário para se libertarem das cargas libidinais próprias da idade e, na prática, conhecerem o que era interdito fazer em sociedade). Também uma maneira de evitar devaneios tardios, na crença de que tendo vivido *o seu fado* em tempo próprio, depois de casados dariam chefes de família mais ponderados. [...] Eram as prostitutas que, como *bons anjos da guarda*, salvavam a honra do *convento* às meninas de exemplar comportamento. E, tanto na alta como na média, era assim que a burguesia e povo pensavam. (Oliveira, 2001: 49-50)

Acrescentando, adiante que

Estranhava as prostitutas, porque a impressão que nos ficava de início era a de que elas amavam o gozo e amavam aquela vida fácil e divertida. Ora, engano meu. O que quase todas ambicionavam era

amancebar-se com um homem de quem gostassem ou que as pudesse tirar dali para fora e lhes desse uma vida de segurança, bem-estar e futuro. (*idem*: 51)

A tudo, deve acrescentar-se que os vários intertítulos que pontuam «A Rapariga das Luvas» apresentam sempre o respectivo texto entre aspas, como se se tratasse de uma citação. Aqui a ambiguidade é propositada, uma vez que todos esses intertítulos estão escritos na primeira pessoa, podendo a citação referir-se ao alegado «guião de Oliveira», ou ao testemunho da personagem.

No entanto, há aqui um elemento em falta nesta saga genealógica. No famoso livro *Conversations avec Manoel de Oliveira* (1996), publicado pelos *Cahiers du Cinéma*, onde se fixa uma longuíssima entrevista ao cineasta conduzida pelo crítico Antoine de Baecque e pelo colaborador habitual de Oliveira, Jacques Parsi, o realizador refere vários projectos não realizados. Em particular refere-se a *Prostituição*, o tal projecto «desaparecido» nos seguintes moldes que foram — claramente — a fonte de inspiração para João Botelho. Sublinho algumas passagens mais elucidativas.

Tinha escrito documentários abstractos como *Luz* e *Miséria* e filmes de ficção como *A Mulher Que Passa* e *Prostituição*. Na verdade, não escrevi *Prostituição*. Na altura, era completamente impossível imaginar fazer um filme sobre tal tema. A história de *Prostituição* na história da vida de uma prostituta que conheci.

O pai dela era muito severo: quando ela mentia, punha-lhe as mãos no fogo. A irmã mais velha tinha saído de casa, tinha tido amantes e

depois tinha-se prostituído. Uma noite, quando o pai quis apanhá-la, a jovem fugiu e procurou refúgio junto da irmã mais velha [...].

Mais tarde, alguns amigos convidam-na para um passeio. Perde a virgindade com um transeunte e começa a sua vida. Vai para um bordel e, por ser tão jovem e atraente, ganha uma certa reputação. Torna-se a rainha da casa. A patroa dava-lhe clientes especiais e, como era lésbica, por vezes levava-a consigo.

Um dia, chega um cliente que se dá bem com ela. Ele vê-a muitas vezes, leva-a para fora do bordel e começam a viver juntos. Mas ele é de uma classe social diferente e a sua família opõe-se ao caso. Vendo que a relação não tinha futuro, a jovem regressa ao bordel.

Os anos passam. Ela já não está tão fresca e está fisicamente cansada. É o início do seu declínio. Perdeu o seu lugar e foi substituída por uma rapariga mais nova. Uma colega sugere-lhe que se torne independente. [...] Ela, carente de afecto, assume um proxeneta que a explora e espanca, enquanto a outra, mais calculista, escolhe clientes mais velhos e rouba-os. A heroína fica tuberculosa. O chulo abandona-a e ela acaba no hospital, mais ou menos ao mesmo tempo que a sua colega é levada para a prisão depois de ter sido apanhado a roubar um cliente. Não escrevi nada porque sabia que, na altura, era impossível filmar esta história. *O tempo passou, e hoje seria outra coisa.*⁶ (1996: 97-99)

Em jeito de resumo, o que se depreende desta genealogia é que a relação de João Botelho com o projecto não realizado de Manoel

6 Tradução do autor.

de Oliveira é mais uma forma de homenagem póstuma e menos (ou quase nada) uma vontade de dar corpo a uma vontade não concretizada. Não existe, da parte de Botelho, qualquer vontade de rigor histórico (a começar pelo anacronismo do mudo, que não coincide com as datas atribuídas aos projectos *Prostituição* e *A Mulher Que Passa*, 1934 e 1938) nem qualquer desejo de fazer o que Oliveira não fez, ou como ele faria — mais ainda quando o próprio admite que, se regressasse ao projecto, o faria doutro modo. Percebe-se também que Botelho não procurou fundamentar o projecto de «reconstituição» a partir do acervo do realizador, assumindo como facto o testemunho oral que, coincidência ou não, corresponde *ipsis verbis* à passagem de *Conversations avec Manoel de Oliveira*. De qualquer modo, grande parte do discurso promocional do filme e do próprio realizador insinuam a vontade de reparação de uma «censura do destino». Pois atente-se naquilo que o próprio Botelho escreveu em jeito de nota de intenções, «atrevi-me a filmar uma história magnífica que o Manoel amava mas que nunca filmou, que deixou para trás, como se a mão dele e os seus olhos lá perto de Deus, ou no meio dos Deuses, me conduzissem e, que ainda hoje, ele possa através de mim continuar a filmar.» (Botelho, 2016).

Essa vontade de co-realizar com o fantasma de Oliveira está patente no modo como o filme cita amiúde planos e situações de filmes como *Douro, Faina Fluvial* (1931), *Aniki-Bóbó* (1942), *Vale Abraão* (1993), *Amor de Perdição* (1978), entre outros. Algo que o realizador admitiu na já citada entrevista italiana: «Certo, ho fatto citazioni dirette da inquadrature di de Oliveira, le dita sui petali, il letto di morte, il chiaroscuro di Aniki Bobó, ecc.» [Claro, fiz ci-

tações directas de planos de Oliveira: dedos nas pétalas, leito de morte, claro-escuro de *Aniki-Bobó*, etc.]. A isto acrescenta-se, ainda, a já aludida vontade de reparação histórica. Numa entrevista dada à investigadora Mariana Ferreira da Silva, Botelho justificou a realização de «A Rapariga das Luvas» com «Quando [Manoel de Oliveira] tinha condições financeiras de realizar o *Prostituição*, já era casado, tinha filhos e não se sentia à vontade para fazer aquilo por respeito à família. Então o fiz eu.» (2020: 231-232).

Assim sendo, da parte de Botelho, há, por um lado, um desejo de que Oliveira continue a filmar através dos seus olhos e das suas mãos, tanto para compensar as agruras financeiras que marcaram o período do Estado Novo na carreira de Oliveira (nomeadamente o hiato de catorze anos que se seguiu ao desaire crítico e de público que foi *Aniki-Bóbó* em 1942), como para redimir a mudança de mentalidades nos pós-guerra e a dimensão de respeitabilidade que cobriu a obra de Oliveira aquando da sua canonização *inter pares* nos anos 1970 e seguintes.

No entanto, não se pode afirmar que o discurso de Botelho seja exactamente linear e sempre coerente. Em entrevista ao *Diário de Notícias*, o realizador procurou corrigir a mão com, «tem havido um equívoco quanto àquele registo de filme mudo, a preto e branco: consiste em considerar que há, ali, um “modo Oliveira”. Ora, o “modo Oliveira” é dele, não é meu. Claro que há citações, mas aquele é o meu modo de filmar a partir de uma história dele. Em qualquer caso, corresponde a uma ideia de regresso à inocência original do cinema [...]» (Lopes, 2016).

Então, o espectro de Oliveira conduz o olhar de Botelho, mas sem perturbar aquilo que de *botelhiano* existe. Pode parecer um paradoxo, e até certo ponto é-o. Mas, vendo o filme, percebe-se, declaradamente (melhor, ostensivamente), que ali se opera a já habitual empresa estética que vem caracterizando o cinema de Botelho nos últimos anos. A saber, um gosto pela exploração, no limite do *kitsch* e do pastiche, dos géneros e subgéneros cinematográficos⁷ próprios do mudo, à semelhança do que vem sendo a prática do cineasta canadiano Guy Maddin.

Pelo que o filme mudo, independentemente da sua adequação ao projecto de Oliveira, serve a Botelho como espoleta para um mergulho nas possibilidades iconográficas do cinema desse período, reduzido que é a um certo *cliché* do histrionismo dramático pantomimeiro que se lhe associa popularmente. A esse propósito, e a título de exemplo, e como forma de ilustrar marcadamente as diferenças entre o «modo Oliveira» e o «modo Botelho», tome-se a sequência do leito de morte de «A Rapariga das Luvas», onde se cita, de forma declarada, a morte de Teresa em *Amor de Perdição*. A diferença de estratégias dramatúrgicas é total. Onde Oliveira filma toda a cena em plano geral, enquadrando sempre a cama, Teresa, e quem a rodeia (aia e médico), recorrendo a apenas dois planos com eixos muito próximos, Botelho opta por dar um grande plano a cada uma das personagens presentes no momento da morte.

7 Pense-se no filme de piratas e aventuras (em versão musical) que é *Peregrinação* (2017) (não custa muito imaginar Errol Flynn a passear por ali), elevado ao ponto de rebuçado com a reencenação semiparódica do cinema de propaganda do Estado Novo, através do filme dentro do filme *A Revolução de Maio* (1937), com Lopes Ribeiro interpretado por Paulo Filipe Monteiro, em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020).

A este respeito, seria possível percorrer a quase integralidade da curta de Botelho e identificar, como num desafio de *quem-é-quem* cinéfilo, as múltiplas referências que se acumulam, muitas vezes remetendo para momentos do percurso de Manoel de Oliveira que muito distam dos referidos projectos dos anos 1930. Veja-se o plano «expressionista» do relógio da Torre dos Clérigos ou das ruas escuras e mal iluminadas da Ribeira, que citam *Anki-Bóbó*; o plano de Mariana Dias (a protagonista) em frente ao espelho, como na abertura de *Acto da Primavera* (1963); ou aqueloutro da actriz junto à janela, de perfil, que remete para um sem-número de filmes de Oliveira, de *Aniki-Bóbó* até *As Singularidades de Uma Rapariga Loura* (2009), passando por *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), entre outros; o *travelling* em contrapicado dos ramos das árvores sem folhas, que remetem imediatamente para os últimos planos de *O Dia do Desespero* (1992), com a mesma carga funérea; o famoso plano sob o tabuleiro da ponte D. Luís I, de *Douro, Faina Fluvial*, que aqui é feito como uma zona de prostituição; o piquenique no relvado, que reproduz, quase meticulosamente, a mesma situação de *Inquietude* (1998); os planos das mãos queimadas fazem lembrar os leprosos do episódio final de *Mon cas* (1986); o momento em que a irmã da protagonista a veste como prostituta usa um semelhante jogo de espelhos e um mesmo chapéu a que recorrera Oliveira em *Vale Abraão* (1993) e, claro, o plano do dedo que investiga eroticamente o interior de uma flor é uma evidente citação desse mesmo filme. E muitos mais exemplos eram possíveis de identificar.

No que diz respeito à anacronia do mudo e do recurso ao preto-e-branco, Botelho justifica-se do seguinte modo: «O mudo e o

preto e branco [surgiu] com a intenção de regressar à inocência do cinema. Que era o que o Manoel queria — já chega de tanto barulho, vamos voltar ao princípio, vamos ao Griffith [...] [mas] com letras contemporâneas.» [sublinhado meu] (Alves, 2020). Se é sempre má ideia meter palavras nas bocas dos mortos e defender o que eles queriam depois de idos, há algo de certo no que diz Botelho. Aí, nessa vontade de encontrar num certo primitivismo a potência para um gesto moderno, encontra-se aquilo que de mais oliveiriano existe no cinema recente de João de Botelho, em particular n'«A Rapariga das Luvas». Sendo que esse modernismo alicerçado no primitivo é não só uma operação consciente pela parte de Botelho, como resulta de uma análise crítica (pode-se dizê-lo) do realizador em relação à obra recente de Oliveira, nomeadamente esses dois filmes onde o realizador cita, abertamente, tanto os irmãos Lumière (através de Paz dos Reis), em *Porto da Minha Infância*, como Méliès, em *O Estranho Caso de Angélica*. Na referida entrevista à investigadora Mariana Ferreira da Silva Botelho resume isto de forma bem explícita, «[Oliveira] era uma pessoa que valorizava e priorizava a matéria do cinema mudo. [...] Tinha essa intenção frequente de mostrar a falsidade da reprodução, sempre enraizado na tradição.» E, como tal, para revelar a falsidade da imagem cinematográfica não há como evitar os dois pilares canónicos que (ainda) sustentam os sistemas de representação audiovisuais: o «realismo» dos Lumière, a «fantasia» de Méliès.

De certo modo, «A Rapariga das Luvas» é, afinal, um transviado exercício crítico que através da típica estratégia oliveiriana do distanciamento (emocional, representacional, etc.) encontra no excesso da

citação uma forma de reflexão sobre as próprias imagens e sobre o próprio cinema de Oliveira. Isto é, embora formalmente distintos, as duas partes de *O Cinema*, *Manoel de Oliveira e Eu* trabalham no mesmo sentido analítico⁸. Uma, de forma expositiva, a outra através de uma inusitada — e talvez não totalmente consciente — caricatura que, no exagero paródico, dá a ver muito do que é, e não é, o cinema de Manoel de Oliveira.

O que é mais notável, se assim o quisermos adjectivar, é que esta tendência para a citação era algo que já se consegue identificar, de forma evidente, na obra do próprio Oliveira realizada no século XXI (aí em jeito de «autocitação»). É sabido que a obra de Manoel de Oliveira é rica em exemplos metacinematográficos⁹. Ainda assim, só recentemente é que a sua obra começou a incluir filmes que revisitam explicitamente outros filmes seus, ou seja, que incluem excertos/fragmentos desses outros filmes, ou que citam directamente planos preexistentes, já não em modo de recorrência/variação (algo que aconteceu logo com a farsa que acrescenta o quinto tomo à

- 8 Na referida entrevista a Giampiero Raganelli, Botelho explica: «precisava de uma ruptura surpreendente no meu filme». Percebe-se, portanto, que essa quebra inesperada na estrutura do filme tem, antes de mais, uma dimensão formal. Isto é, a separação entre as duas partes é, acima de tudo, da ordem da aparência: o intuito analítico é o mesmo.
- 9 O filme dentro do filme — *Le Soulier de satin* (O Sapato de Cetim, 1985), *Mon cas* —, o realizador-personagem — *A Divina Comédia* (1991), *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997) — e o personagem-realizador — *Je rentre à la maison* (Vou Para Casa, 2001) —, a rodagem dentro do filme — *Acto da Primavera* — e o filme dentro da rodagem — *Belle Toujours* (2006) —, a ida à sala de cinema — *Rencontre Unique* (2005) — e também a memória-cinema — *Porto da Minha Infância* (2001) —, a casa-cinema — *Visita ou Memórias e Confissões* (1982-2015) —, o espelho-cinema — *Espelho Mágico* (2005) — e, por fim, o foto-cinema — *O Estranho Caso de Angélica*.

«tetralogia dos amores frustrados», *Os Canibais* [1988]), mas como afirmação de um estilo ou de um universo visual próprio.

Na última década e meia de actividade, Oliveira desenvolveu um conjunto de filmes que se poderiam intitular como auto-recoreográficos (de modo a evitar a expressão autocitação, pelo vazio que tipicamente lhe está associado). Nesses filmes, Manoel de Oliveira não se limita a combinar uma colecção de melhores momentos da sua obra, a recuperar títulos menos conhecidos ou a lançar piscadelas de olho aos espectadores mais atentos. Pelo contrário, fá-lo em cinco diferentes sentidos: (1) a análise autocrítica, (2) a reescrita consciente do seu percurso, (3) a continuação de um trabalho nunca encerrado, (4) por impossibilidades logísticas de produção e (5) como ferramenta de rememoração.

Posto isto, os filmes da obra de Manoel de Oliveira que podem ser considerados auto-recoreográficos (ainda que de formas diferentes que não cabe agora explicitar particularmente) são: *Porto da Minha Infância* que retrabalha imagens de *Douro, Faina Fluvial, Aniki-Bobó, O Pintor e a Cidade e Inquietude*; o díptico «A Vida e a Morte», constituído por *Romance de Vila do Conde* (2008) e *O Poeta Doido, o Vitral e a Santa Morta* (2008), onde Oliveira recupera imagens de um projecto nunca terminado, *Palco dum Povo*, que já havia decantado em *As Pinturas do Meu Irmão Júlio* (1965); *O Velho do Restelo* (2014) que recoreografa *Amor de Perdição, NON ou a Vã Glória de Mandar* (1990), *O Dia do Desespero* e *O Quinto Império — Ontem Como Hoje* (2004) e, por fim, *1 século de energia* (2015), campanha publicitária para a EDP, que o faz regressar a *Hulha Branca* (1932).

Naturalmente que, na relação com «A Rapariga das Luvas», de Botelho, os pontos de maior interesse são o (3) e o (4), isto é, a forma como a «citação» serve como forma de concluir o que ficou inacabado ou para dar forma ao que é impossível fazer doutro modo. Daí que os filmes que podem, até certo ponto, servir de «precedente» à intervenção de João Botelho, e que permitem encontrar nesse mesmo filme de Botelho uma reflexão sobre a obra de Oliveira são o díptico «A Vida e a Morte» e *O Velho do Restelo*, este último em particular.

A este respeito, atente-se, antes de mais, no excerto de uma entrevista ao realizador, para o suplemento das artes do jornal *Primeiro de Janeiro*:

Aconteceu-lhe alguma vez ter realizado algum filme que agora considere um pouco exterior ao seu cinema?

Não. Sabe, eu tenho esta convicção: a história é o que é, não é o que deveria ter sido [...]. Os filmes que não fiz estão de certo modo amadurecidos nos que fiz mais tarde.

Não renega nenhum filme dos que fez?

[...] Deixei muitos filmes por fazer mas nunca deixei de meditar neles. E essa reflexão, essa meditação e essa evolução a que cheguei no meu cinema, devo-a a isso mesmo. Talvez se tivesse feito todos os meus filmes, tivesse menos ocasião de reflectir sobre o próprio cinema e sobre os filmes que não fiz [...]. (Andrade; Pinto de Almeida, 1988)

Este é um testemunho que não poderia adivinhar, não só a longevidade do próprio Oliveira, como a possibilidade futura de «con-

cluir» projectos antigos que haviam ficado na gaveta. Além do referido díptico e do conhecido *O Estranho Caso de Angélica*, também *O Gebo e a Sombra* (2012), *Singularidades de Uma Rapariga Loira* e, de forma indirecta, filmes como *NON* ou *a Vã Glória de Mandar* ou *Vale Abraão* (ou, como referido, *Porto da Minha Infância*, que recupera os ambientes de *Prostituição*) foram projectos terminados várias décadas após a sua primeira concepção (ou que concluíram, de formas tortas, outros projectos cujas possibilidades de concretização eram já impossíveis). Talvez a expressão a assinalar, nas declarações de Manoel de Oliveira, seja *os filmes que não fiz estão de certo modo amadurecidos nos que fiz mais tarde*. Pondo essa ideia em perspectiva, torna-se evidente que os filmes que por fim concretizaram os projectos não realizados se reflectam nos projectos do entremeio, mais ainda quando é habitual «Oliveira “responder” com uma obra à anterior» (Seabra, 2002).

Na sua última curta-metragem, encontramos trechos de *Amor de Perdição*, *NON* ou *a Vã Glória de Mandar*, *O Dia do Desespero* e *O Quinto Império* — *Ontem como Hoje*. E, além disso, vemos assomar do fundo do mar um exemplar de *Os Lusíadas* — como se Camões nunca o tivesse salvo do naufrágio e vemos, depois, no final do filme, esse mesmo exemplar descendo de novo ao fundo donde viera — como víamos as correspondência boiantes entre Simão e Teresa, em *Amor de Perdição*. Ou ainda recordamos Mário Barroso/Camilo Castelo Branco do referido *O Dia do Desespero* mas também de *Francisca* — além dos sempre presentes Diogo Dória (Teixeira de Pascoaes), Luís Miguel Cintra (Luís Vaz de Camões) e Ricardo Trêpa (D. Quixote). Além dos seus filmes, *O Velho do*

Restelo também «recoreografa» excertos de *Don Kikhot* (1957), do realizador russo Grigori Kozintsev, tal como o crítico Luís Miguel Oliveira aponta «como se Oliveira, através deles, cumprisse o sonho do seu próprio Dom Quixote que nunca realizou» (Miguel Oliveira, 2014) — a recoreografia como forma de fazer cumprir um desejo *in extremis*; de notar que durante a rodagem de *O Velho do Restelo*, Manoel de Oliveira tinha já 105 anos, tinha uma saúde débil e as condições financeiras e logísticas para a produção deste último filme foram muito difíceis de conseguir, isto é, embora as «autocitações» e as «recoreografias» já surjam nas últimas versões dos guiões do filme, elas reflectem, também, uma impossibilidade de uma rodagem dita tradicional.

Por outro lado, numa entrevista dada a António Preto e incluída no *dossier* de imprensa do filme, o realizador explica que a inclusão do filme russo tinha como justificação simbólica o eterno regresso das pás dos moinhos, como metáfora da história que se repete (Preto, 2014). Além disso, se o argumento foi escrito em 2013, já em 1992 Oliveira escrevera um texto para acompanhar *O Dia do Desespero* (e também reproduzido no referido *dossier*) onde dá conta da origem antiga deste projecto. Nesse texto, Oliveira cruza a figura de Quixote com a personalidade de Camilo e, por sua vez, a de Cervantes com a de Camões nas suas naturezas épicas (o primeiro, premonitório, o segundo, insinuante das respectivas desgraças nacionais), fechando assim tudo com o cruzamento entre D. Sebastião e Quixote. Esta trama metaléptica complexa funciona como um buquê de temas oliveirianos, mas, como explica António Preto nesse mesmo documento, «o facto de a sua origem ser longínqua e de transpirar muitos

dos filmes de Manoel de Oliveira[, isso] não transforma *O Velho do Restelo* numa frivolidade auto-referencial» (*idem*).

A questão da «autocitação» e a natureza de *O Velho do Restelo* como obra-resumo foi posta a Manoel de Oliveira directamente por Martin Dale, num entrevista para a revista *Variety*, e a sua resposta é sabiamente esquiva:

É esta curta-metragem — que inclui excertos de vários dos seus filmes — uma espécie de «revisão» do seu trabalho?

Nunca tentei produzir uma revisão da minha obra. *O Velho do Restelo* é baseado numa novela de Teixeira de Pascoaes, *O Penitente*, e as cenas de alguns dos meus outros filmes são usadas simplesmente por causa da sua relação com a novela.¹⁰ (Dale, 2014)

O efeito dos reflexos provoca em *O Velho do Restelo* momentos de curiosa anacronia, já que, por exemplo, os seus actores surgem em imagens cujas rodagens distam algumas décadas, exibindo o trabalho do tempo sobre os seus rostos, mas também porque a coincidência de personagens diferentes num mesmo corpo, soluciona o argumentário de Pascoaes/Oliveira. Por exemplo, no corpo de Ricardo Trêpa tanto encontramos o D. Quixote como D. Sebastião. Mas, não é só por isso que Manoel de Oliveira recorre à auto-recoreografia. O caso sintomático é o da passagem do cometa, cruzando o céu nocturno, que abre *O Quinto Império* e aqui surge entre as imagens de *NON*. Oliveira explica o recurso na já referida entrevista

10 Tradução do autor.

a António Preto, como simbólico do seu ponto de vista sobre o mundo, sobre o tempo e as épocas da história: uma visão de cometa que tão depressa aparece, como logo já não está, e que de longe lança o seu olhar sobre o que encontra no horizonte (Preto, 2014). Outra solução auto-recoreográfica passa por cruzar imagens de *O Dia do Desespero* com a *voice-over* de Simão lendo uma carta no calabouço de *Amor de Perdição*, isto é, pela primeira vez Oliveira faz mais do que cruzar o arquivo da sua obra com imagens presentes, ele cruza materialmente o seu cinema com ele próprio, qual vídeo-ensaio auto-analítico das suas recorrências.

Talvez aqui, na forma como Oliveira entende as possibilidade analíticas (ou, até, auto-analíticas) da ficção, se possa estabelecer um elo forte com «A Rapruga das Luvras», de João Botelho. Não é ele, afinal, um filme que, atrelado a um alegado projecto não realizado de Oliveira (como *O Velho do Restelo* concluía também uma reflexão produzida em 1992) põe em acelerada rotação uma máquina de citações que regurgita o «modo Oliveira» em versão *pastiche* (algo que, de certo modo, também acontece em *O Velho do Restelo*, aí em modo reflexo/refluxo), como forma de pensar o que quer afinal dizer o adjetivo *oliveiriano*. Só que, se *O Velho do Restelo* é tudo isso através de uma redução ao osso, «A Rapruga das Luvras» é tudo isso através de um espectáculo de transformismo — um tanto ou quanto decadente, como tudo o que é verdadeiramente romântico. Isto é, se se pode afirmar que, em limite, *O Velho do Restelo* contém, se não todo, muito do cinema do próprio Oliveira (o filme onde estão amadurecidos todos os outros; a «resposta» derradeira a toda a obra anterior), «A Rapruga das Luvras» é uma

espécie de pleonasmo fúnebre que estende o movimento anunciado nesse último filme.

Referências bibliográficas

- Alves, Florbela (2015), «Oliveira por Botelho». *Visão*, 18 de Dezembro.
- Alves, Sérgio (2020), «Entrevista João Botelho — *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*». *Revista Metropolis*, 18 de Novembro.
- Andrade, Sérgio C., Pinto de Almeida, Bernardo (2008), «O cinema é a síntese de todas as artes». *Vinte Anos com Manoel de Oliveira: Entrevistas, Reportagens e Outros Trabalhos Jornalísticos (1988-2008)*, Sérgio C. Andrade (ed.). Lisboa: Modo de Ler.
- Bacque, Antoine de; Parsi, Jacques (1996), *Conversations avec Manoel de Oliveira*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- Bénard da Costa, João (1988), «Nota Introdutória». *Alguns Projectos Não Realizados e Outros Textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. 7-10.
- Botelho, João (2016), *O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*.
- (2016), *Sinopse de O Cinema, Manoel de Oliveira e Eu*. Ar de filmes.
- Costa, Alves (1981), «Introdução». *Introdução à obra de Manuel de Oliveira*, José Augusto França (ed.). Lisboa: Instituto de Novas Profissões.
- Dale, Martin (2014), «Manoel de Oliveira: *O Velho do Restelo*, a Reflection About Mankind». *Variety*, 20 de Novembro.
- Ferreira da Silva, Mariana (2020), *Cinema e Literatura: Manoel de Oliveira, José Régio e o Pensamento Crítico da Revista Presença*. Araraquara, São Paulo: UNESP — Universidade Estadual Paulista — Júlio Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras.
- Lopes, João (2016), «João Botelho: Criou-se uma dinâmica de entretenimento que exclui o pensamento». *Diário de Notícias*, 13 de Outubro.
- Miguel Oliveira, Luís (2016), «Oliveira, o curto». *Público*, 10 de Dezembro.
- Oliveira, Manoel [1938], *A Mulher Que Passa* [argumento de filme não realizado]. (1991), Carta a Gilles Jacob com o texto *Prostituição*, 1 de Julho.
- (2001), «Os Caminhos da Prostituição». *Camões*, 12-13, Jan.-Jun. 48-54.
- (2014), *O Velho do Restelo*.

- Portugal, Paulo (2016), «João Botelho: O Oliveira ensinou-me a não deixar ninguém entrar no ecrã». *Jornal I*, 17 de Outubro.
- Preto, António (2014), «The Old Man of Belem — Conversation with Manoel de Oliveira, in Oporto». *The Old Man of Belem — Press Kit*, O Som e a Fúria/Epicenter films. 2-3.
- (2019), *Manoel de Oliveira: O Acervo* [roteiro da exposição]. Casa do Cinema Manoel de Oliveira — Fundação de Serralves.
- Raganelli, Giampiero (2016), «Intrevista a João Botelho». *Quinlan — revista di critica cinematografica*, 30 de Agosto.
- Seabra, Augusto M. (2002), «O fantasma da velha casa». *Público*, 17 de Março.

Uma personagem na história: filmar *O Ano da Morte de Ricardo Reis*

SÉRGIO DIAS BRANCO

Tal como em anteriores projectos de adaptação cinematográfica de obras literárias, como *Quem És Tu?* (2001) a partir de *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett (2017), *A Corte do Norte* (2008) e *Os Maias: Cenas da Vida Romântica* (2014) a partir dos romances homónimos de Agustina Bessa-Luís (1987) e Eça de Queiroz (2006), o que parece ter interessado a João Botelho em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (2020a) foi o texto de José Saramago (2016), isto é, os temas que convoca e aborda assim como a materialidade da sua escrita. Este interesse sinaliza uma sintonia entre aquilo que o realizador retira dos livros e a sua própria obra cinematográfica. Mesmo adaptações de autores estrangeiros como Charles Dickens (2008) e Denis Diderot (2000), em *Tempos Difíceis* (1988) e *O Fatalista* (2005), correspondem, no fundo, a duas traves do seu cinema: uma densa reflexão temática em vez de uma simples estrutura dramática e uma saliência da materialidade do fazer estético.

A adaptação de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* começa com a chegada de Ricardo Reis a Lisboa no dia 29 de Dezembro de 1935, tal como no livro, depois de uma estadia de dezasseis anos no Brasil, onde a ficção heteronímica de Fernando Pessoa o tinha deixado. Na carta escrita pelo poeta a Adolfo Casais Monteiro em 13 de Janeiro de 1935, Pessoa apresenta as biografias de Alberto Caeiro, Ricardo

Reis e Álvaro de Campos, e a vida do segundo é deixada em aberto: «Ricardo Reis, educado num colégio de jesuítas, é, como disse, médico; vive no Brasil desde 1919, pois se expatriou espontaneamente por ser monárquico. É um latinista por educação alheia, e um semi-helenista por educação própria.» Por sua vez, o poeta português, criador do heterónimo feito personagem, tinha falecido a 30 de Novembro do mesmo ano. Ricardo Reis volta a Portugal observa, testemunha, e é enredado no desenrolar de um ano trágico, quando a sombra do fascismo se afirma nas sociedades europeias. Antevê-se um futuro terrível na história de Portugal, de Espanha, e da Europa. A sinopse do filme escrita por Botelho condensa todos estes aspectos e lança duas ideias que aparecem como fundamentais na adaptação:

Fernando Pessoa, um dos maiores escritores da língua portuguesa estabeleceu um gigantesco universo paralelo criando uma série de heterónimos para sobreviver à sua solidão de génio. José Saramago, prémio Nobel da literatura em 1998, fez regressar o heterónimo Ricardo Reis a Portugal, ao fim de 16 anos de exílio no Brasil. 1936 é o ano de todos os perigos, do fascismo de Mussolini, do nazismo de Hitler, da terrível guerra civil espanhola e do Estado Novo em Portugal, de Salazar. Fernando Pessoa, o criador, encontra Ricardo Reis, a criatura. Duas mulheres, Lúcia e Marcenda são as paixões carnis e impossíveis de Ricardo Reis. «Vida e Morte é tudo um», permite a literatura e o cinema também. Realismo fantástico. (2019)

A primeira ideia expressa neste resumo relevante para este estudo é a de que, tanto a literatura como o cinema, conseguem ex-

pressar a coincidência entre a vida e a morte — «vida e morte é tudo um» é uma citação do livro (Saramago, 2016: 329). A segunda ideia é a do realismo mágico, que a literatura e o cinema desenvolvem segundo as suas formas próprias, combinando a sofisticação estética com a crítica política (ver Popovich, 2009).

A partir destas linhas, esta investigação procurará, em primeiro lugar, fornecer um conjunto de informações gerais sobre a adaptação e o seu contexto. A segunda secção desenvolve uma breve análise da estrutura do filme, dando particular atenção à narrativa. Na terceira secção, o foco será nalguns elementos visuais e sonoros, nas suas opções estilísticas e de composição fílmica. Finalmente, a conclusão tem o propósito de rematar a interpretação desenvolvida ao longo deste estudo.

O anúncio das catástrofes

O Ano da Morte de Ricardo Reis é uma ficção que historiza outra ficção, como nota Manuel Gusmão (ver 2011: 291). Comenta ele que este romance é «a reficcionalização de um personagem de ficção já historicamente construído» (Gusmão, 2011: 291). Se o texto literário de Saramago é minucioso na mobilização de dados históricos, registos em jornais, testemunhos (Lopes, 1986: 210), é para melhor definir o contexto onde é colocada e desenvolvida a personagem de Ricardo Reis. Esta atenção ao detalhe é notória também na revisitação que o filme faz do ano de 1936, que não é uma mera reconstituição de época no sentido da reprodução de sinais associados a esse período. A evocação da época aparece em paralelo

com um complexo de traços que pertencem também ao presente, através da escolha de construir espaços cénicos a partir de lugares existentes como o Hotel Astória em Coimbra, um edifício de Arte Nova que abriu ao público em 1926. Também a estátua do Adamastor, figura monstruosa imaginada por Luís de Camões e descrita em *Os Lusíadas* (2016: est. 39-60), símbolo da violência da tormenta, pontua a acção do filme e do livro. A obra escultórica colocada no Jardim de Santa Catarina foi inaugurada a 10 de Junho de 1927. Numa cena, Ricardo Reis comenta: «Isto não estava aqui.» No fim do filme, a personagem diz sobre a figura do Adamastor: «Talvez ele acabe por gritar: “Aqui onde o mar acabou e a terra espera!”» Trata-se de uma espécie de rima com as frases finais do romance: «O Adamastor não se voltou para ver, parecia-lhe que desta vez ia ser capaz de dar o grande grito. Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera.» (Saramago, 2016: 494). Gusmão identifica diversas leituras históricas da expressão «o mar acaba e a terra principia», da esperança da libertação do fascismo depois da derrota da revolta dos homens do mar, os marinheiros, a 8 de Setembro de 1936, ao fim da presença além-mar nos territórios sob o domínio colonial português (2011: 295). Os marinheiros revoltosos que sobreviveram ao bombardeamento contra os navios sublevados foram deportados para o campo do Tarrafal em Cabo Verde (ver Borda, 1974). Em qualquer uma das leituras, o que se passa em terra é decisivo.

Em diversas entrevistas por ocasião da estreia do filme, Botelho explicou com clareza como leu a *actualidade* do romance. Citá-lo longamente permite, neste caso, aproveitar esse discurso claro:

O Ano da Morte de Ricardo Reis era o guião perfeito para falar de muitas das inquietações que o ano de 2019 trazia aos habitantes desta terra. Não havia ainda a pandemia invisível que hoje nos atinge, mas estavam outras a crescer: populismo, esboços de fascismo, ditadores, etc. O outro, o diferente começa a ser o inimigo que se deve desprezar, e até destruir. 1936, que Saramago descreveu como ninguém, é o ano do anúncio das catástrofes. Mussolini e os seus camisas negras erguem o fascismo e incendeiam Adis Abeba; Hitler e os camisas castanhas começam a engolir os países vizinhos na caminhada para a morte e o caos; aqui ao lado, a carnificina da falange vestida de azul na terrível guerra civil de Espanha. E em Portugal a consolidação do Estado Novo, o verde como a cor da Legião e da Mocidade Portuguesa, esmagando a liberdade e o pensamento. (2020b)

Para o realizador, a questão é que os seres humanos parecem não aprender com os erros que cometeram no passado, repetindo-os sem memória. No comentário de Botelho ecoam as famosas frases de Karl Marx sobre a repetição histórica: «Hegel observa algures que todos os grandes factos e personagens da história universal aparecem como que duas vezes. Mas esqueceu-se de acrescentar: uma vez como tragédia e a outra como farsa.» (2008: 434). Tal como foi pensado pelo cineasta, o filme inscreve-se assim num *duplo contexto*. Aos acontecimentos do presente, por um lado, numa altura de nova ascensão de forças extremistas de direita na Europa. À história humana de modo mais alargado, por outro lado, nesta perspectiva hegeliana e marxiana de *eterno retorno* histórico, que lhe permite transcender qualquer contexto específico. Por conseguinte, o duplo

contexto a que me referi, não é a conjugação de dois contextos, mas um único contexto que se desdobra. Se esta repetição é uma constatação histórica face a um desafio colocado, mas ainda não superado, à humanidade e às suas sociedades, talvez não seja irrelevante. Na medida em que, se assim for, então essa repetição não é uma condenação da qual seja impossível escapar. Quer o livro, quer o filme, têm uma estrutura que desafia esse fatalismo com a lucidez, desde logo na mudança de consciência de Ricardo Reis, inicialmente caracterizado como particularmente indiferente à história e à política. Vivendo o que vive, essa indiferença deixa de sustentar a sua existência. Podemos mesmo dizer que o seu único sustentáculo era o seu carácter puramente ficcional. Só no mundo da imaginação ficcionada seria possível existir alguém assim. Só numa ficção que coloque como possibilidade essa indiferença.

O mundo como enredo

No percurso de Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é uma ficção com uma raiz longínqua. No documentário televisivo de João Mário Grilo, *Saramago: Documentos* (1995), o escritor conta que no fim da adolescência passou por uma experiência que o marcou. Nessa altura, leu algumas odes de Ricardo Reis e pensou que existia, de facto, um poeta com esse nome (ver Grilo, 1995). Não sabia que se tratava de um dos heterónimos de Fernando Pessoa. Mesmo depois de saber, Ricardo Reis acompanhou-o por muitos anos. Alguns dos seus poemas exerceram sobre Saramago uma forte inspiração de vida e conduta. Por exemplo, «Para ser grande, sê inteiro: nada /

Teu exagera ou exclui. / Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes.» (Pessoa, 1946: 148). São versos de uma das odes mais conhecidas de Reis, datada de 1933 — que, como Saramago observa, está em contradição com a autoria fragmentária de Pessoa.

O romance foi adaptado ao ecrã pelo próprio realizador, que como vimos na sinopse do filme também equaciona o sentido dos heterónimos, e de Ricardo Reis em especial, na criação literária de Fernando Pessoa. O livro começa com três frases em epígrafe, uma delas de Fernando Pessoa como Ricardo Reis, que é uma «declaração a que apetece chamar monstruosa», como diz Saramago em *Saramago: Documentos*: «Sábio é o que se contenta com o espectáculo do mundo.» (1946: 32). A segunda frase é retirada do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares, outro heterónimo de Fernando Pessoa: «Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida.» (1982: 241). Também esta citação reafirma um alheamento do mundo, uma redução da condição de quem escreve a mero espectador — um alheamento e uma redução que são, no limite, impossíveis. Por último, a terceira frase, de Fernando Pessoa, é um elogio do poder da ficção, deixando em aberto a sua relação com a realidade histórica: «Se me disserem que é absurdo falar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer coisa onde quer que seja.» (1966: 95). O filme preserva a centralidade destas questões, mas encena-as como obra fílmica que é.

Fernando Pessoa aparece a Ricardo Reis porque a relação entre os dois é umbilical. Na sua diferença, um não existe sem o outro, um alimenta o outro. Reis é, a pouco e pouco, enredado pela inescapável

trama do mundo. Neste enredo, tem de enfrentar a censura e a propaganda nos jornais, a denúncia de conhecidos, o cerco da polícia política em Portugal, a ligação directa entre o fascismo português e o nazi-fascismo, e a violência dos anti-republicanos em Espanha. Num momento espantoso, perto do fim do filme, imagens dos horrores da Guerra Civil Espanhola são projectadas sobre a cabeça de Reis, de olhos fechados, punhos junto ao rosto, encolhido na cama. Depois abre os olhos, espantado, ainda com o som audível dos disparos e das explosões, como que libertando-se de uma ilusão. Está pronto para desaparecer, mas já assumidamente como uma personagem na história. Se «depois da morte do seu criador, Reis vem a Lisboa homenageá-lo e, ao mesmo tempo, saber *quem é*» (Martins, 2020: 344), também é verdade que só sabe quem ele próprio é quando deixa de se separar do mundo, supera essa separação auto-imposta por se ver envolvido num emaranhado social e íntimo que não pode ignorar e do qual não consegue escapar. Essa não é, no entanto, a única razão para o regresso de Ricardo Reis a Portugal. Parece haver razões políticas, que o próprio desmente, claro. Na rescrita de Saramago, Ricardo Reis surge como um homem cujo trajecto está relacionado com os conflitos sociais. Tinha fugido para o Brasil por causa do falhanço da contra-revolução monárquica na cidade do Porto, em 19 de Janeiro de 1919, durante a Primeira República Portuguesa. Regressa a Portugal após a insurreição popular de 1935 no Brasil, apoiada pela Aliança Nacional Libertadora e pelo Partido Comunista do Brasil (ver Saramago, 2016: 90).

O Cemitério dos Prazeres é o primeiro local que Ricardo Reis visita, porque é o local onde o corpo de Fernando Pessoa está se-

pultado. No livro, o momento final entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis recupera a representação do Adamastor na encosta sul da Colina de Santa Catarina em Lisboa. No filme, esse momento corresponde à penúltima sequência, já mencionada. Depois disso, os dois percorrem o Cemitério dos Prazeres, num fundo imóvel e tremido, muito diferente do espaço bem definido e vivo da primeira cena neste local. O próprio cenário aparece morto, sem vida, enquadrando o fim de Ricardo Reis. Eis quando aparece um trabalhador da limpeza que afasta as muitas folhas no chão com um soprador, seguido de um colorido pavão com a cauda aberta.

Uma dupla assombração

Os últimos planos do filme revelam a necessidade de uma atenção às suas opções estéticas. O plano do trabalhador com o soprador, que se desloca da direita para a esquerda, acentua a diagonal entre o canto inferior esquerdo e superior direito do ecrã e tem várias fases. No início, a imagem continua a ser no preto-e-branco sombrio escolhido para o resto do filme. Contudo, imediatamente a seguir, a parte da imagem onde está o trabalhador começa a ganhar cor, mantendo-se o monocromatismo até metade do ecrã. No plano seguinte, os pés do trabalhador percorrem a calçada portuguesa enquanto as folhas voam em largos borrões de cor. O filme termina com a referida imagem do pavão, com um destacado azul no corpo e nas manchas das penas, marcadamente exuberante, em contraste com as imagens anteriores. Como podemos ler esta imagem? A tentativa talvez seja lê-la como tendo um carácter simbólico. Nessa linha,

o crítico Eduardo Kaneco comenta-a como «símbolo do orgulho que não permitiu ao protagonista viver suas paixões» (2021). No entanto, as imagens simbólicas não são comuns no cinema de Botelho. O trabalho gráfico sobre a imagem, entre o literal e o abstracto, continua a ser o campo privilegiado do cineasta — e nessa equação de composição de sinais visuais, a metáfora e a alegoria quase não têm lugar. Repare-se que não é o mesmo filmar um elemento simbólico e criar uma imagem simbólica. Como exemplo de um elemento simbólico no cinema de João Botelho, basta pensar nas colunas imperiais no topo do Parque Eduardo VII, desenhadas e construídas no período fascista, filmadas em toda a sua escala monumental como símbolos do passado inscrito no presente pós-25 de Abril em *Um Adeus Português* (1986). Daí que, antes de ser ou de representar outra coisa, a força visual do pavão traduz-se numa exigência de que seja visto como um pavão — isto é, um avejão macho com longas penas caudais, coloração iridescente e grandes manchas redondas, que se erguem num leque vertical para atrair as fêmeas. O pavão leva mais longe a explosão cromática gradualmente introduzida no plano anterior. No contexto do filme, é uma imagem singular, contrastante, excessiva, que se *pavoneia* e aparece de uma forma *directa*.

O contrário disso, são as imagens mascaradas, com algo que as encobre, que o filme vai explorando. Ao contrário do plano do pavão, estes planos visualizam a questão da *mediação imagética*. Nesse sentido, o filme encena a aparição de Pessoa a Reis como uma reverberação da assombração de Reis em relação à realidade. A realidade é vista insistentemente através de vidros embaciados ou molhados, cortinas de chuva, barreiras de fumo, espelhos, denso nevoeiro, so-

breimpressões, projecções, e outros elementos que mediam. A obra cinematográfica firma, então, na sua própria estrutura visual, o acto de ver e o processo de composição de imagens, sem que esta densidade implique a falta de clareza. A fotografia a preto-e-branco é mais uma componente estética que caracteriza a realidade como remota e nebulosa. Esta opção permite trabalhar plasticamente os elementos mediadores com maior unidade e envolvimento na dupla assombração que o filme desdobra de múltiplas formas. Ricardo Reis assombra a realidade tal como a realidade assombra Ricardo Reis. Fernando Pessoa assombra Ricardo Reis tal como o segundo assombra o primeiro. O cinema assombra a literatura e vice-versa.

O formato largo da imagem que Botelho volta a utilizar depois de *Peregrinação* (2017), adaptado do livro homónimo de Fernão Mendes Pinto, ganha aqui um sentido significativamente diferente. Aquilo que em *Peregrinação* configurava visualmente uma grandiosa câmara de ecos, torna-se em *O Ano da Morte de Ricardo Reis* numa maneira tensa e dialéctica de tecer o fechamento da personagem à abertura ao mundo. Assumindo essa distinção, a obra adaptada do romance de Saramago opta por composições descentradas nas quais o vazio que envolve Ricardo Reis pode sempre ser preenchido — e é, pelas duas mulheres com quem ele se envolve, por Fernando Pessoa, por outras personagens com quem se cruza. Além dos planos com Ricardo Reis, a forma como a estátua do Adamastor é filmada demonstra a importância do formato, do enquadramento e da iluminação ao longo do filme. Há um plano desta estátua em mármore que aparenta ter sido modelada pela erosão do mar, que aparece no filme duas vezes, exactamente com o mesmo enquadramento. Esta repetição dá

corpo à ideia de regresso aos mesmos locais, mas também à diferença na visão do local em cada momento. O plano enquadra a estátua no canto inferior esquerdo, projectando-a para o canto superior direito, mas ocupando apenas metade da dialogal do ecrã, como que a deixar espaço para o grito imaginado. Da primeira vez, a estátua surge de dia antes do encontro entre Ricardo Reis e Marcenda no jardim. Da segunda vez, aparece de noite integrada na penúltima cena entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa. O escultor Júlio Vaz Júnior incorporou uma pequena representação de si próprio, feita em bronze, a olhar para o gigante Adamastor. A fragilidade da existência humana no interior das forças do mundo e a pequenez do artista face à sua criação são destacadas no primeiro plano, diurno, porque a figurinha está bem visível. No segundo plano, nocturno, uma espessa sombra negra atenua a sua presença, antecipando a conclusão que junta Ricardo Reis e Fernando Pessoa, a criatura e o criador, na morte.

Conclusão: ficção histórica

A minissérie em cinco episódios *1936 — O Ano da Morte de Ricardo Reis*, realizada por João Botelho, foi estreada em 2022. Trata-se de uma versão mais longa e desenvolvida do filme, que aprofunda a relação entre a ficção e a história que o filme herdou do romance, mas também de uma obra paralela, com uma estrutura dividida em partes, em vez de ser uma construção indivisa. Como comenta Manuel Gusmão, «[o]s modos de ficção em Saramago são eles próprios gestos históricos no pelo menos triplo sentido em que trabalham matéria histórica, se inscrevem na história, e são portadores de

história.» (2011: 282). A criação desta ficção história, de que *O Ano da Morte de Ricardo Reis* é um exemplo evidente, é também cruzada com «uma renovada vontade de efabulação e comprazimento lúdico na arte de contar histórias, que se prolongam em formas diversas de integrar o maravilhoso ou o fantástico, mas também o humor e a sátira» (Gusmão, 2011: 283). A efabulação lúdica é igualmente um elemento fulcral do cinema de Botelho, como *Tráfico* (1998) atesta, razão pela qual a adaptação de *O Ano da Morte de Ricardo Reis* desvenda estas sintonias entre a literatura de Saramago e o cinema de Botelho, cada um a trabalhar no seu campo artístico. Por último, há uma afinidade com o escritor na descrição que Botelho faz da poética do seu cinema, daquilo que guia a sua criação cinematográfica: «O cinema que eu faço tem um ponto de vista moral. A posição da câmara e dos atores é ética, moral.» (in Arantes, 2001). Saramago disse algo semelhante: «Percebi [...] que ando procurando uma formulação da ética; quero exprimir, através dos meus livros, um sentimento ético da existência e quero exprimi-lo literariamente» (in Aguilera, 2010: 113). Através das escolhas analisadas que aproximam e distanciam o filme do romance, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* no ecrã permanece fiel a este sentido ético da arte vinculado à vigilância crítica do artista, integrando o trabalho artístico na história do mundo como criação e reflexão.

Referências bibliográficas

Aguilera, Fernando Gómez (org. e sel.) (2010), *As Palavras de Saramago: Catálogo de Reflexões Pessoais, Literárias e Políticas*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Arantes, Silvana (2001), «Não quero o sucesso», afirma João Botelho». *Folha de S. Paulo Ilustrada*, 1 Set. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0109200123.htm>.
- Bessa-Luís, Agustina (1987), *A Corte do Norte*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Borda, João Faria (1974), *A Revolta dos Marinheiros*. Lisboa: Edições Sociais.
- Botelho, João (1986), *Um Adeus Português*.
- (1988), *Tempos Difíceis*.
- (1998), *Tráfico*.
- (2001), *Quem És Tu?*
- (2005), *O Fatalista*.
- (2008), *A Corte do Norte*.
- (2014), *Os Maias: Cenas da Vida Romântica*.
- (2017), *Peregrinação*.
- (2019), «Sinopse». *Ar de Filmes: A Morte de Ricardo Reis*. <https://www.ardefilmes.org/amrr/#sinopse>.
- (2020a), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*.
- (2020b), «Sou um apaixonado pelos grandes e inigualáveis textos portugueses» (entrevista de Ana Figueiredo). *Agenda Cultural Lisboa*, 29 de Setembro. <https://www.agendax.pt/2020/09/29/joao-botelho>.
- (2022), *1936 — O Ano da Morte de Ricardo Reis*.
- Camões, Luís de (2016), *Os Lusíadas*. Coimbra: Almedina.
- Dickens, Charles (2008), *Hard Times* (ed. Paul Schlicke). Oxford: Oxford University Press. Orig. pub. 1888.
- Diderot, Denis (2000), *Jacques le fataliste* (ed. Pierre Chartier). Paris: Le Livre de Poche. Orig. pub. 1796.
- Garrett, Almeida (2017), *Frei Luís de Sousa*. Porto: Porto Editora. Orig. pub. 1844.
- Grilo, João Mário (1995), *Saramago: Documentos*.
- Gusmão, Manuel (2011), *Uma Razão Dialógica: Ensaios sobre Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria*. Lisboa: Edições Avante!.
- Kaneco, Eduardo (2021), «O Ano da Morte de Ricardo Reis». *Leitura Fílmica*. <https://leiturafilmica.com.br/o-ano-da-morte-de-ricardo-reis>.
- Lopes, Óscar (1986), *Os Sinais e os Sentidos: Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Caminho.

- Martins, José Cândido de Oliveira (2020), «Reinvenção Saramaguiana de Ricardo Reis: Impassibilidade perante o Espetáculo do Mundo». Carlos Reis (org.), *José Saramago. 20 Anos com o Prémio Nobel*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. 341-360.
- Marx, Karl (2008), «O 18 de Brumário de Louis Bonaparte» (trad. José Barata-Moura e Eduardo Chitas). Marx e Friedrich Engels, *Obras Escolhidas*, tomo I. Lisboa: Edições *Avante!*. 430-528.
- Pessoa, Fernando (1935), «Carta a Adolfo Casais Monteiro». *Arquivo Pessoa*. <http://arquivopessoa.net/textos/3007>.
- (1946), *Odes de Ricardo Reis*. Lisboa: Ática.
- (1966), *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (org. Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- (1982), *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*, vol. I (recolha e transcrição Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha; org. Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática.
- Popovich, Ljudmila Mila (2009), *Cinemagic: Magic Realism in International Cinema*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Queiroz, Eça de (2006), *Os Maias: Episódios da Vida Romântica*, 3.^a ed. Porto: Livros do Brasil. Orig. pub. 1854.
- Saramago, José (2016), *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 27.^a ed. Porto: Porto Editora.

Dickens, Botelho e o cinema de *Tempos Difíceis*

SUSANA NASCIMENTO DUARTE

O cinema de João Botelho dedica-se, desde *Conversa Acabada* (1981), de forma transversal e continuada, ao trabalho sobre a literatura. Mas a literatura não é abordada na perspectiva da adaptação pura e simples, mas antes, na senda de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, de cuja obra é um conhecedor e admirador, enquanto matéria, texto, palavra, que se trata de pôr em cena, realçando precisamente uma utilização da literatura não como forma de subordinar o cinema à «velha arte de contar histórias» e à trama dramática, mas de lhe permitir descobrir um diálogo com ela nos seus próprios termos, os termos do cinema.

Tempos Difíceis (1988), ao partir de *Hard Times: For These Times*, de Charles Dickens, coloca-se inevitavelmente sob o signo de uma interrogação sobre as origens do cinema como linguagem, sendo que remontar a essas origens implica conceber o cinema como emancipável da arte do filme; é por isso que Sergei Eisenstein pode encontrar na literatura, e em Dickens em particular, antecipações do cinema. Ao referir o texto de Eisenstein, «Dickens, Griffith and the film today» (1949: 200-205), como sendo uma referência fundamental do filme, João Botelho, de certo modo, encontra um equivalente para o seu desejo de cinema no desejo do escritor de se desviar e de se diferenciar da narrativa do romance de então e de criar novas

formas de contar histórias. Se num caso, o de Dickens, se tratava de antecipar, assim, ao nível das formas literárias, os meios do cinema, no caso de João Botelho, trata-se agora do inverso, de criar novas formas de fazer cinema por intermédio da matriz literária, mas usando-a para conduzir a matéria cinematográfica numa outra direcção que não a da mera actualização pelos signos do cinema do regime de representação e do encadeamento das acções da narração.

Como se passa, em *Tempos Difíceis*, a articulação entre os planos de cinema, que Dickens soube materializar literariamente *avant la lettre*, o registo passivo dos signos à superfície sensível do mundo, e a produção poética de sentido, como diria Jacques Rancière (2001: 7-28), tendo como pano de fundo esta complexidade e contrariedade de relações entre cinema e literatura?

Tempos Difíceis, terceira longa-metragem de João Botelho, é inseparável do contexto que o cinema português vivia no final dos anos 80 do século XX, as condições difíceis da produção cinematográfica da altura, e, por conseguinte, do trabalho de realização. Os tempos difíceis são também os do cinema português, ou de uma certa ideia de cinema que, se é defendida por uns, é atacada por outros (Stanbrook, 1989: 118-121)¹; de um lado, o desejo de praticar um cinema que se quer independente do cinema dominante, um cinema de arte pura, como diz Botelho à época, do outro, um cinema que se guia pelo modelo comercial do entretenimento, e se dirige ao grande público. Reactivação à escala de um país de um velho debate

1 Nesta crítica ao filme, «Hard times for portuguese cinema», Alan Stanbrook avalia também as condições de produção cinematográfica no Portugal da altura.

sobre a arte cinematográfica e a sua especificidade, e que a questão da relação entre cinema e literatura permite ajudar a perspectivar.

A forma mais elementar de ligação entre o cinema e a literatura passa pela adaptação.

Ora, se a crítica ao filme reconhece de forma unânime e imediata que se tratava de uma adaptação escrupulosamente fiel ao romance original (Stanbrook, 1989: 36) — a mais bem sucedida e extraordinária de sempre, segundo os mais hiperbólicos; através da qual, segundo Frederico Lourenço (292), nós, espectadores, poderíamos ter uma experiência de ver intensamente dickensiana —, a verdade é que devemos interrogar-nos sobre se esta fidelidade ao espírito do original não acontece precisa e paradoxalmente porque Botelho se distancia de tudo o que normalmente o cinema *mainstream* associa à e mobiliza para a adaptação cinematográfica de uma obra literária.

Se o filme não é uma adaptação pura e simples é porque precisamente reivindica a sua condição de pertença à idade estética, o que, como nos lembra Rancière para o cinema (2001: 7-28), implica abordá-lo e praticá-lo enquanto fábula contrariada — ou seja, implica contrariar o encadeamento dramático das acções e reacções pressuposto pela reabilitação, no cinema, da velha arte de contar histórias, herdada entre outros da literatura².

- 2 Com efeito, Jacques Rancière vê no cinema o representante por excelência da idade estética, chamando nele a atenção para uma nova identidade do passivo e do activo, que, para o filósofo, na determinação do que faria a especificidade do cinema enquanto arte, mais do que atribuível ao dispositivo, mais do que uma questão de aparelho — a especificidade do meio identificada com a sua aptidão natural para o registo neutro da vida anónima, devolvido pelo olho mecânico da câmara, que vê sem pertencer a

ninguém —, seria a encarnação da pré-disponibilidade da sensibilidade da época para este tipo de visão, para o equivalente do discurso indirecto, em que não é mais o ponto de vista privilegiado de uma consciência que importa. Ou seja, o que se atribuiria à ontologia da imagem do cinema — inseparável da vocação do dispositivo para o registo da passividade das coisas, tornado espelho e eco automático do espectáculo mudo do mundo —, na definição de uma nova identidade originária do passivo e do activo, apenas erroneamente teria a ver com isto. A parte activa da criação, que, para o escritor, por exemplo, significava afectar o seu estilo, enquanto elemento activo e investido da vontade do criador, da passividade das coisas, é absorvida pelo dispositivo cinematográfico, que se faz receptáculo indiscriminado da vida na sua nudez, na mudez dos seus traços, que não foram escolhidos enquanto tais.

Rancière põe em causa a centralidade do dispositivo técnico na determinação de condições de especificidade a partir das quais se faz derivar a dimensão ontológica e o valor de arte do cinema. Para ele, o que se atribui ao dispositivo é, na verdade, parte de uma operação típica da idade moderna (presente desde Gustave Flaubert) — o trabalho de des-figuração, em que se extrai um drama de outro, é a condição para a reintrodução no cinema da parte activa que compete a qualquer acto de criação: porque a passividade do cinema, e do seu dispositivo, o presta indiferenciadamente a receber não apenas o movimento bruto do mundo, mas também os encadeamentos narrativos — que decorrem de uma certa escrita ou grafia do movimento e permitem a reabilitação da velha arte narrativa, como reemergência no cinema da parte activa da criação —, o cinema ficou marcado desde o início pela tensão entre narrativa e figura, história/ficção e presença muda das coisas. Neste sentido, trazer o espectáculo mudo das coisas, a fisiologia da existência — feitos de variações de luz, de texturas, de uma atenção à plasticidade das coisas e pessoas —, para primeiro plano implica, na óptica de Rancière, subtraí-los ao drama de personagens inscrito nas imagens do cinema, e é por referência a esta dimensão activa, narrativo-representativa do cinema, que uma outra pode surgir, contrariando a primeira.

Ao mesmo tempo, contrariar desta forma a tendência narrativo-representativa do cinema, vai de par com uma espécie de reverso, em que a tensão ou relação dialéctica entre imagens construídas e imagens registadas, «impressão muda que fala e montagem que calcula as potências de significação e os valores de verdade», entre princípio «objectivo» de descrição do mundo material e o processo «subjectivo» da sua condensação «poética», graças ao trabalho de intervenção e projecção sobre factos e realidades, se manifesta de outro modo, e enfatiza diversamente os pólos da relação: de facto, se o cinema tantas vezes imitou ou ilustrou a «poética clássica», e outras tantas contrariou as *mise en scène* do regime de representação, sugeridas pela literatura e pelo teatro, fê-lo sempre segundo o constrangimento inultrapassável de ter de coleccionar, para o efeito,

Como o faz Botelho, quando parte precisamente de um romance, neste caso de Dickens?

A emergência do cinema põe em causa a clássica partição entre artes da palavra e artes da imagem, ao instalar uma nova ordem temporal e espacial, onde o que ressalta, apesar de muitas reduções da sua especificidade à questão da imagem-movimento, é a sua natureza impura e heterogénea, feita de uma pluralidade de materiais, visuais, sonoros e gráficos, na qual se reflecte a influência de várias artes, linguagens e técnicas. No entanto, esta heterogeneidade, que pressupõe uma aproximação concreta ao cinema como arte não só visual, mas também do texto, da palavra e da voz, manifesta-se de dois modos diferentes e contrários: o que a sintetiza e harmoniza segundo o modelo da narração; o que, alinhado com a ideia de André Bazin de um cinema impuro, a exhibe como sintoma da sua potência enquanto arte independente e, portanto, da sua capacidade de interagir com as outras artes de maneira única. O filme de Botelho estaria neste segundo grupo. Neste sentido, deduz-se daqui que, ao contrário das adaptações que colocam as leis do cinema ao serviço da literatura, o filme de Botelho procura no texto outras possibilidades inventivas e criativas para lá da mera transposição narrativo-representativa da

pedaços de realidade, para depois os produzir de novo, *i.e.*, para os citar (seja para os encadear, seja para evidenciar a sua condição de fragmentos); em contrapartida, mas em função do mesmo poder de combinação e conflito entre mutismo da máquina e intervenção sobre as imagens, quando é a parte da sua vocação para a «reprodução automática» do real, a sua capacidade técnica de indicialidade, que é colocada em primeiro plano, ela é contrabalançada pela parte de criação que consiste em acentuar a quantidade de ponto de vista sobre estes pedaços de realidade, em modificar a sua luz, em reencadeá-los livremente.

história — o filme não estaria interessado no romance *tout court*, mas no romance como veículo para interrogar o seu tempo e o seu país, e o próprio cinema, nomeadamente ao nível audiovisual. Com efeito, o filme de Botelho espelha, a este nível, no interesse que manifesta pela palavra, enquanto elemento estrutural de *Tempos Difíceis* — «acho que o futuro do cinema é cada vez mais a palavra. O cinema para mim tem a ver com verdade; e a imagem é ilusória; é sempre fantasia, imaginação, a representação de uma coisa em película. A palavra está cada vez mais perto da verdade — é uma gravação que é transmitida, não há a ilusão de nada. O cinema tem de respeitar a palavra. E tem de respeitar os espectadores, com as suas diferenças. Eu acho que os filmes não devem ter uma lição, devem ter muitas» (Pires & Castanheira, 1988: 15) — o que, para Gilles Deleuze, corresponde à emergência do cinema moderno; repetindo, uma vez mais, o que diz em *Les composants de l'image*, «o moderno implica um novo uso da palavra, do som e da música» (1985: 314), em que o acto de palavra ganha independência em relação «ao encaadeamento das acções e reacções» (1985: 316), transformando-se numa imagem sonora autónoma. Tal equivale, em Botelho, à «invenção» de um filme do «comentário» que só em aparência coincide com o filme das imagens, *i.e.*, numa montagem em que a palavra deixa de estar subordinada à imagem visual, e dela se emancipa para a duplicar de uma imagem sonora³, que na aparente redundância,

- 3 Na sequência de Noël Burch, Deleuze traça como um dos critérios da modernidade cinematográfica essa palavra nova que passamos a ouvir nos filmes, e que reenvia para a dissociação das duas potências, a visual e a sonora, reforçando-as a ambas, através de uma «divisão do trabalho entre imagem presentacional e voz representacional»:

obriga contudo o espectador a colocar o que vê em perspectiva, tornando sensíveis as ambivalências entre as poses dos personagens, tendendo para a imobilidade, e o que diz a voz-off, tornando sensíveis espaçamentos e descontinuidades que caracterizam a ordenação enunciativa dos planos, fazendo o filme pender para a ambiguidade espaço-temporal, e para «a abstracção», indo ao encontro do desejo de João Botelho de fazer com que as pessoas «olhem para as personagens na estranheza da sua não-situação temporal, fora do tempo, e possam sentir-se visados» (Strauss, 1989: VII).

«Ao nosso conhecimento é Noël Burch que reinventa a noção de “leitura” da imagem visual, dando-lhe um sentido original, totalmente diverso do de Eisenstein. Ele [...] aplica-o particularmente a Ozu [...]. E mostra como Ozu, ao abordar o cinema falado em 1936 (*Hitori Musuko*/O filho único), introduz uma “divisão do trabalho” ou uma disjunção entre o “acontecimento falado” e a imagem imobilizada “vazia de acontecimento”.» (Deleuze, 1985: 321-322). Com o cinema moderno, o problema torna-se o do interstício entre dois enquadramentos — o visual e o sonoro: «deixa de haver fora de campo, palavra e ruídos passam a ser objecto de um enquadramento sonoro, à semelhança do que acontecia para a imagem (Godard refere a este propósito a substituição da montagem pela mixagem/mistura). Tudo se altera porque o som deixa de ser a possibilidade de testemunhar por um não visto que constitui o fora de campo — oíço um barulho, em relação ao qual não vejo a fonte da imagem. O fora de campo é fundamental para o cinema clássico, pois testemunha a possibilidade de associações que não são dadas; ou seja, diz-nos que a cadeia associativa não está fechada pela série de imagens que nos é dada, que as imagens prosseguem fora do ecrã. Com o cinema moderno, e percursores como Welles e, sobretudo, Bresson, o problema deixa de ser a possibilidade não realizada de um prolongamento das associações de imagens fora de campo. O problema passa a ser o interstício entre dois enquadramentos, o visual e o sonoro. O fora de campo passa para dentro do interstício. O que conta é o interstício entre os dois enquadramentos, o sonoro e o visual, com todas as possibilidades implicadas por isto, pois os dois enquadramentos nunca se correspondem. Aparentemente não há relação entre os dois enquadramentos; está tudo no interstício.» Cf. Deleuze, *Cours du 20 novembre* 1984.

Se em termos de conteúdo o «comentário» parece reiterar as imagens, em termos de função, a que cumpre é diferente das imagens, pois ao contrapor-se a elas, adquire sobre elas uma ascendência irónica, que investe de contrariedade a sua carga dramática, e põe em causa o seu *pathos*. Exerce sobre elas o efeito de um olhar crítico, analítico, frio, descomprometido com a potencial dimensão trágico-cómica do filme e dos destinos dos personagens, mas eventualmente comprometido com a produção de um sentido alegórico, que não está nem nas imagens, nem no texto, mas no espaço entre os dois, e que se confunde com a verdade colectiva de um tempo, que o filme quer ajudar a destapar.

O cinema é, portanto, para Botelho, um meio de releitura do texto literário de Dickens, à luz do processo de confronto com o momento contemporâneo, ou seja, o texto passa a ser uma matéria de investigação e interrogação cinematográficas, através do embate com o presente.

Isto significa toda uma mobilização de procedimentos estilísticos e de *mise en scène* que divergem da codificação da linguagem cinematográfica à la Hollywood como forma de contrariar a mera actualização das características narrativo-representativas do texto de Dickens, ainda que sem as anular completamente — o que passa, por exemplo, por deixar que alguns dos actores se apropriem do texto, no sentido da interpretação efusiva dos personagens, longe por exemplo de um estilo straubiano distanciado — Eunice Muñoz (Sra. Vilaverde) é um exemplo manifesto disso e também Henrique Viana (Grandela).

De facto, o interesse pelo texto de Dickens é também, como acontece nos Straub, o interesse pela sua actualização num outro tempo e num outro contexto: o que acontece quando ele se cruza com o presente português dos anos 80? O que acontece se a integridade do texto for praticamente mantida, mas com os personagens a habitarem um outro tempo e um outro espaço, que não o da revolução industrial, para o qual nos remete a cidade fictícia de Coketown? Se Coketown se inspira nas cidades inglesas industriais das quais constitui de alguma forma a abstracção e a síntese, o mesmo se passa com a cidade de Poço do Mundo, no modo como funciona como uma espécie de parábola da vida no Portugal dos anos 80. Dickens nosso contemporâneo, no sentido de Giorgio Agamben⁴: não na acepção de que vamos encontrar a realidade embrionária do pré-capitalismo do século XIX, em Inglaterra, no nosso tempo, e, sim, no sentido em que os primórdios do capitalismo, tal como retratados em *Hard Times*, a sua redução por Dickens a elementos estrutu-

- 4 Se contemporaneidade é, em geral, empregado como sinónimo de actualidade, contudo, «ser contemporâneo» de uma dada época significa não só, como nos lembra Giorgio Agamben, este face a face com o presente, esta «pretensão de contemporaneidade», mas também uma dimensão de inactualidade. Assim, a transposição de Dickens para o cinema e para o contexto de Portugal nos anos 80, deve ser entendida a partir deste princípio de não aderência, de não coincidência, do universo do escritor com a época e o lugar em que o filme se insere, ou então, em função da capacidade que o livro tem de antecipar figuras do nosso presente, tornando-nos contemporâneos do passado nele retratado. Ou seja, o filme interpela à distância de uma outra época, o presente em que se inscreve, o que o torna emblemático do que caracteriza a contemporaneidade segundo Agamben, *i.e.*, uma relação singular ao seu próprio tempo, ao qual adere sem deixar, no entanto, de tomar em relação a ele as devidas distâncias (2008: 9-11). «Os que coincidem plenamente com a sua época, que aderem totalmente a ela em todos os pontos, não são contemporâneos pois, precisamente por estas razões, não conseguem vê-la. Não conseguem fixar o olhar que têm sobre ela» (*ibidem*: 1).

rais e quase caricaturais⁵, continuam a ajudar-nos a ler o capitalismo dos nossos dias, e as idiossincrasias do capitalismo português, nas suas mais variadas e singulares manifestações — o filme mostra-nos como o pragmatismo, elevado a ideologia e fundamento da teoria educativa de Gradgrind, no original, e de Tomás Cremalheira no filme de Botelho, e o conformismo social, não definem apenas o período da revolução industrial de que Dickens é conterrâneo, mas caracterizam igualmente a actualidade da sociedade portuguesa no momento do filme.

Este anacronismo, no filme, traduz-se na insinuação de um espaço-tempo ficcional a que só o cinema consegue dar existência, um espaço-tempo que não tem correspondente na realidade. A *mise en scène* engendra este ambiente não realista, quase surrealista, com laivos de ficção científica, do qual se desprende uma indeterminação temporal — que evoca ora o século passado em Inglaterra, o início do século português da República ao fascismo, o tempo actual, ou ainda o futuro (Torres, 1989: 60) —, e no qual se imiscui ainda o tempo do próprio cinema, com a evocação do cinema mudo e de uma série de referências a estéticas posteriores, outras tantas formas de procurar prolongar a herança do mudo, de Robert Bresson, Yasujirō Ozu, a Orson Welles (os escritórios, por exemplo), Fritz Lang ou mesmo Alfred Hitchcock (os planos da escadaria da casa

5 A obra *Hard Times: For These Times* é das menos conhecidas, talvez por causa do seu esquematismo, por causa, como refere Alan Stanbrook (1989: 36), de uma certa pobreza e superficialidade na caracterização dos personagens, reduzidos a estereótipos, e da pouca profundidade das descrições das condições de trabalho, também elas reduzidas a *clichés*. No entanto, são estas características que fazem tender o romance para a definição de uma iconografia do capitalismo.

de Grandela). É neste sentido que Botelho pode dizer que os seus filmes não são filmes históricos, mas sim filmes do tempo actual. São filmes que impedem a identificação — daí a distância formal (e moral, no sentido de que um plano «é uma questão de moral», *i.e.*, de que o que se mostra é indissociável do modo como se mostra) em relação ao modelo americano (do qual Botelho se demarca, «excepto quando é perverso, quando mostra falhas no processo, como em John Ford e Lang. Por exemplo, em Ford não há nenhuma personagem que permita a identificação» (Pires & Castanheira, 1988: 16), nas palavras do próprio) — daí o trabalho ao nível dos personagens, e do seu esvaziamento psicológico — «não há moral a transmitir, códigos de comportamento a mostrar, heróis que produzam empatia» (*ibidem*) —, daí a grande concentração nos gestos (à semelhança do que acontece com John Wayne, o seu ideal de actor, «em que não há sentimentos, e os seus gestos nada exprimem» (*ibidem*), que faz tender o filme para a abstracção extrema. Os gestos dos personagens não são privados, são colectivos, representam um tipo, figuras cristalizadas, imóveis, de certo modo os arquétipos do novo mundo capitalista, mas, ao mesmo tempo, são exemplares de uma estagnação muito portuguesa, quase de um fatalismo que assombraria o país, e teria feito retornar o que a revolução parecia ter conseguido provisoriamente exorcizar. Esta abstracção faz ressoar o que era dominante no Portugal da altura, que via surgir a ascendência do cavaquismo — segundo João Botelho, a luta selvagem pela «ascensão social, o novo-riquismo, o cinismo da classe política, um desprezo enorme pela solidariedade entre os seres humanos», acompanhados da «desagregação dos movimentos colectivos, do “salve-se quem puder”,

da incapacidade de se fazerem manifestações grandiosas de operários nas ruas», da «miséria, da fome, do trabalho infantil, e da ausência de revolta» (*ibidem*); ao invés, o retorno da compaixão, que é politicamente um sintoma de passividade e de resignação, justamente — ao mesmo tempo que, através desta tendência para abstracção do filme, não é possível identificar «Portugal de caras» (*ibidem*).

O texto de Dickens permite-lhe, pois, uma aproximação à realidade sobre a qual se quer debruçar criticamente, a realidade do seu próprio país, mantendo-a à distância — um texto estrangeiro, ao tempo e ao espaço do filme, são as primeiras lentes que Botelho usa; trata-se de se servir do texto, para produzir um desvio refractário na imagem reflexa da realidade, como forma de melhor ver e ouvir o presente, de melhor o auscultar e radiografar.

O que interessa a Botelho é a estrutura do romance tornada estrutura do filme, não tanto o que Dickens quer dizer, mas a maneira de o dizer e os efeitos que isto pode ter no seu entendimento do cinema como arte pura (uma das provocações que o filme quer afirmar, nos termos do próprio realizador, a outra sendo, como vimos, a da emergência do novo-riquismo como facto social do Portugal do tempo do filme). Ou seja, quer guardar o princípio de visualidade cinematográfica que decorre do modo como a descontinuidade entre as cenas se imprime na continuidade temporal do romance. Como dizia Eisenstein, parafraseado por Botelho, o facto de «o romance ser escrito como um guião, com uma cena em plano geral à qual se segue a outra em grande plano, uma cena cómica à qual se segue uma dramática, chegando a conter a indicação do tipo de transição entre planos — um fundido-encadeado, por exemplo» (Strauss, 1989:

VII) —, aproxima-o, no seu princípio de composição, do princípio cinematográfico de montagem. Nesse sentido, Botelho vê o romance através da montagem, não da montagem enquanto técnica, mas da montagem enquanto conceito, entendida como o que é mais próprio do cinema. Extrai de Dickens não os elementos da acção, mas deixa da história, por cortes, apenas a ossatura, as linhas de força, as estruturas. Assim, as cenas são trabalhadas de forma relativamente convencional, no seu interior (cima/picado, baixo/contra-picado, ponto de vista objectivo do personagem, ponto de vista subjectivo do personagem), mas visam depois a exposição e não a narração, ou seja, aparecem descosidas umas das outras à escala do todo do filme.

Por extensão, não se trata de usar os planos e a sua *mise en scène* para colocar, encenar, representar o conteúdo do conflito de classes de que fala o texto, de inscrever a sua significação no espaço, como faria uma adaptação tradicional — são estes elementos de natureza mimético-representativa que Botelho elimina ou secundariza —, mas de trazer para primeiro plano a materialidade da imagem e da palavra, como o que não tem possibilidade de se naturalizar na e pela representação.

Assim, por exemplo, se o texto de Dickens orienta a definição da estrutura do filme, a escolha do lugar — uma cidade fictícia tal como no original, o único romance em que Dickens não opta por situar a narração em Londres —, o recorte dos personagens e a recriação dos cenários e ambientes, Botelho transpõe muitas vezes o texto literário literalmente, recorrendo à voz de um narrador que a lê em *off*, e usa a palavra escrita literária enquanto matéria bruta, que vem perturbar a tradição do realismo sonoro, na qual o acto

de palavra ajuda a desvelar a imagem na sua trama, sem propriamente a redundar. O que a voz narra é em geral redobrado pelo que as imagens contam, às vezes antes, outras depois. Como refere Augusto M. Seabra, numa crítica da altura, esta voz não informa, não traz nada de novo. Pode ser lida como «efeito de pontuação», «resumo prévio de cenas» ou sequências, como acontecia para a escrita folhetinesca da época de Dickens, em que este tipo de sínteses era comum. Mas é sobretudo evocadora da «memória dos cartões» no cinema mudo, «substitutos da palavra ausente» (Seabra, 1989: 184). No filme, como aludido, tem o efeito de dobra crítica e irónica sobre o que vemos, comentário que, pelo facto de repetir o que lá está, nos põe alerta para a dimensão de representação do que estamos a ver. É na conciliação entre esta dimensão manifesta do texto, e os quadros vivos a preto-e-branco, também eles em diálogo com o cinema mudo, que o filme vai compondo, que reconhecemos o seu trabalho mais inovador. Como se Botelho, como sugere Seabra, filiando-se no pré-cinema de Dickens, e na matriz griffithiana dele herdeira, propusesse uma outra via para o cinema, uma via de certo modo perdida ou menor, que coloca a hipótese do que poderia ser o cinema se a emergência do sonoro tivesse conduzido a outras hipóteses cinematográficas, para lá da produção do fenómeno do realismo hollywoodiano. Por sua vez, o cinema moderno, em cuja linhagem o filme de Botelho também se coloca, foi em parte o lugar de exploração dessas hipóteses.

E, aqui, se o romance, como assinala Stanbrook (1989: 36-37), é simultaneamente um romance sobre a luta de classes e um ataque à filosofia utilitarista do século XIX (a negação da imaginação em

favor do pragmatismo estrito)⁶, já o filme afasta-se da dimensão de fresco em movimento presente na história da luta entre ricos e pobres, contada pelo livro, e usa a obra de Dickens como pretexto para mostrar uma visão incontornável e de certo modo imutável da condição humana, em que ricos e pobres, sob um céu comum, partilham um destino idêntico, inescapável: não é por serem ricos que estão menos condenados ao eterno retorno do mesmo, às mesmas fraquezas e arbitrariedades, às mesmas concessões diárias, incapazes de sobre isto exercerem alguma influência, de romperem uma temporalidade circular e viciada.

Quando recebe o Sr. Vaz Simões (Pedro Cabrita Reis), nas instalações administrativas da fábrica Grandela, a Sra. Vilaverde exprime isso mesmo quando diz que é uma «escrava das circunstâncias e há muito se adaptou à força que governa a sua vida». Frase que muitos dos personagens podiam fazer sua.

Neste sentido, o filme é a lenta composição/constatação de uma atmosfera espiritual que atravessa todos os personagens e todos os espaços, da qual emana a energia nefasta, letárgica e impiedosa da fatalidade associada à ausência de escrúpulos, à intriga, à fraqueza e enfermidade moral e ao infortúnio.

- 6 A dimensão positiva dos personagens do circo permite estruturar o arco narrativo do livro num conflito entre o bem e o mal, com um desenlace que associa a possibilidade de redenção a essas personagens e, em função da sua pertença à classe operária, confere integridade moral a Sebastião — elas são o reverso do positivismo utilitarista, correspondem à possibilidade de invenção de um negativo salvador; ora é esta dimensão que Botelho quer subtrair no seu filme: «Abandonei quase tudo o que havia de positivo em Dickens, no qual as personagens do circo, artistas populares que não estavam comprometidos com o poder e tinham conservado uma moral, podiam ainda ser salvos. Isto não me interessava.» (Strauss, 1989: VII).

No Poço do Mundo encontramos ricos e pobres como em Coketown. De um lado, Tomás Cremalheira, director da escola e aspirante a deputado, que professa a educação sustentada nos factos e expurgada da imaginação, os seus filhos, Luísa e Tomazinho, que crescem segundo estes princípios, Grandela, o dono da cidade, dos seus lugares e da fábrica. Do outro, Sebastião, símbolo de uma classe operária pobre, embrutecida, longe da carga heróica e revolucionária que historicamente lhe é muitas vezes associada. No entanto, se os episódios narrativos da história de Dickens são praticamente os mesmos — o casamento de Grandela com Luísa, a ascensão de Cremalheira a deputado, o acolhimento de Cecília na casa Cremalheira, onde o tempo a prende e onde cresce discretamente, a viagem de Sebastião — e a estrutura do filme mantém-se fiel à estrutura do livro; no livro, os episódios, mesmo na sua descontinuidade, encadeiam-se visando a progressão narrativa e dramática, enquanto no filme tornam-se quadros em suspenso, desarticulados entre si, o que tem como efeito sublinhar a imobilidade, a ausência de movimento, a vida e o tempo que passam, mas em que nada de extraordinário acontece.⁷

Os «planos de cinema» em Dickens, que têm a forma de descrições visuais, servem para suspender momentaneamente a narração, sem propriamente alterarem a sua linearidade, o desenvolvimento do nó dramático e o seu desenlace; por sua vez, a palavra literária no filme, que aparece sob a forma da narração *off*, traz para o plano da imagem sonora a evocação desses comentários mordazes, presentes

7 «Se o filme não é um mero exercício de formalismo petrificado é porque compõe uma espécie de teatro trágico em que se expõe uma visão da miséria metafísica do homem» (Mazabrard, 1989: 46).

no livro, que convidam já não o leitor, mas o espectador, ao exercício do juízo moral, de um olhar provocatório e desafiador sobre os personagens e o mundo determinístico onde se inscrevem.

A palavra, não por acaso quase sempre acompanhada de um movimento de câmara, é igualmente evocadora desse movimento de mudança, o movimento narrativo que decorre da montagem, mas que fica fora do filme, no modo como se esforça por reencadear as imagens ou cenas desgarradas, face à imobilidade fatal que as caracteriza, à ausência de efeitos transformadores que o desenrolar do filme tem sobre o desenrolar das vidas dos personagens. Acontecimentos têm lugar, mas o filme guarda deles poucos signos — a viagem de Sebastião aludida através de uma mala que se levanta e se poisa — e opta pelas grandes elipses — o famoso exemplo do plano do lençol, «em 1/24 de segundo passam-se dez anos na vida da Cecília»⁸: Cecília ainda menina estende o lençol no pátio e o branco do tecido vêm preencher todo o enquadramento, que tende assim para a rarefacção dos seus elementos. Quando Cecília o apanha, e permite a redescoberta do quadro, o que o plano revela é já não uma criança, mas uma mulher. Passaram vários anos.

Ou, ao contrário, da cidade apenas vemos os espaços vazios, em que a câmara se detém, em longos planos evocadores de Ozu; a tenda do circo, ao fundo, e o burro em primeiro plano, no início do filme, são os únicos traços no filme deste espaço de imaginação, renovação e vitalidade, que tem um papel fundamental no romance de Dickens, como contraponto à aridez da vida fabril de Coketown;

8 Cf. «Tempos Difíceis de João Botelho 1988», 2014: 5.

as ruas suburbanas, os baldios, à volta da fábrica, as linhas e o cais do comboio, onde muitas vezes não vemos nenhum comboio, ou quando vemos não vemos o horizonte aberto para o qual reenvia qualquer partida; os planos gerais das árvores, das nuvens, são sempre mostrados apartados dos personagens que se relacionam com estes elementos através de um limiar, uma grade, uma janela (o quadro incorpora, assim, na geometria da sua composição a ideia de clausura existencial e metafísica à qual estão votadas as vidas no Poço do Mundo). Aliás, funcionam como blocos de paisagens vazias, nas quais os personagens não têm qualquer intervenção, e que estão claramente demarcados das cenas interiores onde os personagens actuam, servindo para interromper a sua sucessão, com regularidade.

«Todo este abandono», diz a mulher doente de Tomás Crema-lheira (Isabel de Castro), enquanto olha, pela janela, para as árvores que se agitam ao vento. Ou: «há uma dor neste quarto, mas não posso dizer que esteja em mim», balbucia ela em resposta à pergunta sobre se sente dores, exprimindo o alcance da dor que o filme quer retratar e que se estende à condição humana, não se circunscrevendo aos personagens entendidos individual e psicologicamente.

Como sugere Colette Mazabrard (1989: 46), no seu belo texto sobre o filme, tudo isto são manifestações de uma ordem intemporal secreta, que está lá desde sempre, à qual estão condenados os personagens, e que sobre eles pesa, produzindo uma *malaise*, um *mal de vivre*. Esta ordem é-nos de certa forma elidida — uma forma de eclipse mais complexa do que aquela que se manifesta no intervalo dos planos —, somos postos face aos seus efeitos: os personagens não têm agência própria, a vida desenrola-se à sua revelia, segundo um

traçado que cumprem e desconhecem, e ao qual estão predestinados — quase uma espécie de *danse macabre*, não fora a imobilidade a que todos estão votados no filme, uma imobilidade metafísica, mais do que física. As figuras que daqui se libertam, na continuidade do filme, têm «a marca da nossa miséria perante uma ordem inabalável» (Mazabrard, 1989: 46). Os acontecimentos que o filme torna visíveis ou sensíveis decorrem desta ordem, deste estado de coisas, por exemplo, a morte de Sebastião — um homem sozinho numa rua deserta da cidade, e que não escapa à morte por atropelamento por um camião, que ao contrário de o evitar parece estar destinado a atropelá-lo (*ibidem*). Neste sentido são tudo menos espectaculares.

O encadeamento dos planos e sequências não faz avançar a acção, mas constrói este espaço claustrofóbico, em *huis-clos*, fazendo recuar o *plot*, os elementos que suportam a intriga, para segundo plano (Vogt, 2014: 197). O filme, planos, montagem, personagens tendem para a estagnação. Não há propriamente ligações entre os planos que permitam aos espectadores orientar-se espacial ou temporalmente. As cenas ou sequências sucedem-se de forma abrupta, o exterior dá lugar ao interior, sem preparação. O mesmo se passa com os saltos no tempo, e com o uso não explicativo das elipses. O que articula as sequências, ainda que sem as destituir da sua autonomia própria, é a voz-off, ao interligar os elementos da acção à maneira dos intertítulos do cinema mudo, como vimos.

As cenas constroem quadros vivos fechados sobre si próprios — o trabalho de câmara e da montagem desvela os interiores a partir do detalhe, do grande plano ou do plano aproximado passamos aos planos abertos que descobrem os lugares, sempre a partir de um olhar

que vem de dentro deles e do seu fechamento (Mazabrard, 1989: 47), sempre indo ao encontro do pressuposto do filme de que o pensamento e a interioridade rígida dos personagens passaram para fora delas e estão, ou exprimem-se, no plano, na sua *mise en scène*; ou, então, é no encadeamento dos quadros, dos *tableaux vivants*, ou ainda no comentário *off*, que os vamos encontrar. O que a psicologia de personagens permite identificar quanto às suas emoções e sentimentos, nomeadamente através da utilização das falas para o efeito, passou de dentro para fora; a dor, desconforto e mal-estar interiores são agora a dor colectiva, «a dor que passou para o mundo» (Vogt, 2014: 198). Tal como Dickens, Botelho afasta-se da psicologia e a sua construção de personagens é meramente visual, assente na mera aparência que tem de ser decifrada⁹. Ao mesmo tempo, o comentário *off* traduz, em discurso indirecto livre, os juízos dos personagens, as suas impressões e supostos sentimentos e pensamentos, para lhes alienar a dimensão subjectiva e singular, para sublinhar a rigidez comum e fazer sobressair a transversalidade da aridez emotiva, ao transformá-los «em enunciações que fazem parte de um enunciado que depende de um outro sujeito de enunciação»¹⁰, neste caso o narrador *off*.

Assim, por exemplo, em relação ao episódio do casamento de Grandela com Luísa, por um lado, temos a evocação implícita do

9 Oliver Vogt (2014: 197) lembra este ponto de contacto entre Dickens e Botelho, e que Stefan Zweig havia identificado em Dickens.

10 É assim que Deleuze define o discurso indirecto livre, que permitiria dar conta da utilização especial da voz que teria surgido com o cinema moderno, neste caso, como passagem do directo ao indirecto, e não como uma mistura dos dois (1985: 314-315).

impacto afectivo do acontecimento através do recurso à voz-off, condescendente e mordaz, e a redução do acontecimento propriamente dito a imagens, visuais e sonoras, de carácter fragmentário, parcial e alusivo, por meio do uso combinado de poses alegóricas e arquetípicas e de descrições debitadas pelo narrador, que vêm confirmar que a realidade para a qual a educação de Cremalheira encaminhou Luísa é a do aprisionamento da vida numa união de conveniência social.

Um movimento de *travelling* para a frente fecha o plano sobre a cena encerrando no seu interior a família Cremalheira: Dona Teresa e Cecília estão sentadas, Tomás Cremalheira e Luísa estão de pé; esta última olha pela janela. A voz-off diz: «Dona Teresa Cremalheira sentiu na cabeça o peso do grave problema por resolver. Cecília olhou para Luísa com espanto e dó.» No plano, vemos Cecília a olhar para Luísa, mas é a voz que qualifica o que subentende o olhar, pois o seu semblante nada nos permite concluir a este respeito. A voz prossegue: «Luísa, sem olhar para ela, percebeu». Neste momento, o plano mostra-nos Luísa imóvel à janela; a luz que incide no rosto impede a leitura da sua expressão. A voz conclui: «Dali em diante manteve Cecília à distância».

Logo a seguir, planos gerais da paisagem urbana, atravessada de linhas de comboio, com os vagões de carga e a fábrica em fundo, são sucedidos de planos de chaminés da fábrica e do fumo contra as nuvens e acompanhados do comentário em *off*: «Durante o noivado o amor manifestou-se sob a forma de pulseiras e tomou sempre um aspecto industrial. Fizeram-se vestidos, jóias, bolos e chapéus. Fizeram-se esmolas e um vasto sortido de realidades.» Aqui inicia-se um movimento de câmara, circular e em contrapicado, com chaminés

a erguerem-se no céu em linhas diagonais. Sobre este movimento de uma chaminé a outra, ouvimos o comentário: «Assim chegou o dia como chegam todos os dias. Luísa casou-se com o Sr. Grandela e voltou a viver com o irmão». Os sinos tocam agora sobre um plano em contrapicado de cúpulas de igreja. Corta para um plano de pormenor de véu e grinalda que dá, depois, lugar a um plano aberto do quarto da noiva, onde assistimos à colocação do véu na cabeça de Luísa. Da janela gradeada do quarto vê-se, no exterior, uma árvore tombada. Luísa entra em campo e olha pela janela. Em plano aproximado, o rosto de Luísa, velado, vira-se para a câmara e baixa os olhos.

O que quebra esta monotonia de um tempo resignado, que passa sem instantes privilegiados, são os reduzidos apontamentos de ironia e de imaginação (Mazabrard, 1989: 47), que irrompem aqui e ali no filme; é também a palavra muda que se solta dos elementos, o vento nas árvores, o fumo da fábrica, o movimento das nuvens, e o contraponto que algumas personagens introduzem em relação à paralisia generalizada — a Senhora Vilaverde, pelo lado teatral, quase histérico e excessivo da sua presença — literalmente parece estar em todo o lado —, em que tragédia e comédia se tocam, e a vida se vive no plano da intriga e da efabulação, e Cecília, pela sua generosidade, a qual, mesmo assim, não a faz escapar totalmente ao sistema em que está encerrada — «Mesmo Cecília, que no final do filme parece feliz, fica na família e salva a sua pele através do sistema» (Strauss, 1989: VII).

De facto, a personagem de Cecília, representante da compaixão e da bondade, é razoavelmente secundária no filme, ao contrário

do que acontece no livro. Sintoma de que tais sentimentos não têm qualquer possibilidade de vingar na transposição cinematográfica de Coketown.

Mesmo o plano final de Luísa a olhar para fora de campo, cujo rosto a câmara sonda depois de Cecília lhe ter perguntado se ela é feliz, ao contrário do que acontece no final de Dickens, não permite ao espectador qualquer indício de reconciliação final — ao articular com o longo plano anterior de um lamaçal, com as fábricas do Poço do Mundo em fundo (o lamaçal ao qual Sebastião se refere e do qual a morte finalmente o liberta), não deixa espaço no final para nenhum tipo de esperança ou expectativa de mudança (Dickens, por sua vez, termina com Louisa à lareira, com uma expressão serena e humilde, a pensar no futuro).

A imagem imóvel e quase esvaziada de acontecimentos do filme é para ser lida para lá ou fora do que faria uma tradução cinematográfica da narrativa do romance, ao nível das relações entre o que se vê e do que se ouve; a imagem é tratada de forma separada e diferencial do comentário; este, por sua vez, chama a si a dimensão evenemencial do filme, dando-lhe um enquadramento próprio, que não pertence ou depende da imagem visual, mas afecta-a e aos corpos presentes no ecrã. Se a imagem se emancipa da narrativa do romance, a voz do comentário insufla-lhe a presença ou a vida que lhe havia sido retirada, sem a reduzir ou circunscrever à história. O comentário permite articular as poses imóveis e fragmentárias, os arquétipos, que a imagem nos oferece e construir e organizar com elas o discurso do filme. As poses servem de reveladoras do discurso e ele ao mesmo tempo engendra-as. Nesse sentido, o que

importa a Botelho é esta passagem ao discurso que as poses supõem, ou seja, que uma certa atitude mostrada não é um gesto individual, arbitrário, mas um gesto colectivo, que significa alguma coisa, que reenvia a uma ideia, «reproduz os comportamentos de uma sociedade organizada em relações de poder da qual, como marionetas, [os personagens] veiculam as ideias: a castração para a filha (o gesto de levar a mão ao braço, como forma de o significar abstractamente), o cinismo para o homem político, a arrogância para o rico, a submissão para a antiga aristocrata, o abandono da luta para os operários» (Strauss, 1989: VII). O comentário, pelas suas características de voz não reflexiva, bem como a secundarização da palavra directa dita pelos actores, testemunham ambos de condições específicas de presença e de *mise en scène* dos corpos no filme que pouco ou nada devem às motivações a elas associadas no cinema de ficção tradicional.

Podemos aqui reconhecer, na senda dos Straub, na «adaptação» estrutural do romance de Dickens, que guarda dele o esqueleto, e o despe de tudo o que é acessório, como refere o próprio João Botelho, através do recurso às elipses abruptas, à imobilidade que caracteriza a *mise en scène* dos planos e dos gestos dos personagens, ao vazio e falta de emoção do que elas dizem, à narração *off* que comenta ironicamente a acção, aliada à devolução cinematográfica da língua muda das coisas, signos poéticos de uma vontade de austeridade, impossível de dissociar da convicção de que o caminho que nos aproxima da verdade ou da matéria das coisas, seja a do próprio cinema, seja a dos pensamentos e das acções, das atitudes e do *gestus* ou discurso colectivo num dado momento histórico, num dado lugar — «este tempo» —, passa, neste caso, pela contrariedade dos encadeamentos

narrativos do romance tal como os actualizaria e reabilitaria automaticamente, através de uma escrita sensório-motora, todo um cinema dito dominante e normativo.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2008), *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Botelho, João (2014), «Tempos Díficeis de João Botelho 1988». *O Lugar dos Ricos e dos Pobres no Cinema e na Arquitectura em Portugal*, n.º 7. Dafne Editora. 1-30.
- Deleuze, Gilles (1985), *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- , «Cours Cinéma/Pensée — octobre 1984/juin 1985», *La voix de Gilles Deleuze*. <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>.
- Eisenstein, Sergei (1949), «Dickens, Griffith and the film today». Leda Jay (ed. e trad.) *Film Form: Essays in Film Theory*. Londres: Dennis Dobson. 200-205.
- Lourenço, Frederico, «Tempos Díficeis». Textos Cinemateca Portuguesa, Pasta 53. 291-292.
- Mazabrard, Colette (1989), «Le vent dans les arbres». *Cahiers du Cinéma*, n.º 421. 46-47.
- Pires, António & Castanheira, Graça (1988), «João Botelho — Uma Memória deste Tempo». *Revista de Cinema*. 12-16.
- Rancière, Jacques (2001), «Une fable contrariée». *La fable cinématographique*. Paris: Seuil. 7-28.
- Seabra, Augusto M. (1989), «Tempos difíceis». *Textos da Oficina*, n.º 15. 184.
- Stanbrook, Alan (1989), «Hard times». *Films & Filming*, n.º 416. 36-37.
- (1989), «Hard times for portuguese cinema». *Sight & Sound*, n.º 2. 118-121.
- Strauss, Frédéric (1989), «Temps Difficiles. Entretien avec João Botelho». *Cahiers du Cinéma*, n.º 421. VII-VIII.
- Vogt, Oliver (2014), «Tempos difíceis. Análise do filme». Overhoff Ferreira Carolin (ed.) *O Cinema Português através dos Seus Filmes*. Lisboa: Edições 70. 191-200.

Alexandra Lopes é doutorada em Estudos de Tradução pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. É professora associada na Faculdade de Ciências Humanas daquela universidade e directora do CECC. Entre os trabalhos mais recentes contam-se a co-edição dos volumes *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Traduções. Reflexões sobre os Vínculos entre (R)evolução e Tradução* (UCE, 2022), *Translated Fears — Translated Fears. Understanding Fear across Languages and Cultures* (Peter Lang, 2021); *Era Uma Vez a Tradução/Once Upon a Time There Was Translation* (UCE, 2020) e *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema* (Palgrave Macmillan, 2016). Tem publicado também artigos em volumes e revistas nacionais e internacionais. Traduziu, entre outros, *Ensaio sobre o Dia Conseguido* de Peter Handke (1994, reedição revista: 2020), *A Terra das Ameixas Verdes* de Herta Müller (1999) e *Fúria* de Salman Rushdie (2002).

António Guerreiro é ensaísta, assistente convidado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, crítico literário e cronista do jornal *Público*. A sua área preferencial de produção crítica e ensaística é a literatura portuguesa contemporânea, a estética e a arte contemporânea, a crítica cultural. Publicou dois livros de ensaios, *O Acento Agudo do Presente* e *O Demónio das Imagens sobre Aby Warburg*, e uma selecção de crónicas, *Zonas de Baixa Pressão*. É editor da revista *Electra*.

Daniel Ribas é investigador, programador e crítico de cinema. Professor auxiliar da Escola de Artes da Universidade Católica Portuguesa, onde coordena o mestrado em Cinema. É director do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Doutor em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro, foi membro da direcção artística do Porto/Post/Doc (2016-2018) e é programador no Curtas Vila do Conde e no Batalha Centro de Cinema. Escreveu e editou vários artigos e

livros sobre cinema português e cinema contemporâneo. É colaborador do *Público* e publicou, entre outros, *Seleção Nacional — Cinco Constelações* (Batalha Centro de Cinema, 2025, com Paulo Cunha), *Uma Dramaturgia da Violência: Os Filmes de João Canijo* (Imprensa de História Contemporânea, 2019) e a coletânea *Um Novo Olhar sobre o Cinema Português do Século XXI* (Curtas-Metragens, CRL, 2020, co-editado com Paulo Cunha).

Elisabete Marques é investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Enquanto investigadora, desenvolveu um projecto financiado pela FCT (SFRH/BPD/115342/2016) sobre as relações entre Literatura e Cinema. É co-editora dos livros *Estética e Política entre as Artes* (Edições 70) e *Escrita e Imagem* (Documenta). Foi curadora do ciclo «O Cinema e as Outras Artes» (Teatro do Campo Alegre, Porto). Integrou ainda as equipas das revistas *Textos & Pretextos* e *Esc:ala* e, actualmente, é co-editora de *Skhema — Revista Interartes*. Doutorou-se, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma tese sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett.

Fernando Cabral Martins é professor jubilado da FCSH-UNL, onde ensinou Literatura Portuguesa. Preparou diversas edições comentadas de Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Alexandre O'Neill e Luiza Neto Jorge. Coordenou um *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. Publicou livros sobre Cesário, Sá-Carneiro, Julio, Pessoa, Cesariny, e *O Trabalho das Imagens*.

Fernando Guerreiro é docente aposentado da FLUL. Sobre cinema, publicou os livros: *Cinema El Dorado — Cinema e Modernidade* (2015), *Imagens Roubadas* (2017), *A Cadeira (do) Fantasma — Cinema Excêntrico* (Enfermaria 6, 2021). Publicou ainda *Grãos de Pólen*, que inclui o conjunto «Teoria do Fantasma» (I / II) (Língua Morta, 2022).

Golgota Anghel é professora de Literatura Portuguesa e de Cinema na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e investigadora do Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da mesma instituição. Preparou

uma edição diplomática dos *Diários* do poeta Al Berto (Assírio & Alvim, 2012) e publicou diversos ensaios sobre João Botelho, Manoel de Oliveira, Maria Velho da Costa, Ruy Belo, Mário Cesariny, Carlos de Oliveira, Eugénio de Andrade, Fernando Pessoa, entre outros. Também escreveu: *A Forma Custa Caro. Exercícios Inconformados* (Documenta, 2018) e *(A)Colher o Que Está Perdido. Uma Leitura da Poeira* (Documenta, 2024).

João Dionísio é professor de Literatura Portuguesa e de Crítica Textual na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Linguística da mesma universidade (CLUL). Preparou para a Imprensa Nacional uma edição crítico-genética de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett (2022), na qual baseou a edição de divulgação do mesmo texto com a chancela Penguin Clássicos (2025).

Manuel Portela coordena o programa de doutoramento em Materialidades da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e é investigador do Centro de Literatura Portuguesa (CLP). Foi investigador visitante na Universidade da Virgínia (2008) e na Universidade de Maryland (2016). Foi director do Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) em Coimbra (2005-2008). É autor de *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines* (MIT Press, 2013) e de *Literary Simulation and the Digital Humanities: Reading, Editing, Writing* (Bloomsbury Academic, 2022). Com António Rito Silva, é editor do *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego* (<https://ldod.uc.pt/>). Colabora ainda no *Arquivo Digital da PO.EX* (<https://po-ex.net/>).

Maria Brás Ferreira é mestre em Estudos Portugueses, pela Universidade Nova de Lisboa, com uma tese sobre Nuno Bragança e encontra-se a escrever a tese de doutoramento sobre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira. É editora da revista *Lote*. Faz crítica literária em diversos locais, como o jornal *Observador* e a revista *Colóquio-Letras*. Escreve sobre arte na *Umbigo Magazine*. Publicou *E o Coração de Soslão a Todo o Custo* (ed. Officium Lectionis, 2024) e *Penhasco* (edição da autora, 2025).

Mário Avelar tem como áreas prioritárias de investigação e leccionação os estudos ingleses e americanos, estudos interartes e estudos fílmicos. É professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, na qual é director dos cursos de mestrado e de doutoramento em Literaturas, Artes e Culturas Modernas. Director da Cátedra Cascais Interartes (Fundação D. Luís I/FLUL), é também membro da Academia Portuguesa da História e da Academia de Marinha. Entre as suas publicações mais recentes contam-se *A Literatura e o Mar* (Academia de Marinha), *Poesia e Artes Visuais — Confessionalismo e Êcfrase* (Imprensa Nacional), *Challenging the Silence on the Walls — Ekphrasis and the Museum* (Húmus), *Bruscamente no Verão Passado, de Joseph L. Maniewicz — Veredas Icónicas de Uma Dinâmica Dramática* (Fora de Série). Tem no prelo *The Quiet Lure of Images — Essays in Film Studies* (ULICES- Colibri).

Paulo Cunha é professor associado na Universidade da Beira Interior, onde é vice-presidente do Departamento de Artes. É membro integrado do iA* Investigação em Artes e colaborar do INCT Rede Proprietas. É doutor em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra. Foi coordenador editorial da *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* (2018-2020) e integra a coordenação das Jornadas Cinema em Português e do GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos da AIM — Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. É autor, entre outros, de *Uma Nova História do Novo Cinema Português* (2018, Le Monde Diplomatique/Outro Modo) e organizador de *Reframing Portuguese Cinema in the 21st Century* (com Daniel Ribas, 2020, Curtas CRL) e *Cinema na Luta na Guiné-Bissau* (com Catarina Laranjeiro, 2023, Editora Proprietas). É curador de cinema no Cineclube de Guimarães, festival internacional de cinema Curtas Vila do Conde e Batalha Centro de Cinema.

Ricardo Vieira Lisboa é mestre pela Escola Superior de Teatro e Cinema em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico e mestre pelo Instituto Superior Técnico em Matemática Aplicada. É programador de cinema e trabalha na Cinemateca Portuguesa desde 2023, depois de ter programado o auditório da Casa do Cinema Manoel de Oliveira, na Fundação de Serralves (2019-2023). Colabora, desde 2013, com o festival IndieLisboa, tendo assumido funções de programação,

comunicação e organização de conferências. Como crítico, escreve regularmente para o site *À pala de Walsh*, que co-fundou (2012). Integrou a equipa do Porto/Post/Doc como editor de conteúdos (2021-2022), tendo aí co-organizado a primeira edição do Critic's Lab. Editou, entre outros, os catálogos da Cinemateca *Fernando Matos Silva — O Cinema a Fazer a Realidade*, *Monique Rutler — «Isto Vai Mundar!»* e *José Nascimento — Nem Verdade, Nem Mentira* (publicados em 2024), co-editou os livros *O Cinema das Palavras — Entrevistas à pala de Walsh* (2024) e *O Cinema Não Morreu — Crítica e Cinefilia à pala de Walsh* (2017) e escreveu o catálogo *A Gulbenkian e o Cinema — Ensaio e Ficção* (2019), além de publicar artigos em diferentes livros, revistas e jornais. É professor na Universidade Lusófona desde 2024 e dá aulas na Escola Superior de Teatro e Cinema e, ocasionalmente, em cursos da FCSH/NOVA, FLUL, Ar.Co e Cinema Batalha.

Sérgio Dias Branco é professor associado de Estudos Fílmicos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde co-dirige o doutoramento em Estudos Artísticos e coordena o LIPA — Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas. Integra o CEIS20 — Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX como investigador. Foi presidente da direcção da AIM — Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (2018-2020). Co-edita a revista *Conversations: The Journal of Cavellian Studies*. Publicou recentemente *Cinema e Dialéctica: Uma Gramática Profunda* (Página a Página, 2024).

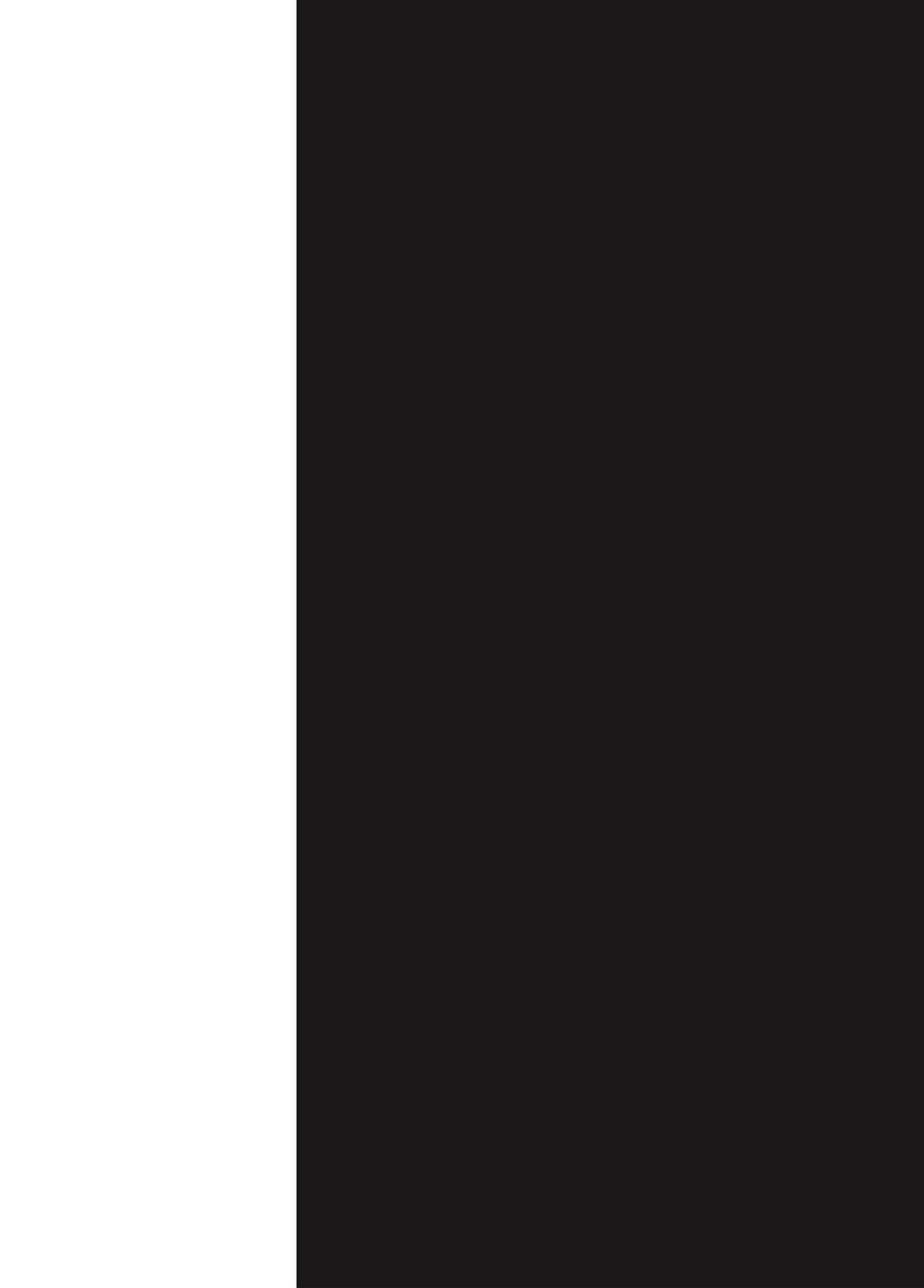
Susana Nascimento Duarte é professora coordenadora na ESAD.CR, onde dirige o mestrado em Artes do Som e da Imagem, e investigadora do CineLab, Ifilnova. Doutorou-se em Ciências da Comunicação, na área de Cinema e Televisão, pela Universidade Nova de Lisboa. A sua pesquisa recente incide sobre a política da estética das imagens documentais e o cinema como ferramenta arqueológica de crítica do arquivo digital e do mundo contemporâneo. Foi uma das organizadoras do Ciclo de encontros «O Que É o Arquivo?», uma iniciativa da Videoteca do Arquivo Municipal de Lisboa (2017-2019). É editora da secção «Entrevistas» da *Cinema: Revista de Filosofia e Imagem em Movimento*. Realizou os filmes *Materiais de Construção* (2001), *Atelier* (2011) e *Jardim de Infância* (2024).

© SISTEMA SOLAR, CRL (DOCUMENTA), 2024
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA
IMAGEM © JOÃO BOTELHO
TEXTOS © OS AUTORES

1.ª EDIÇÃO: DEZEMBRO DE 2024
ISBN: 978-989-568-189-1

REVISÃO: LUÍS GUERRA
CAPA: FOTOGRAMA DO FILME *TEMPOS DIFÍCEIS*, DE JOÃO BOTELHO

DEPÓSITO LEGAL 541283/24
IMPRESSÃO E ACABAMENTO: TÓRCULO



JOÃO BOTELHO: «FILMO UM TEXTO COMO SE FOSSE UM ROSTO»

organização e apresentação

Golgoná Anghel

textos

Alexandra Lopes

António Guerreiro

Daniel Ribas

Elisabete Marques

Fernando Cabral Martins

Fernando Guerreiro

Golgoná Anghel

João Dionísio

Manuel Portela

Maria Brás Ferreira

Mário Avelar

Paulo Cunha

Ricardo Vieira Lisboa

Sérgio Dias Branco

Susana Nascimento Duarte

