

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Cristiane Costa Baiotto

**OLHARES CRUZADOS:
A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM MANOEL
DE OLIVEIRA E AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Belo Horizonte

2017

Cristiane Costa Baiotto

**OLHARES CRUZADOS:
A FIGURAÇÃO DA PERSONAGEM FEMININA EM MANOEL
DE OLIVEIRA E AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Belo Horizonte

2017

AGRADECIMENTOS

À professora Silvana Maria Pessôa de Oliveira, orientadora desta tese, pelo apoio e incentivo. Seus ensinamentos e sua leitura foram essenciais para a conclusão desta pesquisa.

À professora Renata Soares Junqueira e ao professor Wagner Moreira, pelas sugestões feitas no Exame de Qualificação, indispensáveis para o amadurecimento deste trabalho.

À professora Viviane Cunha pela leitura e tradução das citações em francês.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG, pelas aulas e diálogos sempre muito proveitosos.

Ao professor Rogério Barbosa da Silva, grande incentivador deste trabalho.

Aos colegas do Programa de Pós Graduação, em especial, à Patrícia Resende, pelas conversas sobre literatura e cinema.

Às colegas Carita, Dafne Cortez, Francisca, Maria Cristina, e Suelen Érica, pelo companheirismo e estímulo intelectual.

Ao meu irmão Marcelo Baiotto, por acompanhar e incentivar cada passo desta pesquisa.

Ao meu sobrinho Miguel Baiotto, por fazer com que meus dias, mesmo os mais tensos e intensos, transbordem de amor, de alegria e de luz.

Aos meus pais João Padilha e Maria, pelo apoio incondicional.

Por deserto que esteja o campo e frio o sol, o tempo
está presente e nos penetra de sabedoria e fortaleza.

Agustina Bessa-Luís

RESUMO

O argumento central desta tese sustenta-se no estudo da personagem feminina nos filmes de Manoel de Oliveira que utilizam como suporte a ficção de Agustina Bessa-Luís. São eles: *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (1993), *O Convento* (1995), *Party* (1996), *Inquietude* (1998), *O Princípio da Incerteza* (2002) e *Espelho Mágico* (2005). Para alcançarmos tal objetivo, lançamos mão de três eixos temáticos, presentes no *Dicionário Imperfeito*, compilação de fragmentos e aforismos publicados por Agustina Bessa-Luís em 1997: “Mulher (vontade)”; “Mulher (amor)” e “Mulher (solidão)”. Estes três eixos funcionam como operadores teóricos capazes de fornecer uma perspectiva crítica alargada acerca da construção das personagens, tanto no texto literário quanto no texto fílmico, elemento central para a análise aqui desenvolvida.

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; Agustina Bessa-Luís; Cinema; Literatura.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the figuration of woman characters in Manoel de Oliveira's movies adapted from the fiction of Agustina Bessa-Luís. The movies are: *Francisca* (1981), *Vale Abraão* (1993), *O Convento* (1995), *Party* (1996), *Inquietude* (1998), *O Princípio da Incerteza* (2002) and *Espelho Mágico* (2005). We approached three guiding themes that can be found in Bessa-Luís' *Dicionário Imperfeito* (1997): "Woman (volition)"; "Woman (love)" e "Woman (solitude)". These three guiding themes function as theoretical operators capable of providing a broad critical perspective on the construction of the characters, both in the literary text and in the filmic text, central element for the analysis developed here.

Keywords: Manoel de Oliveira; Agustina Bessa-Luís; Cinema; Literature.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- As personagens se alinham na escada em uma marcação exata em frente à câmera, à espera do acontecimento.....	37
FIGURA 2 - Baltar, o guardião do convento, passeia pela mata do Formosinho na companhia de Hélène. Enquanto conversa com ela, olha fixamente para a câmera. O diálogo é marcado por esse deslocamento do olhar que enfatiza a ficção	38
FIGURA 3 - O professor e Baltar a caminho da biblioteca. A câmera fixa captura a passagem de ambos.	57
FIGURA 4 - O professor contempla os detalhes do convento.	58
FIGURA 5 - Os professor e Baltar chegam à biblioteca. A saída da sala na qual o professor contempla as caveiras não é mostrada ao espectador. Depois de um corte, ambos aparecem diante da câmera fixa e adentram a biblioteca.	58
FIGURA 6 - Michel com lenço de seda e terno branco.	72
FIGURA 7 - Leonor, tranquilamente, em meio às rochas.....	72
FIGURA 8 - A composição do plano e a regularidade na distribuição das mesas dos convidados reforçam a crítica ao comportamento artificial exigido pelas convenções.....	87
FIGURA 9 - As mesas do <i>garden-party</i> foram derrubadas pela ventania e os convidados tiveram que sair rapidamente.	87
FIGURA 10 - Leonor inclina o corpo para olhar seu marido Rogério que está na extremidade oposta da mesa.	89
FIGURA 11 - Rogério tenta avistar sua esposa, Leonor.....	90
FIGURA 12 - Irene, por debaixo da barriga do enorme peixe que enfeita a mesa, tenta ver Michel.	90
FIGURA 13 - Michel olha para Irene, que está por detrás do grande peixe.	91
FIGURA 14 - Irene cantando e dançando em frente à lareira a qual foi feita por um discípulo de Miguel Ângelo, segundo Rogério. No entanto, ele permanece sentado em um gesto de passividade diante de tudo que acontece.....	92
FIGURA 15 - O professor, dentro da biblioteca, ao ser apresentado a Piedade.	93
FIGURA 16 – A jovem do vestido curto transita em meio aos convidados e isso desestabiliza o conjunto das “boas” qualidades morais.....	96
FIGURA 17 - Hélène olha atentamente o teto da capela.	100
FIGURA 18– Piedade ajoelhada em frente à imagem do Cristo morto.	101
FIGURA 19– Baltar, em seu quarto.....	103

FIGURA 20 – Hélène descobre que há um engano e o professor e ela deixam o local.	104
FIGURA 21 – O professor segue Piedade pelos jardins do convento até chegarem à biblioteca.	105
FIGURA 22 – Piedade corre em direção ao “sorvedouro dos desejos”, na Mata do Formosinho.	106
FIGURA 23 – Michel e Irene esperam por Leonor do lado de fora da casa.	118
Figura 24– Francisca em primeiro plano e José Augusto em segundo plano. Oliveira destaca, além da possível formação dos casais, a imagem de Francisca.	131
FIGURA 25 – José Augusto na capela diante do coração de Francisca.	134
FIGURA 26 – José Augusto invade o quarto de Camilo.	138
FIGURA 27 – Raquel recebe a visita de José Augusto.	144
FIGURA 28 – Ema, após a Comunhão Solene, admirando a joia que ganhara do pai, na vinha.	153
FIGURA 29 – Ema após sentir o perfume da rosa, passa o dedo no interior da flor.	154
FIGURA 30 – Diante do espelho oval, Ema com uma expressão profundamente desiludida. .	162
FIGURA 31 – O crucifixo refletido no espelho: prenúncio da morte iminente.	163
FIGURA 32 – O piquenique organizado pelo Filho, no filme, é uma cena externa ao ato representado no palco do teatro. Expõe-se, dessa forma, uma forte característica do cinema oliveiriano: o entrelaçamento das linguagens.	165
FIGURA 33 – O Pai tenta convencer o filho a alcançar a imortalidade provocando a própria morte. Os dois discutem sobre a vida e a morte diante do retrato de Marta.	166
FIGURA 34 – Suzy diante de um dos painéis de seu quarto. Este painel está exposto no Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, no Porto.	170
FIGURA 35 – A mãe do rio com um ramo de mimosa florida.	173
FIGURA 36 – Faisalina e seu namorado.	174
FIGURA 37 – Faisalina com as pontas dos dedos transformadas em ouro.	178
FIGURA 38 – Francisca no leito de morte. Ao lado da cama estão José Augusto, o padre e a mãe da jovem.	182
FIGURA 39 – Após Faisalina fugir da fúria do povo, o namorado se desespera pela perda da amada.	185
FIGURA 40 – Franzina observando José Augusto.	186
FIGURA 41 – Ema passa pelo laranjal antes de cair no rio.	190

FIGURA 42 – Alfreda e Noêmia, refletidas no espelho, enquanto relembram o período em que estudaram no colégio de freiras.....	195
FIGURA 43 – Alfreda e Noêmia pequenas no colégio. Esta imagem é projetada no espelho.	195
Figura 44 – Alfreda e José Luciano nas imediações da casa, onde ela gostava de caminhar. ..	198
FIGURA 45 – Pintura da Madonna della Seggiola, de Raphael (1518).	200
FIGURA 46 – Camila com a sobrinha no colo. Esta cena faz com que Celsa relembre a pintura da Madonna.....	201
FIGURA 47 – Luciano leva Vanessa à casa de Antônio Clara e Celsa vigia o encontro deles.	204
FIGURA 48 - O jantar na casa de Antônio Clara. Todos os convidados ao redor da mesa e Vanessa, vestida de vermelho, lança um olhar desafiador.	205
FIGURA 49 - Alfreda, às margens do rio, intrigada com a luz que se refletia no espelho d'água.	207
FIGURA 50 – O reflexo na água que impressiona Alfreda.	208
FIGURA 51 – Alfreda e o senhor Bahia se entreolhando através do espelho.....	209
FIGURA 52 – Durante uma visita da polícia à casa de Antônio Clara, Camila aparece de camisola na sala para reclamar da ausência do marido. Depois eles vão para o quarto e Camila ri ironicamente da situação de desespero do Cravo Roxo.	210
FIGURA 53 – O enquadramento reforça o olhar enigmático de Vanessa.	214
FIGURA 54 – Na discoteca, Antônio Clara e Vanessa brindam com cumplicidade, no entanto, já se anuncia um desfecho trágico para os negócios dos dois.	216
FIGURA 55 – O encontro das taças sugere a formação de uma aliança entre eles.....	217
FIGURA 56 – Camila ri da situação de desespero em que Vanessa se encontra.....	218
FIGURA 57 – Alfreda emerge das águas da piscina e ao lado há um faisão branco que, popularmente, simboliza a luz.....	220
FIGURA 58 – A Virgem Maria, interpretada por Abril, na casa do Falsário.	222

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1. CINEMA E LITERATURA: O PROCESSO TRANSCRITIVO NA RELAÇÃO INTERARTES	17
1.1. A composição da linguagem cinematográfica de Manoel de Oliveira	30
1.2. Aproximações entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa Luís	41
1.2.1. Manoel de Oliveira: expressão vital	49
1.2.2. Agustina Bessa-Luís: a escrita/ideia	60
CAPÍTULO 2. MULHER (VONTADE)	68
2.2. Hélène/Précieuse, Piedade, Leonor, Irene	97
CAPÍTULO 3. MULHER (AMOR).....	120
3.1.1. Do paraíso ao Lodeiro.....	136
3.2. Vale Abraão	147
3.3 Inquietude	164
3.4. O amor no limiar da morte.....	179
CAPÍTULO 4. MULHER (SOLIDÃO)	192
4.1. A vida privada: casamento e solidão	202
4.2. As máscaras	213
4.3. Alfreda e Abril	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	231

INTRODUÇÃO

O universo feminino possui bastante destaque na filmografia de Manoel de Oliveira. Em um artigo intitulado “Pedra de Toque: o dito ‘Eterno Feminino’ na obra de Manoel de Oliveira” (2005), João Bénard da Costa aponta, em um conjunto de filmes do cineasta, a presença marcante das personagens femininas cuja figuração se relaciona diretamente com a composição de uma “paisagem” do seu próprio cinema. É possível, dessa forma, perceber nessa explícita recorrência das personagens femininas peculiaridades do projeto estético oliveiriano.

Nesse artigo, Bénard da Costa ressalta o desequilíbrio entre a conduta marcadamente sedutora das mulheres e a impotência dos homens diante delas. Discorre também acerca do filme *O Passado e o Presente*¹ (1972), no qual esse arranjo pode ser visto pela primeira vez, e destaca outras características que viriam a ser recorrentes no cinema oliveiriano, tais como: a teatralidade da representação, a presença de grandes planos com muito diálogo, intercalados por sequências sem nenhuma fala, e o jogo da duplicidade, já evidente no título. Tais características, em suma, demarcam o trabalho autoral do cineasta.

Essa unidade temática, visível em grande parte de seus filmes, demanda também uma escolha apurada das atrizes para a interpretação dos papéis. Oliveira afirma, em *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), que as atrizes de seus filmes são mulheres que exercem certo fascínio sobre ele, de modo que “a personagem transfigura-se na realidade da atriz, mulher que se encarna mulher mítica da ficção.”² Nessa troca mútua, que o cineasta destaca existir na representação, está uma marca de suas realizações: trabalhar repetidamente com os mesmos atores. Leonor Silveira, por exemplo, foi descoberta pelo cineasta

[...] aos 18 anos, em *Os Canibais*, para protagonizar a mais irrisória noite de núpcias da sua obra, e que, depois de uma fugaz aparição em *Non*, fora a Eva/Santa de *A Divina Comédia*. E de Leonor Silveira, e com Leonor Silveira, fez a Bovarilha do *Vale Abraão*, a Piedade de *O*

¹ Adaptação de Manoel de Oliveira de uma comédia homônima de Vicente Sanches.

² OLIVEIRA, *Visita ou Memórias e Confissões*, 1981.

Convento ou a Leonor de *Party*. Todos filmes agustinianos, ou seja, todos filmes em que seu imaginário se combinou com o de Agustina.³

Acrescentam-se a essa série de filmes outros em que Leonor Silveira interpretou e que fazem parte desta pesquisa: a personagem Vanessa, em *O Princípio da Incerteza* (2002), Alfreda, em *Espelho Mágico* (2005), e Suzy, em *Inquietude* (1998), embora esta última não tenha sido recriada a partir da ficção agustiniana. Em uma entrevista, ao discorrer sobre sua atuação nas realizações de Oliveira, Leonor afirma que é um trabalho de entrega total:

[...] a vontade de te entregares no teu todo ao teu realizador e saber que por momentos acertaste, que é exatamente aquilo que ele quer. [...] Sem querer parecer presunçosa, tantos anos depois acabas por ter uma simbiose muito especial, é uma maneira de olhar para ti, é uma maneira de seguir, é uma maneira de passar por ti e tocar-te ou dar-te um toque no pé e ele sabe que por instinto tu vais reagir de alguma forma. [...] Oliveira é um mestre no cinema, é inegável!⁴

Essa entrega do ator é essencial e o diretor português constantemente a ressalta em suas reflexões sobre a representação, a filmagem e a interpretação. Durante o desenvolvimento da pesquisa vimos como essas escolhas das atrizes e dos atores são importantes para a composição da personagem, como em *Francisca* (1981) em que a protagonista desperta a atenção do diretor por sua expressão, mesmo sendo completamente inexperiente como atriz.

Outra característica importante na filmografia de Oliveira é o diálogo com as artes: escultura, música, teatro e o próprio cinema, dentre elas, aqui, principalmente, a literatura. Há uma considerável fortuna crítica sobre esse tema. António Preto, por exemplo, argumenta em sua tese de doutoramento, intitulada *Cinéma et Littérature*, que uma abordagem relacional entre literatura e cinema é uma chave para abrir múltiplas perspectivas analíticas, marcar complexidades e iniciar-se na estética oliveiriana, devido ao papel central que o texto literário adquire em seu cinema.⁵

Por sua vez, Pedro Maciel Guimarães também ressalta, em seu livro *Créer ensemble: la poétique de la collaboration dans le cinéma de Manoel de Oliveira*⁶, a importância do trabalho colaborativo que envolve a filmografia do cineasta português.

³ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 139.

⁴ SILVEIRA, 2005.

⁵ PRETO, 2011.

⁶ GUIMARÃES, 2010.

Nessa perspectiva crítica, sublinha-se a relação do cinema com o texto literário como processo de interlocução criativo e artístico, que explica, entre outros aspectos, uma forte ligação do cinema com a palavra.

Faz-se necessário, no entanto, ressaltar que a literatura, no cinema de Oliveira, parece criar uma relação própria de transcrição entre texto e filme, pois há uma composição poética das imagens, dos planos, e estabelece-se uma singular construção de encontros e desencontros dessas linguagens. Como salienta Renata Junqueira, as afinidades não ocorrem somente com a ficção romanesca, “mas mesmo com a poesia e o seu ritmo, a sua duração, o seu potencial de concisão imagética, e sobre os elementos recorrentes que constituem, digamos assim, a poética de Manoel de Oliveira – ‘uma poética para o cinema’.”⁷

Consequentemente, a recriação dos textos literários demanda um trabalho cuidadoso, pois ao ser transposto para a tela, adquire outro formato, passa a ser o filme e, dessa maneira, temos outra linguagem. Grande parte dos filmes oliveirianos surge dessa produtiva relação com a literatura, propondo uma expansão e uma reformulação do texto por meio da linguagem cinematográfica e, em especial, por meio da leitura interpretativa do realizador, inventor de uma poética, como se procurou demonstrar nesta tese.

O propósito deste trabalho é desenvolver um estudo acerca da composição das personagens femininas no cinema de Manoel de Oliveira a partir de sua relação com a ficção de Agustina Bessa-Luís, tendo em vista a profícua colaboração que os dois sempre mantiveram ao longo da realização de oito filmes.⁸ “Agustina foi uma herança da amizade de Manoel de Oliveira e José Régio”⁹, afirma Correia. “Herança” esta que deixa entrever uma admiração mútua e uma força expressiva contida no diálogo entre literatura e cinema.

⁷ JUNQUEIRA, 2010, p. XXII.

⁸ Rute Silva Correia cita no livro *Manoel de Oliveira: O Homem da Máquina de Filmar*, que a relação entre o cineasta e a escritora rendeu nove filmes e uma peça de teatro, a saber: *Francisca* (1981), *Visita ou Memórias e Confissões* (1982), *Vale Abraão* (1993), *O Convento* (1995), *O Princípio da Incerteza* (2002), *O Espelho Mágico* (2005) e *Inquietude* (1998), que é uma adaptação tanto da peça teatral *Os imortais* (1994), de Helder Prista Monteiro, quanto dos contos *A mãe de um rio* (1971), da escritora Agustina Bessa-Luís, e *Suze* (1979), de Antônio Patrício. Além do filme *Party* (1996), cujo roteiro foi escrito por Agustina Bessa-Luís, há também o filme *Porto da Minha Infância* (2001), no qual a escritora protagoniza um pequeno papel, e a peça *De Profundis* (1987), peça de teatro escrita em conjunto, com poemas de António Nobre, Fernando Pessoa e José Régio; “encenada por Manoel de Oliveira em Santarcangelo dei Teatri, em Roma.” (CORREIA, 2015, p. 193).

⁹ CORREIA, 2015, p.193.

Para tratar do cinema de Manoel de Oliveira e suas relações com a ficção de Agustina, adotamos o seguinte percurso metodológico: no primeiro capítulo, são abordadas as discussões teóricas acerca da adaptação fílmica e da relação interartes e são feitas algumas reflexões sobre a pretensa “fidelidade” exigida do filme em relação ao texto em que foi inspirado. Tal discussão é relevante, pois como afirma Agustina, Oliveira sempre imprime, nos filmes, sua leitura particular dos textos, por isso, essa relação interartes apresenta algumas singularidades que fogem ao mero conceito de adaptação.

Há, nesse primeiro capítulo, uma discussão acerca da estética dos filmes de Oliveira e, nesse sentido, escolhemos fazer uma leitura das declarações do próprio cineasta sobre o que é cinema. Procedeu-se a uma tentativa de construir, por meio da análise e das referências que o diretor nos oferece, uma porta de entrada para esse universo da “poética cinematográfica” oliveiriana. Para tanto, o livro *Conversas com Manoel de Oliveira* (1999), organizado por Antoine de Baecque e Jacques Parsi, foi de grande valia para a construção desse capítulo.

Os outros três capítulos apresentam uma reflexão sobre algumas cenas dos filmes, das personagens e sua relação com o texto literário, no entanto, a perspectiva de abordagem que se mostra mais interessante aqui é o recorte de análise a partir das personagens femininas dos filmes, evocando, portanto, os textos apenas em alguns momentos imprescindíveis para se pensar tal construção. Isso porque não é nosso objetivo cotejar semelhanças ou diferenças entre uma obra e outra, pois incorreríamos no mesmo tratamento que a noção de “fidelidade” dá à relação interartes. Escolhemos, portanto, esse percurso metodológico justamente para pensar como essa relação possui fronteiras movediças e, principalmente, como o cinema de Manoel de Oliveira recria a partir da rede palimpséstica que estabelece com outras artes um universo único, um gesto próprio.

O segundo, terceiro e quarto capítulos seguem três eixos temáticos, os quais dialogam com o *Dicionário Imperfeito* (2008): “Mulher (vontade)”; “Mulher (amor)” e “Mulher (solidão)”. Tal dicionário surgiu de uma ideia de Alberto Luís, em parceria com Paulo Teixeira Pinto e Miguel Freitas da Costa, de retirar de diversos textos de Agustina Bessa-Luís (artigos, crônicas, conferências, exceto da ficção agustiniana) trechos significativos, os quais apresentam um conjunto de ideias da escritora sobre a sociedade e os comportamentos humanos. No entanto, os trechos selecionados não

funcionam como definições cerradas, o que justifica a denominação de “imperfeitos”, e, dessa forma, eles abrem espaço e convidam para o extravasamento de seus limites, sobretudo quando nos debruçamos sobre a ficção literária e/ou cinematográfica.

A escolha desses verbetes do *Dicionário Imperfeito* ocorreu devido à necessidade de um recorte que contornasse a composição das personagens femininas e também possibilitasse um diálogo entre elas, visto que essas mulheres agustinianas e oliveirianas parecem apresentar uma mesma identidade articulada em múltiplas formas. Por isso, conduzir essa pesquisa tratando da vontade, do amor e da solidão, que perpassam o universo feminino é uma forma, acreditamos, de tentar compor uma sistematização interpretativa a respeito da elaboração dessas personagens.

No capítulo “Mulher (Vontade)”, Piedade e Hélène, do filme *O Convento*, inspirado no romance *As Terras do Risco*, e Leonor e Irene, de *Party*, cujo roteiro, *Garden-Party dos Açores*, foi escrito por Agustina, são aproximadas pelo modo como se relacionam com seus respectivos companheiros e, principalmente, por uma “vontade” obscura que orienta a conduta enigmática dessas personagens e da instabilidade dos sentimentos, que são princípio do conflito. Nesse capítulo também são abordados técnicas e recursos próprios do cinema oliveiriano, tais como: a composição e duração dos planos e a marcação das personagens em cena, assim como os enquadramentos.

Em “Mulher (Amor)”, esse conhecimento atribulado dos sentimentos é retomado pelos conturbados relacionamentos amorosos de Francisca, personagem do filme *Francisca* e do romance *Fanny Owen*, em Ema, de *Vale Abraão*, e Fisalina, recriada por Oliveira no filme *Inquietude*, a partir do conto de *A mãe de um rio*. Essas três mulheres se multiplicam por meio das diferentes maneiras através das quais pensam o amor, mas se aproximam no esplendor de suas formas e na devassidão que esse sentimento lhes causa. A temática dos amores frustrados é abordada sob a perspectiva do amor como paixão, sentimento que tem em sua gênese o sofrimento. É esse par de sentimentos – amor/sofrimento – que nos autoriza a aproximar em um mesmo capítulo essas três personagens.

E, por último, em “Mulher (Solidão)”, as personagens Camila, de *O Princípio da Incerteza*, inspirado no romance *Joia de Família*, e Alfreda, de *Espelho Mágico*, cujo argumento foi o livro *A Alma dos Ricos*, vivem imersas em uma solidão, a qual é o cerne para pensar todas as relações humanas. Trata-se de uma leitura do constante

confronto do sujeito consigo mesmo, suas ambições – fortemente ressaltadas no casamento por interesse – e vaidades que engendram paixões e tragédias.

Enfim, esta pesquisa procurou atender ao convite do próprio cineasta de enxergar através daquilo que se vê no filme aquilo que não se vê. Por isso, lançar “olhares cruzados” para o universo feminino da ficção de Agustina Bessa-Luís e da filmografia de Manoel de Oliveira e, principalmente, desenvolver uma análise aproximativa das personagens que compõem esse universo, é uma forma de operar um “trabalho de desconstrução”, ou seja, “constrói-se na união das partes. Isso é muito interessante, porque para se ver [...] a riqueza de um filme deve-se ir também, de certo modo, à desconstrução.”¹⁰ E, nesse sentido, apresenta-se aqui um caminho possível para acessar esse produtivo encontro do cinema com a literatura.

¹⁰ OLIVEIRA, 2005, p. 71.

CAPÍTULO 1. CINEMA E LITERATURA: O PROCESSO TRANSCRITIVO NA RELAÇÃO INTERARTES

Um tom azul é misturado a um tom vermelho e o resultado chama-se violeta e não de uma dupla exposição de vermelho e azul. A mesma unidade de fragmentos de palavras permite todo tipo de variação expressiva possível.

Sergei Eisenstein.

O excerto acima parece comentar o exercício da linguagem desencadeado pela relação do cinema com a literatura, isso porque, na tradução de uma obra literária para uma obra fílmica, está contido “todo tipo de variação expressiva possível”, decorrente da palavra e da imagem. Em um processo análogo ao da mistura das cores, em que os tons se sobrepõem e a individualidade da cor resultante é composta pela combinação de cores, pode-se pensar o diálogo interartes¹¹ entre cinema e literatura, no qual ambas as linguagens operam o mesmo material, cada uma a sua maneira, e dessa relação emerge outra composição que não apaga a anterior, e interessa tanto por aproximação quanto por dissemelhança.

Sabemos que “não é de hoje, é claro, que o cinema vai angariar seu bem na literatura e no teatro.”¹² Nesse sentido, é importante ressaltar que a arte cinematográfica é bastante jovem, em comparação a outras formas de expressão artística, tais como literatura, música, pintura, teatro; por isso, a evolução do cinema foi fortemente marcada pelo diálogo com elas. Entretanto, ao “angariar seu bem na literatura”, o cinema cria uma dimensão dialógica que “não parece ser [sempre] da mesma maneira”¹³, ou seja, essa relação ultrapassa a noção de adaptação como “fidelidade” ao texto literário e aponta para uma experimentação com as linguagens, pois através do diálogo que estabelecem, possibilitam o trânsito entre diferentes formas de expressão.

Tais relações foram amplamente discutidas ao longo da história do cinema, principalmente no estudo das formas dialógicas e híbridas em que as artes se inter-

¹¹ Aqui, optamos pela rubrica “Estudos interartes”, ao invés de “Estudos intermediáticos”, pois reconhecemos uma sutil diferença na aplicação desses dois conceitos. Segundo Jürgen E. Müller, os estudos interartes objetivam “a reconstrução das interações entre as artes em questão no processo de produção artística.” Já um estudo intermediático “incluiria fatores sociais, tecnológicos e midiáticos e se obrigaria a trabalhar com as *modalidades* desses processos” (MÜLLER, 2012, p. 86). Como nosso objetivo é analisar o processo dialógico entre literatura e cinema, trataremos com mais atenção a relação interartes, embora acreditemos que as artes e as mídias estejam, certamente, em constante diálogo.

¹² BAZIN, 1991, p. 82.

¹³ BAZIN, 1991, p. 82.

relacionam. No entanto, retomar algumas discussões acerca da adaptação é um ponto de partida importante para pensarmos as realizações de Manoel de Oliveira e seu trabalho com o texto literário de Agustina Bessa-Luís. A forma singular com que o cineasta português compõe os processos de criação parece reinventar o percurso da adaptação por meio de um jogo de apropriação do potencial expressivo da palavra.

Desse modo, a relação do cinema com a literatura é marcada por um processo dialógico interessante, do qual surgem relevantes e diferentes formas de articulação do conteúdo pelos meios e instrumentos de cada uma das artes, ou seja, quando o argumento do filme provém da literatura, instaura-se um processo criativo caracterizado, principalmente, pelo intervalo contido na passagem de uma linguagem a outra. Como afirma António Preto, “se alguma coisa o interessa na questão da adaptação, certamente é a análise do intervalo móvel/ instável entre texto e filme [...]”.¹⁴ Evidencia-se, portanto, a interação e a autonomia de cada expressão artística.

Assim, a correspondência entre as duas artes, desde o início, se processa de diferentes maneiras com diversas influências, em meio às quais encontramos variadas formas de analogia de uma linguagem e de outra. Podemos exemplificar essa relação com a aproximação que Eisenstein¹⁵ faz do *Haiku* com a técnica de montagem. O *Haiku* é uma “impressão lacônica”, por isso permite encadear planos distantes para compor uma imagem. Eles combinam alguns detalhes que englobam de forma condensada aspectos imagéticos, psicológicos e emocionais que na linguagem do cinema comporiam “frases de montagem, listas de planos”. Existe um universo de influências mútuas no qual estão inseridas ambas as artes e um dos pontos em que a literatura e o cinema se avizinham é a potencialidade narrativa, que ambas as linguagens possuem. Como afirma Abílio Cardoso,¹⁶ elas partilham “conteúdos diegéticos idênticos”. Mas aquilo que as diferencia é a vasta possibilidade de exploração da dimensão expressiva desse conteúdo.

Desde os primórdios do cinema, no final do século 19, com a exibição de “*A saída dos operários da fábrica Lumière*” (22 de março de 1895), mais do que o fato de se conferir movimento à imagem, estavam contidos, nessa breve projeção, aspectos

¹⁴ PRETO, 2011, p. 55. (Tradução: Viviane Cunha) (No Original): “*Si quelque chose l'intéresse dans la question de l'adaptation, c'est très certainement l'analyse de l'intervalle mobile / instable entre texte et film [...].*”

¹⁵ EISENSTEIN, 2002a, p. 37.

¹⁶ CARDOSO, 2001, p. 15.

narratológicos interessantes, ou seja, já se apresentava, embrionariamente, a interação do homem com o espaço e o tempo. A marcha maquinal dos empregados ao saírem da fábrica enseja uma relação espaço/tempo que amplia o sentido da projeção, pois compreendemos que houve uma chegada à fábrica, um dia de trabalho, e uma rotina que irá se repetir e, dessa forma, podemos entrever uma “duração” da narrativa. “Vendo ali a saída dos operários, vemos o universo do operário, o universo da indústria, o universo de um sistema político e social.”¹⁷ Nessa pequena parte está contido um todo significativo, semelhante à impressão lacônica que compõe o *Haiku*.

Dessa maneira, tanto o texto literário quanto o filme recriam um tempo e um espaço de dimensões alargadas, ou seja, engendram um universo sempre aberto ao jogo de experiências múltiplas. Nesse jogo, texto e filme coadunam em uma composição ficcional, a qual, em sua potencialidade dialógica, suscita diversas tensões acerca das possíveis formas de interação mútua das artes. Nessa rede interacional, linguagens de natureza diversa – cinema e literatura – interagem reciprocamente e recriam possibilidades para a narrativa.

Segundo Pudovkin, o filme possui uma estrutura básica presente no roteiro que

[...] é sempre dividido num grande número de partes separadas (ou melhor, ele é constituído a partir destas partes). O roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos. Um roteiro verdadeiro, pronto para ser filmado, deve levar em consideração essa propriedade básica do cinema.¹⁸

E essa propriedade básica do cinema, composta pelo roteiro, sublinha o caráter narrativo da sétima arte, mesmo antes de sua existência como imagem. No entanto, a composição fílmica não se restringe ao rastro deixado pelo roteiro ou pelo argumento literário que a antecede; seu sentido pode sempre se estender, a fim de criar um tempo e um espaço próprios, experimentáveis através da atmosfera criada no filme.

À composição do roteiro cinematográfico, apresentada por Pudovkin, coadunamos os três sentidos atribuídos por Genette¹⁹ à narrativa literária. O primeiro se refere ao enunciado narrativo, que pode ser oral ou escrito e compõe a sequência de um

¹⁷ OLIVEIRA, 2005, p. 52.

¹⁸ PUDOVKIN, 1983, p. 58.

¹⁹ GENETTE, 1979, p. 25.

acontecimento. Por analogia, podemos pensar o roteiro de um filme que abarca as cenas e planos de uma sequência. Em segundo lugar, está designada a sucessão dos acontecimentos dessa narrativa que implicam as relações e encadeamentos. Comparável à montagem, e não somente ao método de juntar as cenas, mas como essas cenas irão compor – por repetição, contraste, simultaneidade – a série. E o terceiro sentido é composto pelo ato próprio de narrar, ou seja, não é somente a existência do acontecimento, a sua narração é também relevante. Por equivalência, temos a criação do filme que possibilita a relação intrínseca do ato de narrar com a existência de um espaço no qual a narrativa acontece.

Essa aproximação entre narrativa fílmica e literária é possível, pois a narrativa

[...] é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV).²⁰

Nesse sentido, segundo Xavier, podemos analisar os procedimentos da narração, tais como a construção de um tempo, espaço e personagens, de forma ampla, considerando a disposição dos fatos seja por meio da escrita ou da imagem. Evidentemente, cada forma de expressão artística – literária ou cinematográfica – apresenta uma atividade estruturante diversa e independente, mas o discurso narrativo está presente em ambas.

Além disso, a narrativa não deve ser restrita a somente um meio de produção, afinal, ela é culturalmente inerente à relação do homem com o mundo. Narrar compõe, historicamente, uma atividade fundamental e representativa da realidade vivenciada pelo sujeito. Como afirma Roland Barthes:

[...] inúmeras são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela

²⁰ XAVIER, 2003, p. 65.

linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são parecidas em comum por homens de culturas diferentes, [...]a narrativa está aí, como a vida. ²¹

Em outras palavras, essa via narrativa, tomada de maneira geral, corresponde à capacidade humana de contar suas experiências por meio de registro e seleção dos acontecimentos, segundo Benjamin, é “a faculdade de intercambiar experiências”²², as quais compõem a imagem do mundo exterior. Devido à amplitude do conceito de narrativa, ela também não deve resumir-se a um ato puramente linguístico, pois pode ser processada em diversas linguagens, por meios iconográficos e simbólicos.

Narrar as experiências com o mundo constitui uma atividade pragmática imediata. Diferencia-se, portanto, do filme e do romance, que se valem da narratividade sob outra perspectiva, pois os elementos constituintes da estrutura fílmica e literária operam um tratamento diferenciado do conteúdo diegético. Desse modo, cada linguagem possui uma profundidade significativa e essencial para a sua realização; afinal, o ato narrativo acontece em instâncias distintas.

Segundo Genette, a narrativa, no texto literário, considera um único objeto, ou seja, a “realidade narrativa”, e, sendo assim:

[...] se é o discurso dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da história, isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será posto em parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é a narrativa enquanto discurso e não a narrativa enquanto história que está aqui em causa. ²³

²¹ BARTHES, 1976, p. 18.

²² BENJAMIN, 1985, p. 198.

²³ GENETTE, 1979, p. 12.

Essa organização funcional é o processo de construção da narratividade, e serve de procedimento metodológico tanto para o texto quanto para o filme, ou seja, é essa organização funcional que possibilita articular os aspectos relativos ao modo pelo qual cinema e literatura produzem um discurso narrativo. Nessa perspectiva, compreendemos a narrativa como o ato de tecer, de entrelaçar acontecimentos, de maneira tal que eles se tornem elementos constituintes de uma determinada ordem intrínseca à narratividade. Essa estrutura demanda determinada duração, que constrói uma temporalidade e se organiza em um espaço requerido pelo próprio ato de narrar.

Segundo David Griffith, o filme e o romance estabelecem diálogos livres de limitação e se encontram em um ponto importante, na possibilidade de narrar criando imagens. Da concepção de montagem de Griffith derivou o “método da ação paralela”²⁴, inspirado nos romances de Charles Dickens. Quando Griffith propôs a realização dessa nova técnica, houve o seguinte diálogo com os produtores do filme:

Como pode contar uma história indo e vindo desse jeito? As pessoas não vão entender o que está acontecendo.

Bem, disse o senhor Griffith, “Dickens não escreve deste modo?”

Sim, mas isto é Dickens, este é um modo de se escrever um romance; é diferente.

Oh, não tanto; escrevemos romances com imagens; não é tão diferente!²⁵

O aspecto fundamental da relação interartes reside exatamente nisto, na possibilidade dialógica de criação que atravessa e transpassa as fronteiras entre uma linguagem e outra. Compor um romance com imagens não significa a reprodução “fiel” de seu conteúdo, mas a possibilidade interpretativa de penetrar nele e dele se apropriar.

Sendo assim, a relação entre cinema e literatura suscita diversas discussões acerca da adaptação. Isso porque, ainda que o cinema tenha em comum com a literatura

²⁴ Essa definição de Griffith para o método da ação paralela configura um procedimento criativo compartilhado pelo cinema e pela literatura. As experimentações que Griffith fez com a câmera possibilitaram recriar técnicas de montagem que “escreveriam” o filme ao estilo dos romances de Dickens. Essa técnica da montagem cinematográfica descrita por ele dialoga com a definição da montagem alternada, de Marcel Martin, que configura “uma montagem por paralelismo baseada na *contemporaneidade estrita* de duas (ou várias) ações que se justapõem.” (MARTIN, 2002, p. 175) (destaques do autor).

²⁵ GRIFFITH *apud* EISENSTEIN. 2002a, p.180. Tradução: Sergei Eisenstein. (No Original): When Mr. Griffith suggested a scene showing Annie Lee waiting for her husband’s return to be followed by a scene of Enoch cast away on a desert island, it was altogether too distracting. “How can you tell a story jumping about like that? The people won’t know what it’s about.” “Well”, said Mr. Griffith, doesn’t Dickens write that way? “Yes, but that’s Dickens; that’s novel writing; that’s different.” “Oh, not so much, these are picture stories; not so different.”

a composição de uma narrativa, a passagem de um código a outro se processa de maneira multifacetada. A questão da adaptação cinematográfica é bastante complexa, pois, diferentemente da análise binária sugerida pelos critérios estabelecidos na noção de “fidelidade”, o diálogo interartes desencadeia diversos questionamentos acerca das potencialidades contidas em cada linguagem.

George Bluestone, em seu livro intitulado *Novels Into Film: The Metamorphosis of Fiction into Film*, ressalta a possibilidade de os romances serem narrados em outros meios, com outras técnicas, como acontece no cinema. Assim, romancista e diretor possuem intenções semelhantes que consistem no trabalho com o enredo. No entanto, os discursos são diferentes.

Dentro desse contexto, Bluestone²⁶ apresenta uma distinção entre a imagem cinematográfica e a literária. A imagem do cinema é mostrada ao espectador e a imagem literária apenas imaginada, diferença essencial para pensarmos a adaptação. Essa composição imagética – dentro da relação interartes – possui um ponto comum: a palavra; porém, os universos estéticos que a recriam como imagem são diversos, pois um meio dispõe de recursos visuais, o outro, de recursos imaginativos. Por isso, a adaptação cinematográfica demanda a elaboração de certas categorias de análise, uma vez que, nela, não se pretende apresentar a combinação das imagens, que possivelmente são imaginadas do romance, mas compor a narrativa pela linguagem própria do cinema.

Nesse sentido, na adaptação de um texto literário para o cinema já está presente o processo de transformação decorrente dessa diferença entre as artes. As peculiaridades estruturais de cada veículo são um traço importante nessa operação artística, já que na passagem de uma forma estética para outra há um sistema múltiplo de produção, transformação e criação.

Da adaptação cinematográfica, muitas vezes, é cobrada uma “fidelidade” ao livro, segundo a qual a interpretação do diretor deve operar uma tradução literal. E com isso, historicamente, como apresenta Robert Stam²⁷, a linha de corte entre uma boa ou má adaptação fílmica sempre foi o texto – o que pressupõe uma “fidelidade”, impossível de ser alcançada, na transposição do livro para o cinema. A literatura e o cinema são linguagens distintas e, por isso, segundo André Bazin, a adaptação fiel apresenta uma complexidade de execução, pois

²⁶ BLUESTONE, 1957, p. 2.

²⁷ STAM, 2005.

[...] o romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a procura das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança.²⁸

A matéria do romance propõe ao cinema um trabalho cuidadoso com a criação do enredo, pois a linguagem literária possui articulações complexas que exigem uma abordagem diferenciada por parte dos roteiristas e diretores. E mesmo nesse ponto em que a aproximação da obra literária é desejável, percebemos que há uma margem de criação necessária, experimentável, por intermédio da relação interartes. Diante dessa perspectiva, está o potencial criativo presente na adaptação, que Bazin afirma ser o dialogismo que, desde os primórdios do cinema, aparece nas relações que ele estabelece com a literatura e o teatro.

Nesse sentido, o autor, em defesa da adaptação como elemento de um cinema “impuro”, apresenta três instâncias que envolvem o trabalho do cineasta com as funções paralelas entre cinema e literatura, as quais são: inspirar-se no romance, adaptar e traduzir. Quando o cineasta trabalha o conteúdo do texto somente como referência para a sua produção, ele apenas se inspira no texto base. Assim, possui uma liberdade maior em seu trabalho. O exercício da adaptação, em contrapartida, exige determinado cuidado com o tratamento dado ao conteúdo literário, ou seja, romance e filme mantêm uma relação muito próxima, pois este permanece fiel ao espírito da obra. Por sua vez, na tradução, o cineasta se propõe a tratar, precisamente, o conteúdo do livro. A tradução se diferencia da adaptação justamente por sua proposta de projetar, cena a cena, o livro na tela.

Segundo Robert Stam²⁹, a força que a busca pela “fidelidade” adquiriu ao longo da história da adaptação, que sempre foi entendida como tradução, pode ser justificada pelo viés que a crítica utilizava para “validar” o trabalho do cineasta com a linguagem cinematográfica, ou seja, o objetivo era chegar, novamente, ao texto, por meio do filme. No entanto, à medida que o cinema foi se desvencilhando, graças à

²⁸ BAZIN, 1991, 95.

²⁹ STAM, 2005.

crítica cinematográfica, das algemas do texto, a adaptação passou a ser vista como uma proposta de leitura através da linguagem própria do cinema. Afinal, afirma Stam:

[...] podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é automaticamente diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo como indesejável.³⁰

A relação entre cinema e literatura, nesse sentido, pode ser vista como uma rede semiótica que promove a recriação do texto por meio da técnica do cinema. Assim, o filme constitui outra experiência com a linguagem que difere daquela experimentada com a literatura. Essa discussão pôde ser muito bem resumida por Robert Stam ao afirmar que, “da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.”³¹

Nesse mesmo sentido, James Naremore³² apresenta uma discussão acerca da adaptação e ressalta a importância de se considerar as estruturas de articulação da narrativa específicas de cada meio. Ou seja, trata da perspectiva dialógica na qual os discursos, cinematográfico e literário, estão inseridos em um contexto que evidencia as singularidades de cada linguagem.

Para Casa Nova:

No texto fílmico ou no texto literário é no descontínuo, o que ultrapassa o sentido, onde a escritura se agarra, e que faz o corpo existir na linguagem. [...] É o devir descontínuo do signo que caracteriza uma poética literária ou fílmica. Tradutor ou leitor-cineasta, escritor, diretor, enfim o “scriptor” faz das páginas filme ou do filme páginas.³³

O exercício da adaptação fílmica, nesse sentido, se assemelha, alegoricamente, ao trabalho de Pierre Menard na “escrita” de *Quixote*, pois o personagem borgeano

[...] não queria compor outro *Quixote* – o que é fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do

³⁰ STAM, 2005, p. 20.

³¹ STAM, 2005, p. 21.

³² NAREMORE, 2000.

³³ CASA NOVA, 2001, p. 74.

original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.³⁴

O engenhoso projeto de Pierre Menard, embora interpretado tradicionalmente como um trabalho de tradução textual, propõe duas tarefas acerca das quais pretendemos discutir o ofício de recriação da obra literária para o cinema, quais sejam: a cópia e a coincidência. Em seu projeto, Pierre Menard não se propunha copiar Cervantes, mas produzir páginas coincidentes.

Como vimos, muitas vezes, segundo a linguagem tradicional da crítica, a adaptação de uma obra literária para o cinema é analisada por meio da “fidelidade” que o filme mantém com o romance. Isso seria pressupor, portanto, que a adaptação deve ser “cópia”, ou seja, mera reprodução de uma narrativa. Essa maneira de pensar a adaptação fílmica se dá por diversos fatores, desde os mais pessoais, que envolvem o gosto do leitor por determinadas interpretações do romance que serviu de argumento ao filme, até a forma de apresentação da progressão da narrativa no cinema.

No entanto, a “cópia” ou a análise da “fidelidade” entre filme e texto não nos servem como princípio metodológico, como afirmamos anteriormente: tratamos de linguagens distintas, de contexto de produção diverso e de produtores com estilos diferentes. Quando pensamos no trabalho de Pierre Menard, encontramos em seu objetivo uma sutileza que determina a relação da literatura com o cinema. Afinal, ele reconhecia que seu trabalho de aproximação com a obra de Miguel de Cervantes já pressupunha a diferença. Sendo assim, o filme que se originou de um romance não o copia, mas coincide com ele, pois a coincidência deixa aparecer alguma semelhança, mas sem a pretensão de ser igual. Esse exercício seria, então, uma forma de transcrição.

Essa abordagem da transcrição consiste no trabalho da tradução como criação, ou seja, não se filma o romance, mas se trabalha seu enredo como possibilidade aberta à (re)criação. Afinal, tomar o texto literário como argumento do filme não pressupõe a reprodução do modo clássico de narrar e nem mesmo a apresentação de uma série ordenada de imagens que “remontam” o texto.

³⁴ BORGES, 2009, p. 844. Tradução nossa (No Original): “No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil – sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes.”

Segundo Manoel de Oliveira:

[...] tal como se pode filmar uma paisagem, pode-se filmar um texto. Filmá-lo ou filmar a voz que o lê. Se mostro a página do livro para que o espectador a leia no ecrã, faço cinema e se introduzo alguém que lê o texto, faço também cinema. Finalmente, se faço ouvir a *voz off* de alguém, estou sempre a fazer cinema[...]³⁵

Dessa articulação entre palavra e imagem surge uma composição visual que rompe e questiona a noção de “fidelidade”, pois não se trata aqui de afastar-se do texto literário, mas de apropriar-se da potencialidade expressiva contida nele e com ela compor múltiplos sentidos. Dentro dessa estética de realização fílmica, é possível falar de tradução e transcrição, já que é o próprio livro que está ali, sendo lido ou mostrado; no entanto, é outro, pois é outra linguagem: a palavra reinventada pela técnica cinematográfica.

Nesse contexto, a tradução opera de maneira distinta daquela anteriormente ressaltada, que se apresentava como réplica aproximativa e visava transpor o livro para o filme. Aqui tomamos por empréstimo o conceito de transcrição, que Haroldo de Campos desenvolve na teoria da tradução literária, cujo princípio é a impossibilidade de uma tradução sem que ocorra a recriação do texto.

Afinal, a “informação estética”, como define Campos,³⁶ é a organização dos signos para a construção de um conteúdo semântico. Dessa maneira, uma mesma informação pode ser transmitida por meio de diferentes estruturas de signos. Assim, o trabalho do tradutor é entender a essência significativa do texto, ser capaz de “reimaginar” sua “informação estética” e recriá-lo dentro do novo idioma.

Tais considerações estão presentes também no artigo *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin, no qual o autor compara o trabalho do tradutor ao cuidadoso exercício de juntar os cacos de um vaso quebrado, os quais, para

[...] se poderem reajustar, têm de encaixar uns nos outros nos mais pequenos pormenores, embora não precisem de ser iguais, assim também a tradução, em vez de querer assemelhar-se ao sentido do original, deve antes configurar-se, num ato de amor e em todos os pormenores, de acordo com o modo de querer dizer desse original, na língua da tradução, para assim tornar ambos, original e tradução,

³⁵ OLIVEIRA, 1999, p. 53.

³⁶ CAMPOS, 2010, p. 34.

reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, tal como os cacos são os fragmentos do vaso inteiro.³⁷

Essa tarefa do tradutor, de lidar com os pormenores visando o potencial de recriar a obra, é o eixo central do procedimento transcriador que aumenta e reconfigura os recursos de expressão em uma rede intertextual. O arduo trabalho de composição de um todo significativo, por meio de fragmentos, corresponde ao exercício de recriação da linguagem, no qual se traduz a “imagem do significado”, e não sua “forma significante”, ou seja, para Campos, o bom tradutor é

[...] um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisíaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava.³⁸

Tem-se, portanto, aqui a tradução literária como transcrição, segundo a qual a tradução fiel, cerrada, é indesejável. Essa experiência da “sineta pavloviana” constitui uma imagem bastante significativa em termos de tradução. A reprodução sistemática do toque da sineta enquanto os cães se alimentam gera uma associação automática do som com a comida e, depois de algum tempo, mesmo sem receberem nada para comer, ao ouvirem o toque da sineta, os cães salivam.

O condicionamento da retroalimentação toca um aspecto importante que, metaforicamente, podemos associar à tradução literal. No que tange ao trabalho do tradutor, observa-se que o elemento mais importante está na forma do poético e não no sentido literal de cada palavra. O poético não se esgota; por isso, transcriar é romper o condicionamento embutido no “toque da sineta”, ou seja, é ver no poema, segundo Benjamin,³⁹ a “tonalidade afetiva” das palavras, que foge da literalidade. Afinal, “a literalidade, no que respeita à sintaxe, violenta qualquer tentativa de reprodução do significado.”⁴⁰

³⁷ BENJAMIN, 2008, p. 93.

³⁸ CAMPOS, 1981, p. 181.

³⁹ BENJAMIN, 2008, p. 37.

⁴⁰ BENJAMIN, 2008, p. 37.

Por meio da potencialidade criativa contida no processo de transcrição, podemos refletir acerca do diálogo interartes. A interação do cinema com a literatura recria esse mesmo espaço dialógico e produtivo do projeto transcriador⁴¹, pois o filme não segue um roteiro ou orientação contida no texto, mas dialoga com ele. Quando o cineasta se vale do romance, ele o faz para recriá-lo sob sua própria ótica. Portanto, “o livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido [...]”⁴²

Dentro desse conceito estético de se apossar do sentido do romance para produzir o filme, em que a apropriação do texto literário é elevada ao máximo de função expressiva, está a filmografia de Manoel de Oliveira, cujo diálogo com as artes é bastante significativo e configura um “verdadeiro exercício de partilha estética, de jogo intersemiótico.”⁴³

No amplo conjunto de sua obra, destacamos os seguintes filmes, que tiveram como argumento o texto literário: *Acto de Primavera* (1963) extraído do texto teatral *Auto da Paixão Quinhentista*; *Aniki Bobó* (1942), inspirado no conto *Meninos Milionários*, de Rodrigues de Freitas; *Francisca* (1981), *Visita ou Memórias e Confissões* (1981)⁴⁴, *Vale Abraão* (1993), *O Convento* (1995), *O Princípio da Incerteza* (2002) e *Espelho Mágico* (2005), inspirados na ficção de Agustina Bessa-Luís; *O Passado e o Presente* (1972), adaptado da obra homônima de Vicente Sanches; com referência à obra de José Régio, encontramos *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *O Meu Caso* (1986) e *O Quinto Império – ontem como hoje* (2004); *Cristóvão Colombo: o enigma* (2007) inspirado no livro de Manuel Luciano da Silva e Sílvia Jorge da Silva intitulado *Crsitóvão Colon era português* (2006); *Singularidades de uma rapariga*

⁴¹ Aqui é importante explicitar que refletir sobre o processo de tradução literária é bastante significativo para pensarmos a relação do cinema oliveiriano com a literatura de Agustina, pois, nos filmes de Manoel de Oliveira, percebemos que ele se inscreve como um leitor que se apropria do sentido do texto para realizar seus filmes; isso torna possível essa aproximação entre a tradução literária e a relação interartes.

⁴² XAVIER, 2003, p. 61.

⁴³ ALVES, s/d, p. 99.

⁴⁴ *Visita ou Memórias e Confissões* (1982) é um filme muito importante na filmografia de Manoel de Oliveira. Diante da necessidade de venda da casa, onde viveu por muitos anos com a família, o cineasta decide narrar os momentos significativos de sua vida e de sua carreira e registrar em imagens. Sendo assim, essa realização fílmica apresenta o olhar do próprio Oliveira sobre os caminhos que percorreu na vida pessoal e profissional, o que resulta em uma “declaração de amor” ao cinema. *A visita* foi um texto escrito por Agustina Bessa-Luís a pedido de Manoel de Oliveira para compor os diálogos do filme. A fita, porém, possuía a seguinte chancela: “Por vontade expressa do realizador, este filme só pode ser publicamente exibido após a sua morte.” (MARGARIDO, 2005, p. 209) O negativo e a fita ficaram em posse da Cinemateca Portuguesa até a morte do cineasta. (MARGARIDO, 2005, p. 209) Posteriormente à morte do cineasta em 2 de abril de 2015, a fita foi exibida em diversos festivais de cinema.

loura (2009) baseado na obra homônima de Eça de Queiroz; *O Gebo e a Sombra* (2012) baseado em uma peça de Raul Brandão; *Amor de Perdição* (1978), adaptado da obra homônima de Camilo Castelo Branco, e *O Dia do Desespero* (1992), que faz referências às cartas deste mesmo autor; *O Sapato de Cetim* (1985), cujo roteiro foi inspirado na obra homônima de Paul Claudel; *A Carta* (1999), que remete à obra *A Princesa de Clèves*, de Madame de La Fayette; *Os Canibais* (1988), referência ao conto homônimo escrito por Álvaro de Carvalho; *A Caixa* (1994), inspirado na peça teatral de Prista Monteiro, e *Inquietude* (1998), que é uma adaptação tanto da peça teatral *Os imortais* (1984), de Helder Prista Monteiro, quanto dos contos *A mãe de um rio* (1971), da escritora Agustina Bessa-Luís; e *Suze* (1979), de Antônio Patrício. Além do filme *Party* (1996), cujo roteiro foi escrito por Agustina Bessa-Luís.

1.1. A composição da linguagem cinematográfica de Manoel de Oliveira

Manoel de Oliveira⁴⁵ estreou no cinema português em 1931, com *Douro, Faina Fluvial*,⁴⁶ o qual “não é documentário nem ficção, mas uma espécie de comentário visual sobre a zona ribeirinha da cidade do Porto.”⁴⁷ Esse filme foi exibido no Congresso Internacional da Crítica, organizado por António Lopes Ribeiro. Essa produção de Oliveira

[...] é uma primeira imagem forte, uma revelação poderosa na arte portuguesa. Um caso exemplar de cinema de poesia logo a partir do título [...]. Mas também exemplar por conter uma série ordenada de imagens que se encadeiam segundo princípios de rima geométrica e de atração material.⁴⁸

⁴⁵ Manoel de Oliveira, nesse período, despontava no meio desportivo: foi campeão de salto com vara, praticava automobilismo e atletismo e chegou a tirar a permissão para pilotar aviões; mas o gosto pelo cinema interrompeu a carreira do jovem atleta. Ele participou, também, como figurante do filme *Fátima Milagrosa*, de Rino Lupo, filmado no Porto. E atuou como ator em *A canção de Lisboa* (1933), de José Cottinelli Telmo.

⁴⁶ “Há duas outras versões desse filme, ambas preparadas por Manoel de Oliveira, uma de 1934, com música do compositor modernista Luís de Freitas Branco, e outra de 1995, com música adaptada de uma obra de Emanuel Nunes.” (MARTINS, 2014, p. 49).

⁴⁷ MARTINS, 2014, p. 49.

⁴⁸ MARTINS, 2014, p. 50.

Nesse filme, é retratada a rotina dos trabalhadores às margens do rio Douro no Porto. A montagem, segundo Oliveira, é composta por “contraste e analogia”⁴⁹ e, a partir dessa concepção, é possível perceber uma dinâmica singular para a composição de sentido. O cineasta reinventa o movimento corriqueiro do Porto de forma peculiar; está posta, portanto, uma poética da imagem.

Tempos depois da exibição de *Douro, Faina Fluvial*, Manoel de Oliveiras⁵⁰, em 1942, estreia o longa-metragem *Aniki-Bóbó*. Este filme é uma adaptação do conto *Meninos Milionários*, de Rodrigues de Freitas. De acordo com Rui Grácio, estão presentes nessa narrativa

[...] alguns dos elementos que constituem parte da vivência psíquica dos garotos daquela idade e daquele viver: o tédio de uma escola arcaica; [...] as lendas que envolvem o mistério da morte; o jogo dos polícias e ladrões; o espetáculo sempre novo do comboio que passa. Não se põe o problema da criança. Tarefa difícil. Mais para louvar é a ousadia do cineasta português que tem ainda de lutar com a incompreensão de um público pouco disposto a recolher mensagens de ingenuidade e poesia.⁵¹

Segundo Agustina Bessa-Luís, esse filme de Oliveira é inquietante, justamente

[...] porque é orgulhoso da sua candura. Compreende-se que pela vida fora, uma longa vida de cineasta o espera; haverá sempre aquele juramento, aquela vigília armada que é a criança constante e séria na sua descoberta do mundo, do amor, do desencanto humano e na reinvenção da sede que é a vida.⁵²

As palavras de Adolfo Casais Monteiro apresentam o modo como, desde o início, a filmografia oliveiriana marcou seu espaço dentro do cinema português:

⁴⁹ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 195.

⁵⁰ Nesse período, Manoel de Oliveira produziu: *Estátuas de Lisboa* (1932) – (um documentário que ficou incompleto). *Hullha Branca- Empresa Hidrelétrica do Rio Ave* (1932) – Manoel de Oliveira assina como Cândido Pinto – “filmado com a mesma máquina e os restos de película de *Douro, Faina Fluvial*, assinala a inauguração da Central Hidroelétrica de Ermal, no Rio Ave, fundada em janeiro de 1932, pelo pai de Manoel de Oliveira, Francisco José de Oliveira.” MADEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 196. E também os documentários: *Os últimos temporais cheios do Tejo* (1937), *Miramar, praia das rosas* (1938), *Portugal já faz automóveis* (1938) e *Famalicão* (1940) – “É um filme menor, aproveitava uma proposta que me foi feita para não deixar completamente de filmar. E por ocasião deste documentário sobre esta pequena vila ao norte do Porto, filmei a casa de Camilo Castelo Branco, evocando já o seu suicídio. OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 198.

⁵¹ GRÁCIO *apud* COSTA, 1978, p. 82.

⁵² AGUSTINA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 199.

[...] o caso de Manoel de Oliveira é único na nossa cinematografia. [...] porque ele é, até hoje, o único que parte da imagem cinematográfica e não tentou fazer da imagem uma ilustração de ideias “literárias”, [...] o seu sentido da realidade orienta-se simultaneamente para a verdade humana e para a pureza da imagem.⁵³

Outro filme importante para pensarmos alguns elementos significativos, que compõem a estética oliveiriana, é *Acto da Primavera* (1963),⁵⁴ o argumento desse longa-metragem é o Auto da Paixão, que é anualmente encenado durante a Semana Santa pelo povo da Curalha, uma freguesia portuguesa. Segundo Costa, nesse trabalho: “Oliveira passa da realidade para a representação, sem soluções de continuidade. [...] Assim, coloca-nos como espectadores dos espectadores [...] para, progressivamente nos colocar dentro dele como participantes.”⁵⁵ O gosto apurado do cineasta e a cuidadosa composição da cor revelam “um realizador que, pelas misteriosas vias da intuição, sabe, de filme para filme, antecipar ou pressentir as evoluções progressivas da linguagem cinematográfica.”⁵⁶

Segundo Manoel de Oliveira, enquanto produzia o documentário *O pão* (1959), viajou por diversos lugares de Portugal à procura de moinhos para gravar algumas cenas, e foi em função dessa busca que ele chegou à Curalha,

[...] onde se representava o *Acto da primavera*. [...] fui ver como era e fiquei entusiasmado. Daí surgiu a ideia de fazer o *Acto da primavera*. [...] Mostrar que eu estava a representar um acontecimento passado há dois mil anos, reescrito no século XVI, refeito no século XX, com magnetofones, máquinas, etc., de maneira que fiz questão de filmar as próprias máquinas que filmavam, o próprio gravador que gravava. Portanto temos o tempo de Cristo, o século XVI e o século XX. Tudo dado ao mesmo tempo, tudo visto simultaneamente. Só o cinema pode dar esse artifício. É por isso que o cinema é realmente sedutor.⁵⁷

Esse encontro, que o acaso proporcionou, entre Oliveira e o argumento do filme *Acto de Primavera*, enseja bem mais que uma história interessante; aponta para

⁵³ COSTA, 1978, p. 90.

⁵⁴ Nesse período, Oliveira produziu também: *O pintor e a cidade* (1956), *A Rainha Isabel II em Portugal* (1957), *O coração* (1958) e *O Pão* (1959). É importante ressaltar que na Filmografia de Manoel de Oliveira feita por Orlando Margarido há a seguinte explicação sobre *A Rainha Isabel II em Portugal* (1957): “Apenas recentemente, segundo o crítico João Bénard da Costa, Manoel de Oliveira reconheceu este documentário sobre a passagem da monarca inglesa por Lisboa como seu. Até então, o crédito de direção cabia a António Lopes Ribeiro, produtor de Aniki-Bobó.” (MARGARIDO, 2005, p. 200).

⁵⁵ COSTA, 1978, p. 117.

⁵⁶ GRAZZINI *apud* COSTA, 1978, p. 118.

⁵⁷ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 202.

uma forma, bastante acurada, de olhar o mundo; uma atividade, na qual o cineasta se faz criador e o seu modo de “fazer” cinema adquire uma força vital por meio da (re)descoberta e da experiência. O poeta e ensaísta Manuel Gusmão apresenta essa atividade como uma relação possível entre o cotidiano e a construção da imagem cinematográfica. Afirma o autor:

[...] temos todos um cinema metido na cabeça. Um cinema que implica a produção do filme, a câmara que filma, o projector que envia uma torrente de luz para o ecrã, os espectadores que estão entre o projector e o ecrã. Temos isto tudo na cabeça, e quando olhamos para o mundo, tudo isto se põe em movimento, a funcionar. O cinema é a nossa maneira natural de criar imagens sobre o mundo.⁵⁸

Sendo assim, essa atividade comum de criar imagens no cinema oliveiriano é também decorrente dessa maneira de olhar e descobrir formas absolutamente novas dentro do universo de outras artes. É o encontro que possibilita uma articulação “não enquanto percepção de algo que não está lá, mas como algo que constrói uma presença que não se diria que está lá traduzida.”⁵⁹ E isso significa jogar, criar, no exercício do cinema.

Em paralelo, ocorrem as produções dos filmes *Acto de Primavera* e *A caça* (1963), cujo roteiro foi inspirado por uma notícia de jornal

[...] sobre um rapaz que se tinha afundado na areia movediça e outro, com medo, não socorreu e fugiu.[...] Nunca pensei que o homem que fosse salvar não tivesse mão. Nunca me lembrei disso. Mas por acaso, o homem que nos fazia o transporte de máquinas, numa charretezinha que tinha, era maneta. Não tinha uma mão e eu lembrei-me logo: ‘Este homem é excelente para pedir a mão a alguém que não a tem?’...” É que o cinema tem imprevistos que não resultam propriamente de improvisos, mas que são aproveitados para benefício da história.⁶⁰

O processo de construção do filme é, portanto, um jogo aberto de possibilidades interpretativas e imprevistas, as quais permitem um gesto inovador. O cineasta parece assumir a postura de observador do mundo, dos homens e seus costumes. E não se trata, nesse sentido, de uma visão contemplativa das coisas, mas interpretativa e dialógica, que autoriza transformar lugares e pessoas comuns em

⁵⁸ GUSMÃO, 2008.

⁵⁹ GUSMÃO, 2008.

⁶⁰ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p.203.

narrativa fílmica. Na filmografia oliveiriana, essa potência observadora é o trabalho transcriador realizado pelo cineasta. Afinal, a riqueza interpretativa que Oliveira desenvolve a partir do diálogo com as outras formas de arte, não seria também uma tarefa de observar, de notar?

Após oito anos⁶¹ da estreia de *A caça*, Oliveira produz uma série de adaptações de textos literários para o cinema. Em 1971, o filme *O Passado e o Presente*⁶² foi exibido ao público e nele podemos entrever diversos pontos de tensão que serão perceptíveis ao longo de sua filmografia. O filme é a adaptação de uma comédia, “um texto teatral de [...] diálogos finos [...], de uma inquietante ambiguidade.”⁶³ Segundo Costa:

[...] é um filme “diversamente uno” ou diverso na unidade de uma obra. Inaugurando o que Oliveira chamou a “tetralogia dos amores frustrados” (que prosseguiu em “Benilde”, “Amor de perdição” e “Francisca”) a diversão do filme (que como divertimento se pode também entender, permitindo legítimas associações ao Renoir da “Règle”, ao Bergman dos “Sorrisos” ou ao Buñuel de “Le Charme discret”) é sobretudo a da interrogação ao fantasma da moral e ao fantasma da corporalidade, na vacilação de ambos perante os pontos-limite da institucionalização e da morte.⁶⁴

Essas legítimas associações demonstram a identificação do cineasta e de sua obra com uma forma de fazer e pensar o cinema, o que caracteriza a forte atuação de Oliveira no cenário da produção cinematográfica e as influências que recebeu, dentre as quais ele ressalta o cinema francês. No entanto, ao analisar a filmografia de Oliveira percebemos um “modo de fazer” e “de operar” específicos que confirmam uma assinatura própria do cineasta. Tanto que, sobre a aproximação entre o filme *O Passado e o Presente* e o universo de Luis Buñuel, o próprio Oliveira aponta algumas especificidades de sua produção, ao afirmar que

[...] o paralelo que se estabelece, por vezes, entre mim e Buñuel é importante porque assinala em nós algo de “peninsular”. A Espanha é

⁶¹ Em 1964 e 1965, Oliveira lança dois documentários, a saber: *Villa Verdinho – Uma aldeia transmontana* e *As Pinturas do Meu Irmão Júlio*.

⁶² No filme *O Passado e o Presente* há muitos movimentos de câmera, vários deslocamentos e muitos planos. Essa escolha se deu, segundo Oliveira, porque antes ele havia “feito *Acto da Primavera*, um filme muito estático,” (OLIVEIRA, 1996.) e ele desejava deixar aquele processo. No entanto, a estética da câmera fixa e dos planos longos compõem a principal característica do cinema oliveiriano.

⁶³ OLIVEIRA, *apud* MARGARIDO, 2005, p. 205.

⁶⁴ COSTA, 1978, p. 138.

mais violenta. Portugal é mais doce. Comigo as coisas são agressivas, mas docemente agressivas. Em Buñuel elas são cruelmente, violentamente agressivas.⁶⁵

Observa-se, também, que uma grande influência para a realização de *O Passado e o Presente*, apontada pelo próprio cineasta português, foi o filme *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini. Em princípio, a maneira de filmar do cineasta italiano não o agradou muito, mas posteriormente ele gostou do processo de filmagem de Fellini e afirma ter sido inspirado por ele. É interessante notar que tanto a diferenciação que Oliveira estabelece com a abordagem de Buñuel, quanto sua inspiração no processo de produção de Fellini, apresentam o cineasta português enquanto espectador que se permite ver, referenciar e abrir novos campos de experimentação dentro da linguagem cinematográfica. Afinal,

[...] o cinema faz-se assim. Escolhem-se elementos, eliminam-se outros sem se saber porquê. Sente-se que assim não vai bem. Depois, com a projeção do filme e com o tempo, determinados elementos se tornam significativos. Filma-se por instinto. [...] o cinema é, numa grande medida, uma questão de sorte. Se temos sorte na ocasião, avança-se, se não, não chegamos a parte nenhuma.⁶⁶

Nesse vasto campo de experimentação que Oliveira recria em suas realizações, algumas características são bastante expressivas, por exemplo, o diálogo entre cinema e teatro. A teatralidade é bastante reveladora, nesse contexto, e marca a obra de Oliveira, pois cria um ponto de expansão, o qual é identificado como uma forma própria de trabalhar o estilo. Segundo Renata Junqueira, a ostensiva teatralidade presente na obra de Oliveira é o fundamento de uma estética, “sua própria estética.”⁶⁷

Oliveira possui uma visão bastante particular dessa relação entre cinema e teatro; segundo ele, essas duas expressões artísticas compõem a síntese de todas as artes. Mas há uma grande diferença entre ambas, e o cineasta português cita a definição de Jean-François Lyotard:

[...] o teatro é *material*, porque tem presença física dos cenários e dos atores, enquanto o cinema é *imaterial* porque, tendo a máquina de

⁶⁵ OLIVEIRA, 1999, p. 142.

⁶⁶ OLIVEIRA, 1999, p.46.

⁶⁷ JUNQUEIRA, 2015, p. 2.

projetar e a tela uma consistência física, isto é, material, as imagens projetadas não a têm porque são *imateriais*.⁶⁸

Na imaterialidade existe, portanto, um quê de “artifício” no sentido de que, no teatro, tudo está diante do espectador, encenado naquele momento; já no cinema, há uma visão virtual da cena que não ocorre naquele instante exato de exibição; é, então, impalpável. “Assim, qualquer acontecimento verídico filmado e projetado na tela já não é a realidade desse acontecimento”, afirma Oliveira, “mas simplesmente o fantasma dessa realidade.”⁶⁹ Dessa forma, o “artifício”, dentro do cinema oliveiriano, adquire um estatuto estético, no qual ele deixa explícito, na ação das personagens e na escolha do enquadramento, que há uma representação, uma ficção.

Segundo Manoel de Oliveira, a relação entre cinema e teatro é possível

[...] por razões completamente diversas. O cinema não existe. Há apenas vida e teatro. De facto, a vida também não existe. O que há, verdadeiramente, é teatro. E não há vida porque acções da vida são de tal modo efêmeras que o décimo de segundo que agora passou já não existe. É nesse sentido que digo que a vida não existe. A vida é toda cheia de convenções [...] o que regula e dá sentido à vida são as convenções. Portanto, que é que existe na vida? O teatro. Quando se passa a vida para o teatro, não é a vida que se passa, são as convenções. São elas que permitem passar para o teatro e repeti-las. Mas o cinema, quer vá buscar à vida, quer vá buscar ao teatro, o que faz é uma representação. Não há distinção entre representação e vida.⁷⁰

No sentido atribuído pelo cineasta, teatro, cinema e vida, de certa maneira, encontram-se na representação das convenções embutidas nas relações humanas. Talvez aqui esteja uma evidente característica do processo criativo de Oliveira: a reafirmação desse jogo representacional dentro da composição de sua estética fílmica, ou seja, o artificialismo da encenação cria tensões com essa rede de convenções que envolve a vida.

É exatamente por essa indeterminação entre teatro e cinema que Oliveira afirma ter criado o momento inicial do filme *Benilde ou a Virgem-Mãe*. Afinal, pondera o cineasta:

⁶⁸ LYOTARD *apud* OLIVEIRA, 2005, p. 169.

⁶⁹ OLIVEIRA, 2005, p. 170.

⁷⁰ OLIVEIRA *apud* PRETO, 2008, p. 97.

[...] qual é verdadeiramente a diferença entre teatro e cinema? Onde começa o teatro? Onde acaba o cinema? E o inverso. Então, ostensivamente, criei aquele momento inicial no filme, com a câmera a percorrer os estúdios, por detrás dos cenários, antes de penetrar no interior. Vê-se toda a maquinaria, a fim de mostrar que tudo é cenário. Tudo existe e nada existe. Tudo é mistério. [e sobre a imagem aparece a escrita] ‘Primeiro Acto, Fim do Primeiro Acto’, ‘Segundo Acto’, etc., para dizer que teatro é também cinema.⁷¹

Observa-se, portanto, na arte cinematográfica de Manoel de Oliveira um jogo metalinguístico de reafirmação da ficção. Quando as câmeras que filmam são também filmadas e projetadas, e o cenário instituído como cenário, caracterizam “o seu cinema, cada vez mais empenhado em mostrar-se como *artifício*, como ficção que se compraz com a devassa de seus próprios bastidores.”⁷²

Esse “artifício” também se mostra na composição cuidadosa das personagens e suas interpretações teatralizadas como, por exemplo, no filme *Espelho Mágico* (2005), em que uma cena retrata essa teatralidade latente. Alfreda sai para um passeio com o marido e os amigos que a visitavam. Na escadaria do jardim, em frente à casa, um vento forte faz com que Alfreda perca o chapéu e, no mesmo plano, é possível ver a linha que puxa o chapéu da cabeça da personagem (FIG. 1).



FIGURA 1- As personagens se alinham na escada em uma marcação exata em frente à câmera, à espera do acontecimento.

Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 00:28:40.

⁷¹ OLIVEIRA, 1999, p. 52.

⁷² JUNQUEIRA, 2010, p. 98.

Os atores posicionados na escadaria, todos em suas marcações bem definidas, acompanham o voo do chapéu de Alfreda com uma reação demasiadamente artificial. O trabalho minucioso do diretor deixa evidente o desejo de enfatizar a ficcionalidade da cena, por isso certo “artificialismo” típico da expressão e gestualidade dos atores compõe sua estética de criação e produção.

Esse diálogo com a composição teatral está presente também na forma de os atores se portarem diante das câmeras. No filme *O Convento* (1995), por exemplo, em diversos momentos, os atores olham fixamente para a câmera; dessa forma, a atuação é fortemente marcada pela representação. Há, nesse sentido, uma mediação entre teatro e cinema muito evidente, pois a técnica de “representação frontal e o olhar para a câmera do espectador”⁷³ recriam um espaço de atuação em que o ator se posiciona como se estivesse diante de uma plateia⁷⁴. Afinal, “falar frente à câmera, é dirigir-se ao espectador. É ele quem está na nossa frente (FIG. 2). Há uma dinâmica entre a imagem e o espectador. A construção de um filme ou um quadro não está completa sem esta dinâmica.”⁷⁵



⁷³ PRETO, 2009, p. 19.

⁷⁴ Essa forma de a personagem olhar fixamente para câmera como se estivesse interagindo com o espectador é uma técnica comum ao teatro, que configura a “quebra a quarta parede”, ou seja, há uma parede imaginária diante do palco que separa o público da representação dos atores. Sendo assim, toda forma de interação que rompe com essa estrutura quebra também a passividade que a presença de uma “quarta parede” sugere, além de expor os artifícios da encenação. Esta técnica teve origem no *Teatro Épico* de Bertold Brecht. (BRECHT, 1978.)

⁷⁵ OLIVEIRA, 1999, p.124.

FIGURA 2 - Baltar, o guardião do convento, passeia pela mata do Formosinho na companhia de Hélène. Enquanto conversa com ela, olha fixamente para a câmera. O diálogo é marcado por esse deslocamento do olhar que enfatiza a ficção.

Fonte: *O Convento* (1995) – 00:57:32.

A estética oliveiriana de composição fílmica confronta o espectador ao inserir outro ritmo, outro estilo e olhar à *mise-en-scène*. A singularidade de um projeto assim sugere uma arte cinematográfica que reivindica intensamente seu espaço, o qual se instaura na contramão das formas dominantes de produção fílmica.

Prossigamos, portanto, com a “tetralogia dos amores frustrados”, anteriormente citada, pois a produção desses quatro filmes aponta, justamente, para a construção de uma arte cinematográfica cujas características apresentam uma unidade temática significativa, segundo a concepção oliveiriana de cinema. Essas características seriam: a tradução intersemiótica presente no argumento fílmico, principalmente o diálogo com o texto literário, e a recorrente “presença” feminina.

A tetralogia corresponde a quatro adaptações: *O Passado e o Presente* (1972), cujo argumento é proveniente da comédia homônima de Vicente Sanches. Ou seja: “Amor, morte e repulsa ao sexo caminham juntos nesse estudo dos ridículos e do parasitarismo da alta burguesia, a partir do desprezo da jovem Vanda pelos maridos em vida, e da mórbida veneração que lhes dedica uma vez viúva.”⁷⁶

O segundo filme, *Benilde ou a Virgem Mãe*, foi lançado em 1975, é uma adaptação da peça teatral de mesmo título, de José Régio. Benilde, uma moça do Alentejo, está grávida, mas jura não ter se envolvido com nenhum homem. “O caso insólito de Benilde mexe com o núcleo familiar, que é uma instituição.”⁷⁷ A figura feminina é o ponto de elevação da obra que possibilita o questionamento das instituições e da sociedade. O terceiro filme é *Amor de perdição* (1978), cujo argumento foi extraído da novela de Camilo Castelo Branco, que trata do amor impossível: “a coisa mais admirável em *Amor de perdição* é o modo como tudo se insere em um contexto social e moral [...]”⁷⁸ E o último filme da tetralogia é *Francisca* (1981), que marca o início de uma grande parceria entre o cineasta e a escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís. Oliveira fez uma adaptação do romance *Fanny Owen* (1979), que possui um enredo “camiliano”, pois trata da disputa, entre Camilo Castelo Branco e José Augusto,

⁷⁶ MARGARIDO, 2005, p. 205.

⁷⁷ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 206.

⁷⁸ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 207.

pelo amor de Francisca, uma mulher de grande beleza, porém, “sacrificada e humilhada [...] e que morre virgem.”⁷⁹

Os quatro filmes assinalam um processo de criação recorrente na filmografia de Oliveira: a transcrição decorrente de uma tradução intersemiótica. Esse método adquire um estatuto estético de produção a partir do texto que serviu de base para o argumento, ou seja, a transcrição no cinema oliveiriano é marcada pela leitura interpretativa do cineasta, na qual o texto base se apresenta como “um suporte para a imaginação narrativa.”⁸⁰

Nos diversos diálogos que ele mantém com as outras artes, destacamos a relação estabelecida com a obra de Agustina Bessa-Luís, que teve início, nessa tetralogia, com o filme *Francisca*. É por meio desse diálogo interartes – entre cinema e literatura –, que surge um método de leitura e “imaginação narrativa”, como forma de transcrição, que a adaptação assume um lugar de provocação e ruptura. E isso é fortemente perceptível na “leitura” que Oliveira faz da ficção de Agustina, no sentido de ultrapassar ou transbordar as margens em que cada arte se situa.

Essa correspondência interartes diz respeito ao material que cada forma artística pode intercambiar entre si. Semelhante ao processo intersemiótico de transcrição das formas, como aponta Júlio Plaza, no qual é possível “penetrar pelas entranhas dos diferentes signos” e criar, pois, “traduzir criativamente é, sobretudo, entender estruturas que visam à transformação de formas.”⁸¹

Nesse sentido, o que deve ser levado em consideração são os elementos e as especificidades de cada meio para compor a trama. Assim, quando refletimos acerca da recriação de um romance para o cinema é impossível uma equivalência entre filme e texto e é essa impossibilidade que ressalta e enriquece a relação entre ambos. Como afirma Manoel de Oliveira:

[...] a palavra é uma das colunas do cinema, a primeira é a imagem, evidentemente, a segunda é a palavra. [...] Mas eu gosto que nos meus filmes a imagem tenha o seu lugar e não seja subserviente da palavra e nem esta da imagem.⁸²

⁷⁹ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 208.

⁸⁰ PIRES, 2001, p. 105.

⁸¹ PLAZA, 1987, p. 71

⁸² OLIVEIRA, 2005, p. 67.

Dessa maneira, a potencialidade criativa do conteúdo abstrato que compõe as linguagens possibilita diferentes formas de articulação. Nesse processo de criação, inúmeras seriam as formas de pensar a parceria entre Oliveira e Agustina, mas existe uma reflexão comum em torno da composição da obra, tanto do cineasta quanto da escritora, que ultrapassa as questões teóricas a respeito da transcrição do texto literário para o filme. Nesse encontro, é importante falar do potencial reflexivo que a arte pode gerar no espectador/leitor, pois nos parece bastante significativo para ambos.

Sendo assim, para falar dos filmes de Manoel de Oliveira que tiveram como argumento a ficção de Agustina Bessa-Luís é necessário apontar essa visão que eles possuem sobre a composição de suas obras. Trata-se de uma concepção da arte, literária ou cinematográfica, como inquietação, ou seja, há um universo intranquilo, engendrado pela complexa articulação dos elementos, que visa uma profundidade significativa.

1.2. Aproximações entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa Luís

“O cinema não é fácil/ [...] e a arte indefinível”⁸³, escreveu, poeticamente, Manoel de Oliveira. A intensidade da escrita literária “é uma pequena guerra não cruenta”,⁸⁴ afirmou Agustina acerca de sua escrita. Essas autorreflexões a respeito da composição da obra, do cineasta e da escritora, são importantes, pois demarcam um ponto essencial, que devemos considerar, na articulação entre as duas linguagens: existe uma concepção artística comum, a qual possibilita um conjunto de relações que se implicam mutuamente na interação literária e fílmica.

Nessa direção, salienta Maria do Rosário Lupi Bello sobre a obra do cineasta:

[...] olhando para a globalidade da vasta obra de Manoel de Oliveira, é pertinente fazer um comentário [...] [sobre] o fato de constantemente “abrir campos de problemas,” lançando hipóteses mais ou menos teóricas sobre novas possibilidades estéticas e significativas do cinema como arte.⁸⁵

⁸³ OLIVEIRA, 2005, p. 189.

⁸⁴ BESSA-LUÍS, s/d, p. 3.

⁸⁵ LUPI BELLO, 2010, p 30.

Esses campos de problemas demarcam a composição de “gestos inovadores”, os quais operam, dentro do filme, uma impulsão para o deslocamento, ou seja, de uma mera projeção, para uma exploração do universo fílmico. Ao espectador é apresentada uma reflexão, por vezes perturbadora, como resultado de uma ação significativa da estética oliveiriana, que ao ser “recebida de modo desequilibrante [...] faz del[a] poderoso fator de descoberta e novidade.”⁸⁶

Desse mesmo modo, na ficção de Agustina Bessa-Luís destacam-se a composição e a articulação cuidadosa da narrativa, na qual os detalhes constituem combinações que se apresentam, ao leitor, de forma inesgotável, pois são um modo de “atear o conflito de ideias”⁸⁷ e

[...] contribu[em] decisivamente para a construção daquilo que a autora designa como “mito do impossível” e que talvez se possa chamar “desejo do impossível”, para acentuar que é numa relação dilacerada com o desconhecido que surge a constelação de ideias, imagens e símbolos que ligam o homem ao que está além do seu poder.⁸⁸

Ou seja, aqui o conflito, tomado como potência criativa, marca um espaço de excepcional intensidade. Essa estética de composição é um elo importante na parceria estabelecida entre cineasta e escritora cujo trabalho de colaboração é, segundo Oliveira, um relacionamento

[...] sempre muito amigável e também delicado. Nunca lhe peço para fazer desta ou daquela maneira para um filme. É preciso ter bem presente no espírito que um livro nunca se pode confundir com um filme, e que nunca um filme se pode confundir com um livro. São dois meios diferentes de *falar* da vida. Um filme nunca se pode substituir, no sentido literal da palavra, a um livro, essa coisa literária. Então se me ocorre uma ideia que me parece boa, apresento-a a Agustina para que escreva um livro, no caso de se inspirar. O que mais aprecio nela é a sua intuição e espontaneidade. E é isso que eu não quero estorvar. [...] Do que gosto do meu trabalho com ela, é que é absolutamente livre: ela escreve com plena liberdade um livro, mesmo que seja a partir de uma sugestão minha, e eu faço o filme com inteira liberdade.

⁸⁶ LUPU BELLO, 2010, p 30.

⁸⁷ LOPES, 1989, p. 57.

⁸⁸ LOPES, 1989, p. 57.

Nunca há confusão. Ela não gosta inteiramente dos meus filmes: eu gosto muito dos seus textos.⁸⁹

Há, portanto, nessa fala de Oliveira um ponto muito interessante para pensarmos sua parceria com Agustina, pois essa relação ocorre tanto por meio da experiência pessoal quanto por meio da experiência com as produções de ambos. Não se trata apenas do encontro entre literatura e cinema, mas de um significativo movimento de criação cujos contornos são indefinidos. Afinal, o tema proposto por Oliveira para ser desenvolvido por Agustina é, em princípio, para o cineasta uma possibilidade de realização fílmica que, posteriormente, ao ser lido em sua forma literária, pode ser livremente interpretado e recriado. Nesse contexto, não podemos falar que o livro antecede ao filme, visto que essas fronteiras são desestabilizadas por esse profícuo diálogo de criação.

De todas as formas de diálogo possíveis entre eles, há uma que parece seduzi-los particularmente: a composição da personagem feminina. Isso porque as mulheres, na ficção agustiniana, representam a própria deflagração do conflito. Segundo Catherine Dumas: “existe, nos romances de Agustina Bessa-Luís, um questionamento interativo a propósito da identidade feminina.”⁹⁰ A figuração do feminino acontece sob a concepção do enigma, pois há constantemente um movimento em direção ao desconhecido, ao obscuro. No entanto, esse movimento não é sem propósito, já que é muito bem articulado e visa romper com determinadas fronteiras, sejam elas amorosas, sociais ou espaciais.

Se nos romances de Agustina encontramos essa elaboração da identidade feminina, nos filmes de Oliveira também há o impulso de uma composição, não menos enigmática, em torno do mistério que envolve a formação da imagem da mulher. João Bénard da Costa assinala que a pedra de toque do cinema oliveiriano é o “eterno feminino” que perpassa sua obra, ou seja, uma presença muito significativa que,

[...] se me lembro [dos] filmes, podia lembrar-me, com a mesma razão, [...] do poder das mulheres. [...] E a diferença entre rapazes e

⁸⁹ OLIVEIRA, 1999, p.70.

⁹⁰ DUMAS, 2002, p. 121.

raparigas, entre homens e mulheres [...] que [...] consiste em que os primeiros aprendem o amor e as segundas os nomes do amor. ⁹¹

A mulher, em ambas as obras, engendra um efeito de enigma, pois a sua realidade é a “fascinação da insignificância”⁹², cujo atributo é “a arte combinatória que faz dela imprescindível na descoberta dos rios da navegabilidade do grupo humano.”⁹³ Desse modo, por meio da construção dessa imagem feminina é possível empreender uma análise de toda a sociedade.

Segundo Oliveira, essa parceria com Agustina é importante para a composição de suas personagens femininas, pois “nunca o homem pode ter pensamento da mulher. Nunca a mulher pode ter pensamento do homem.”⁹⁴ Por isso a dimensão significativa desse diálogo, porque Agustina é uma escritora que fala de mulheres e Oliveira um “homem que fala de mulheres através da visão de uma mulher.”⁹⁵

Por esse motivo Oliveira afirma seu gosto por esse trabalho colaborativo, já que, “se fizer, eu mesmo, a adaptação, tenho uma visão exterior. Se, pelo contrário, trabalho em colaboração com Agustina, nunca estou de fora.”⁹⁶

Esse processo, que comporta as alterações de sentido na interação do romance com o filme, ultrapassa, como ressaltamos anteriormente, a noção de “fidelidade”. O processo transcriador desencadeado por essa relação consiste, nesse sentido, em uma articulação da escrita imagética desenvolvida pelo cineasta e o universo em fluxo contido no romance. Portanto, o recurso essencial no cinema de Oliveira não está na palavra transformada em imagem, mas no jogo que é possível estabelecer, justamente, pela existência de uma lacuna nessa tradução, que corresponde ao processo criativo.

Nesse espaço lacunar está a possibilidade de transcrição interpretativa do romance que, para ser recriado no filme, desencadeia uma série de relações intersemióticas, as quais possibilitam a articulação da potência expressiva da palavra e da imagem, ou seja, um movimento fundamental de transposição da linguagem verbal para a linguagem verbo-visual-sonora.

⁹¹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 147.

⁹² BESSA-LUÍS, 2008, p. 190.

⁹³ BESSA-LUÍS, 2008, p. 190.

⁹⁴ OLIVEIRA, 1999, p.72.

⁹⁵ OLIVEIRA, 1999, p.72.

⁹⁶ OLIVEIRA, 1999, p.72.

O movimento, dentro do processo de transcrição, relaciona, continuamente, as duas artes – cinema e literatura –, as quais estão, simultaneamente, ligadas por uma rede de referências. E essa relação recria um universo que se expande constantemente por meio da possibilidade do diálogo, ou seja, desencadeia-se uma interação semiótica que configura um trânsito de estruturas significativas dentro de um conjunto de influências. Preto afirma que:

Mesmo no caso em que o filme se resume em filmar somente o falante do texto, do ponto de vista enunciativo a passagem do literário ao cinematográfico constitui uma interseção entre dois sistemas semióticos, concretizada no plano do discurso fílmico. Visto que ele dá lugar a uma forma complexa, esse cruzamento transforma o funcionamento das imagens e também o dos textos; ele se abre inevitavelmente em direção a uma redefinição do horizonte de significação dos textos trabalhados.⁹⁷

Nesse sentido, a transcrição do romance para o filme não significa uma ruptura com o texto que serve de argumento, mas um processo (ou a relação hipertextual, a partir da qual, de um hipotexto, emerge um hipertexto e, assim, a composição de uma rede dialógica, segundo Genette⁹⁸) que implica a fusão ou a inter-relação de superfícies significativas, dentro do qual surge uma nova harmonia que

[...] permite verificar como a questão da “fidelidade” não pode ser reduzida à pobreza de um conceito de transposição “literal”, mas deve antes ser considerada como a fecunda e inovadora (re)criação interpretativa de quem se identificou previamente com a obra literária.⁹⁹

De maneira geral, os romances da escritora portuguesa apresentam uma articulação personagem/espaco/enredo bastante complexa. “[...] a construção do livro

⁹⁷ PRETO, 2011, p. 637 (Tradução: Viviane Cunha) (No original): “Même dans le cas où le film se résumerait à filmer seulement le locuteur du texte, du point de vue énonciatif le passage du littéraire au cinématographique constitue une intersection entre deux systèmes sémiotiques, concrétisée sur le plan du discours filmique. Puisqu’il donne lieu à une forme complexe, ce croisement transforme le fonctionnement des images mais aussi celui des textes ; il ouvre inévitablement en direction d’une redéfinition de l’horizon de signification des textes mis en oeuvre”.

⁹⁸ GENETTE, 1982, p. 18.

⁹⁹ LUPU BELLO, 2010, p. 6.

de Agustina Bessa-Luís”, comenta Oliveira, “é muito difícil, muito literária.”¹⁰⁰ Nesse sentido, a produção do filme decorre de um processo contínuo de interpretação e recriação que desmonta e renova as estruturas sógnicas. O cineasta afirma que “o filme não é o livro”,¹⁰¹ mas é preciso encontrar a forma do texto no roteiro, “ver até onde é possível ir, sem perder, no entanto, o mínimo do que é necessário dizer.”¹⁰² Esse trabalho com o texto literário é a qualidade interpretativa que viabiliza o diálogo, pois “quando o diretor opta por uma adaptação, não inventa a história, mas a forma de contá-la em um outro veículo, outro suporte, outros sentidos.”¹⁰³

É interessante observar, aqui, que o sentido dessa relação não está preso em apenas um ponto fixo, literário ou cinematográfico, mas no trabalho interpretativo e na possibilidade de traduzir criativamente, de aproximar estruturas distintas e, por meio delas, criar uma rede palimpséstica. Nessa rede, imagem e palavra são perpassadas por diversas inscrições, e isso não implica dizer de equivalências, mas de apropriação de sentido. Ou seja, ocorre uma transcrição das formas, um jogo entre os elementos conceituais e perceptivos.

Pensar a relação entre cinema e literatura de maneira interpretativa, por meio da apreensão do sentido do texto, apresenta contornos delicados. Pois,

[...] este trabalho interpretativo que a adaptação implica, [...] tem, no caso da passagem para o ecrã, uma consequência fundamental: enquanto que no romance a construção desse outro mundo possível é feita através da *sugestão conceptual* que a palavra permite, no caso do filme o realizador tem de optar por *uma* leitura possível e buscar-lhe os contornos precisos que a tornam *perceptual*.¹⁰⁴

A passagem da “sugestão conceptual” da literatura para a “forma perceptual” do filme implica duas reflexões importantes acerca da adaptação como apropriação de sentido. A primeira consiste em dizer que o cinema mostra ou deixa ver aquilo que a literatura constrói subjetivamente. O pensamento de que a imagem cinematográfica materializa o texto é comum, pois o filme constrói um espaço no qual o enredo é

¹⁰⁰ OLIVEIRA, 1999, p. 90.

¹⁰¹ OLIVEIRA, 2005, p.65.

¹⁰² OLIVEIRA, 1999, p. 78–79.

¹⁰³ CRUZ, 2004, p. 188.

¹⁰⁴ LUPI BELLO, 2010, p. 7.

composto para ser exibido, ou seja, é transmutado para uma exterioridade visual¹⁰⁵ característica do cinema. No entanto, essa objetividade exterior da imagem fílmica não é uma janela que mostra o livro. Como vimos anteriormente, essa relação de decalque do romance na imagem fílmica é indesejável e, até mesmo, impossível. A segunda reflexão seria o oposto, pelo viés da adaptação como forma interpretativa do texto literário e da liberdade de produção que ela enseja. Isso implicaria incorrer no apagamento do romance em face da criação do filme. Não se pode deixar de ressaltar que o filme cujo argumento é o romance não surgiu do vazio, ou melhor, nenhuma forma de arte surge do vazio; por isso, a leitura, a interpretação e a elaboração fazem com que o filme incorpore traços e vestígios do texto, e não opere seu apagamento.

O trabalho de apropriação de sentido é o modo pelo qual o cineasta acessa o “intracódigo” do texto, pela leitura. Isso implica ir além da extração de uma imagem possível do romance para transpor para o filme, pois permite a elaboração de diferentes formas de desenvolvimento da expressão, ou seja, opera uma apropriação que reconfigura o traço estético. É dentro dessa relação transcriadora, pelo viés interpretativo, que filme e romance oscilam entre a independência, enquanto obra individual, e a impossibilidade de separação dentro de um processo de referencialidade.

Essa apropriação de sentido possível por meio da interpretação não visa criar a imagem que a palavra do romance sugeriu,¹⁰⁶ mas outra imagem que salta aos olhos do cineasta no ato criativo “e numa ‘responsável’ e livre atitude por parte [do] [realizador]-[leitor]-do-romance perante a possibilidade de manipulação dos dados literários segundo uma lógica nova.”¹⁰⁷ Esta opera os dados literários sem a pretensão de se assemelhar ao texto, pois, em sua essência, a aproximação visa somente o diálogo, a interação e, por isso, recria o significado que o romance lhe oferece. Afinal, “o cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo”¹⁰⁸ cujas pulsões processam um movimento especular de constante atualização. Sugere-se, aqui, a formação de uma

¹⁰⁵ Reconhecemos que a diferença entre *tell* (contar) e *show* (mostrar) é bastante recorrente na crítica literária e cinematográfica e, principalmente, na relação interartes. E entendemos que o romance também pode fazer ver, por meio da imaginação, e a câmera pode contar, narrar a história e não apenas mostrar. Mas nos atemos, aqui, à forma pela qual o diretor português Manoel de Oliveira compõe seus filmes. Percebemos que a técnica da câmera parada e do plano fixo “mostra” os elementos da história, pois se inscreve como modalidade de olhar. (AMOUNT, 2002, p. 245.)

¹⁰⁶ Aqui entendemos essa impossibilidade de criação da imagem como decalque da palavra, pois mesmo se esse movimento fosse desejável, dentro da linguagem cinematográfica, seria impossível devido à polissemia.

¹⁰⁷ LUPI BELLO, 2010, p. 6.

¹⁰⁸ DELEUZE, 1990, p. 87.

“imagem bifacial”¹⁰⁹, ou seja, que comporta o atual e o virtual dentro de um mesmo processo cambiante, provisório, possível, somente, por meio da experiência.

A imagem virtual e a imagem atual, segundo Deleuze,¹¹⁰ são compostas por circuitos vastos e passíveis de desenvolvimento, tanto de dilatação quanto de contração, dentro de uma relação dialógica. Sendo assim, podemos aproximar o trabalho interpretativo do cineasta desse circuito significativo de recriação e interação da imagem dentro do composto virtual/atual.

Tem-se a imagem virtual, ou aquilo que não é dado objetivamente, ao que percebemos como a construção imaginária e interpretativa do romance; e a imagem atual “sob a forma do possível”¹¹¹, portanto, a imagem fílmica transposta para a materialidade¹¹² da tela. Nesse potencial engendrado pelo jogo entre o imaginário despertado pelo espaço literário e aquilo que é mostrado pelo filme, podemos reconhecer um novo circuito, criado pela interpretação do romance, como virtualidade que se atualiza na forma da imagem fílmica, e “nunca para (ao mesmo tempo) de absorver e criar seu próprio objeto.”¹¹³

Compõe-se, dessa forma, um circuito de profundas camadas significativas que se correlacionam de maneira intensa e recíproca; afinal, dentro do virtual está a possibilidade de atualização e, dentro da atualização, o jogo com a virtualidade. Instaura-se, assim, um espaço permutável de informações constantes, que torna indiscerníveis as fronteiras entre uma e outra imagem. Estão implicados nesse jogo universos de troca de sentido e intercâmbio de informação. E isso denota a reversibilidade possível dentro da relação atual/virtual.

Nessa forma de intercâmbio de informação está a visão de cinema e a relação palavra e imagem descritas por Oliveira como

quatro colunas suportando um pórtico, à maneira de um templo grego. A primeira coluna seria a da imagem, a segunda, a da palavra, a terceira, a do som, e a quarta, a da música; o pórtico frontal que

¹⁰⁹ DELEUZE, 1990, p. 88.

¹¹⁰ DELEUZE, 1990, p. 87.

¹¹¹ ZOURABICHVILI, 2004, p. 117.

¹¹² A materialidade, aqui, denota os contornos da imagem que pode ser vista, perceptível pela apresentação que compõe a forma de “mostrar” algo de maneira concreta, exhibir.

¹¹³ DELEUZE, 1990, p. 88.

sustentam representaria a ideia geradora que lhes dá sentido e unidade.¹¹⁴

Dessa articulação muito expressiva que Manoel de Oliveira estabelece com os romances de Agustina Bessa-Luís, emerge um modo singular de operar o universo literário no cinema, em que o cineasta “pinta com palavras, sublinhadas nos sons e nos silêncios. O cinema se realiza de forma genial, *re-inventando* com autenticidade e originalidade.”¹¹⁵ Possibilita, ainda, uma significativa afinidade e aponta para um rico diálogo na maneira pela qual se configuram as relações entre cinema e literatura e entre escritora e cineasta.

1.2.1. Manoel de Oliveira: expressão vital

Em um artigo intitulado *Esta minha paixão*, Oliveira apresenta a sétima arte como sua expressão vital, da qual ele afirma ser um grande devedor. O cinema, segundo o cineasta português, surge de uma ambição humana de conferir movimento às imagens. A “obsessão do movimento”, afirma o cineasta, “tornada numa psicose que levaria os irmãos Lumière, já cansados de olharem repetidamente as fotos-fixas do seu trabalho diário, ao desejo de lhes imprimirem movimento.”¹¹⁶

No entanto, o próprio Oliveira acrescenta que atribuir ao cinema somente essa característica é limitar suas potencialidades de expressão artística, pois à medida que o cinema deixou de ser uma arte “só para os olhos [e] passou também a ser para os ouvidos”¹¹⁷, tornou-se algo específico como expressão.

A linguagem cinematográfica, nessa ótica, escava sulcos interpretativos, a um só tempo, por meio de diferentes formas de exploração dos sentidos. Nesse contexto, estão presentes alguns elementos importantes sobre o “modo” de realização fílmica de Manoel de Oliveira, principalmente sua perspectiva da relação movimento/tempo¹¹⁸ na

¹¹⁴ OLIVEIRA, 2005, p. 172.

¹¹⁵ CASIMIRO, 2001, p. 110. (Grifos do autor)

¹¹⁶ OLIVEIRA, 2005, p. 167.

¹¹⁷ OLIVEIRA, 2005, p. 168.

¹¹⁸ Movimento, aqui, não é somente o mover da câmera, mas também a agitação de qualquer coisa sem sair do mesmo lugar. Isso implica a passagem do tempo.

imagem cinematográfica. Segundo o diretor, o movimento não existe sem “gasto de tempo”¹¹⁹, por isso a necessidade de pensá-los em suas conexões, as quais desdobram-se num amplo leque de referências.

No cinema oliveiriano¹²⁰, uma característica marcante é o plano fixo, o qual possibilita outras formas de relação movimento/tempo, pois o cineasta se vale da “arte de mover a câmera o menos possível”¹²¹ e, com essa técnica, a cena projetada em plano fixo gera uma “simulação da eternidade” contida na pintura e na fotografia. Afinal, a “eternidade parece ser ausência de movimento, logo, de tempo. [...] Se nesses planos, encontro essas qualidades, porque não aproveitar delas? Assim, tiro delas proveito, para enriquecer a expressão [...]”¹²²

Dessa forma, a ausência de movimento da imagem fixa - fotografia e pintura - não enseja a ausência de tempo, mas outra forma de percepção temporal. Jacques Aumont,¹²³ estabelece a tipologia temporal das imagens, cuja primeira clivagem é entre as imagens *não-temporalizadas* e as *imagens temporalizadas*. O primeiro tipo de imagem diz respeito àquelas que permanecem idênticas no tempo. Como a fotografia e a pintura, por exemplo; elas até sofrem um processo de envelhecimento, mas a imagem em si é a mesma. E, ao retomar a semiótica de Peirce, o autor afirma o aspecto icônico dessas imagens, por sua relação direta com o referente. Elas são classificadas como *não-temporalizadas* por não apresentarem variação ou mutação, porém, no que diz respeito à captura temporal, deixam entrever uma duração condensada em um único enquadramento.

Nesse mesmo sentido, Manoel de Oliveira¹²⁴ afirma que o movimento está diretamente ligado à temporalização da imagem fílmica, por isso, uma das qualidades da fotografia e da pintura é justamente a ausência de movimento: tudo permanece como se o tempo tivesse parado. Assim, na opinião do cineasta, essa forma que comporta a ausência direta da passagem do tempo é a mesma que o eterniza.

¹¹⁹ OLIVEIRA, 2005, p. 170.

¹²⁰ É importante ressaltar que na filmografia de Manoel de Oliveira a passagem da montagem rápida para o filme contemplativo se deu em *O Pintor e a Cidade*, no qual os planos têm uma duração indefinida e intencional, cujo objetivo é apresentar um olhar contemplativo do pintor sobre cidade do Porto.

¹²¹ OLIVEIRA, 2005, p. 30.

¹²² OLIVEIRA, 2005, p. 30.

¹²³ AMOUNT, 2002, p. 160. (Grifos do autor).

¹²⁴ OLIVEIRA, 2005, p. 30.

As imagens *temporalizadas*, para Aumont, são aquelas que se modificam ou sofrem variação “pelo efeito do dispositivo que as produz e apresenta.”¹²⁵ Nesse sentido, temos o cinema como produtor desse tipo de imagem: o próprio dispositivo cinematográfico prescinde dessa variação imagética, no tempo, para compor sua estética. E essa variação está também ligada ao movimento.

A análise da imagem cinematográfica segundo a correspondência tempo e movimento seria a base para a configuração de forças significativas que recriam outros sistemas de expressão dentro do filme. Por meio dessas qualidades que implicam o tratamento da imagem no cinema oliveiriano está a intrincada conexão, presente no cinema moderno, da “imagem-movimento” e da “imagem-tempo”, propostas por Deleuze.¹²⁶ Esses dois sistemas operam de maneira distinta, porém não distante, a relação tempo e movimento. O primeiro considera o movimento como construtor da duração temporal, o segundo, opera uma inversão nessa relação tradicional e apresenta, na imagem e em sua operacionalização, o tempo sobreposto ao movimento.

Embora Manoel de Oliveira questione o modo como Gilles Deleuze dividiu o estudo da imagem cinematográfica em uma análise composta de duas fases, as quais ligariam a imagem, em um primeiro momento, ao movimento e, posteriormente, ao tempo, podemos dialogar com essa visão deleuziana a partir do estudo da concepção de imagem cinematográfica presente no esquema figurativo da produção oliveiriana e apresentada pelo próprio cineasta. Isso é possível, pois, na análise desenvolvida por Deleuze, há um sistema de compreensão e estudo da imagem cujo conjunto de elementos não pressupõe uma permanência da fixidez, antes possibilita uma abertura a uma rede de ideias e suas prováveis relações.

Sendo assim, a partir da filosofia de Henri Bergson, Deleuze apresenta diversas reflexões acerca da articulação tempo/movimento na imagem cinematográfica. O movimento, segundo ele, supõe a passagem do tempo, pois em cada plano de ação percorrido há uma duração temporal, e, dessa forma, o tempo é subordinado ao movimento. Na “imagem movimento” estão presentes três formas de imagem: *afecção*, *percepção* e *ação*. A *imagem-afecção* é aquela na qual o afeto é a entidade principal, ou seja, o contorno da potência afetiva contida na expressão do *close*. “É certo que as potências e as qualidades podem existir ainda de modo inteiramente diverso: enquanto

¹²⁵ AUMONT, 2002, p. 160.

¹²⁶ DELEUZE, 1990, p. 33.

atualizadas, encarnadas em estados de coisas,”¹²⁷ afirma Deleuze. Por meio da intensidade de micromovimentos presentes no *close* ou no enquadramento em primeiro plano, essa imagem revela uma relação afetiva. Nela não há “movimento de extensão”, mas “movimentos intensos e expressivos.”¹²⁸

A *imagem-percepção* pode se manifestar de maneira subjetiva ou objetiva, que podem ser enunciadas, respectivamente, pelas formas de discurso direto e indireto. A forma direta corresponde à visão da cena pela percepção da personagem e a forma indireta é a visão projetada de um personagem exterior ao conjunto. No entanto, “Pasolini pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre*.”¹²⁹ Essa maneira de conceber a imagem cinematográfica gera o apagamento das fronteiras entre subjetivo e objetivo, pois ocorre um agenciamento da enunciação, no qual o espectador vê a personagem, o que ela vê e também enxerga por meio dela. Há sempre a sobreposição de visões que age, reage e transforma a anterior.

A *imagem-ação* se configura no estado atual, ou seja, quando as potencialidades se materializam e provocam ação/reação ou situação/comportamento, dentro da categoria do real. “As qualidades e potências já não se expõem em espaços quaisquer”, afirma Deleuze, “já não povoam mundos originários, e sim atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais.”¹³⁰ Essa dualidade contida na *imagem-ação* pressupõe o realismo no cinema.

O agenciamento desses três tipos de imagem demarca o tempo de maneira indireta, pois a “imagem-movimento” opera com as ligações “sensório-motoras”, nas quais o movimento é a sua essência e por meio dele é estabelecida uma duração temporal concreta. O movimento pode ser visto sob duas perspectivas, pela mobilidade da câmera ou pela montagem.

A transposição da “imagem-movimento” para a “imagem-tempo” está, justamente, na ruptura com o encadeamento ação/reação. A imagem indireta do tempo, apresentada pela representação do movimento dentro do esquema “sensório-motor”, é desestruturada pelas ligações “ótico-sonoras”, as quais recriam outras formas de relação

¹²⁷ DELEUZE, 1983, p. 114.

¹²⁸ DELEUZE, 1983, p. 104.

¹²⁹ PASOLINI *apud* DELEUZE, 1983, p. 87.

¹³⁰ DELEUZE, 1983, p. 178.

com o tempo e, principalmente, de composição da própria imagem. Afinal, afirma Deleuze, às vezes,

[...] é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. É preciso dividir ou esvaziar para encontrar o inteiro.¹³¹

Manoel de Oliveira, ao discorrer sobre as relações espaço/tempo de sua filmografia, apresenta uma proposta de produção que amplia essa noção da composição imagética no cinema, pois reinventa enquadramentos com uma força expressiva bastante significativa:

[...] acabamos de falar da *imagem* em relação ao *movimento* e ao *tempo*. Porém, a palavra falada ou lida também tem um gasto de *tempo*, uma *duração* mais ou menos extensa, segundo o comprimento da fala que, forçosamente, corresponde a um tempo, cujo movimento dos lábios na visão de um surdo seria a prefiguração do cinema mudo. O cinema é hoje tanto visual como oral, sonoro enfim, e funciona por igual, tanto para os olhos como para os ouvidos.¹³²

Aos conceitos de Deleuze acerca da imagem-movimento e tempo, Oliveira acrescenta o som e, conseqüentemente, a palavra. O movimento sozinho, segundo o cineasta português, não constitui um elemento de expressão, é apenas “coisa que vemos mexer,”¹³³ diferentemente do gesto que é expressivo e significativo e, por isso, “tem de ocupar o tempo preciso para expressar, quer por contração facial ou gestual, quer pela palavra.”¹³⁴

Em meio a essa articulação, o que está posto, como ressalta Deleuze, não é o rompimento nem a mera perturbação das imagens, mas a possibilidade de carregá-las de “forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital.”¹³⁵ Essa força vital é o que Oliveira ressalta, no cinema, como o desejo de ir além, de dizer o indizível. Afinal, a construção

¹³¹ DELEUZE, 1990, p. 32.

¹³² OLIVEIRA, 2005, p. 170. (Itálicos do autor)

¹³³ OLIVEIRA, 2005, p. 171.

¹³⁴ OLIVEIRA, 2005, p. 171.

¹³⁵ DELEUZE, 1990, p. 33.

de um filme opera também sua “desconstrução”, no sentido de que “através do que se vê há o que não se vê.”¹³⁶

Manifesta-se, então, a associação de quatro elementos, segundo o cineasta português, que perpassam suas produções: a imagem, a palavra, o som, a música. Dessa maneira, a perspectiva do cinema em relação à imagem-tempo é decomposta nesses elementos que em conjunto constroem a força expressiva da sétima arte.

Nesse engenhoso jogo semiótico, que Oliveira propõe para pensarmos o cinema, está o cruzamento das “matrizes da linguagem”¹³⁷ proposto por Lucia Santaella.¹³⁸ Segundo a autora, todas as linguagens, bem como os meios e canais pelos quais elas são veiculadas, estão alicerçadas em três matrizes: o verbal, o visual e o sonoro e “toda a variedade de processos sógnicos que eles geram.”¹³⁹

A linguagem visual diz respeito às “formas visuais estruturadas como linguagem”¹⁴⁰ e, nesse sentido, vale ressaltar a hipótese de que a realização da visualidade está na forma. A “matriz visual” corresponde, portanto, à representação do mundo visível por meio de formas inteligíveis, ou seja, pela apresentação ou representação de imagens perceptivas, portanto, imagens fixas, “não-temporalizadas”. O cinema, no entanto, é uma linguagem híbrida, pois sua realização pressupõe o visual, o sonoro e o verbal. De acordo com Santaella: “Isso se explica porque colocar as imagens em movimento significa impregná-las de tempo, cuja ordem de inteligibilidade se encontra no princípio de sequência que aparece tanto na música quanto no verbal.”¹⁴¹

As “matrizes sonora e verbal” se aproximam tanto pelo “conjunto de regras que permitem o funcionamento dos sistemas musicais quanto pela natureza temporal do desenvolvimento dos sons na música e na fala.”¹⁴² Assim, a gramática da língua e a estrutura dos sons, na música, sugerem uma relação de composição de sentido, examináveis em cada forma de experiência, de expressão.

Aqui é importante ressaltar uma distinção, feita por Santaella, em relação à linguagem verbal presente no cinema: o nível verbal dos diálogos e o nível verbal do

¹³⁶ OLIVEIRA, 2005, p. 71.

¹³⁷ A autora apresenta a elaboração de um sistema no qual os conceitos peircianos são tomados como base para uma categorização do modo pelo qual o verbal, o visual e o sonoro se manifestam. Nesse sentido, é interessante abordarmos essa concepção das linguagens híbridas, pois o sistema descrito por Santaella trata dos processos concretos de revelação dessas linguagens e suas misturas.

¹³⁸ SANTAELLA, 2005.

¹³⁹ SANTAELLA, 2005, p. 29.

¹⁴⁰ SANTAELLA, 2005, p. 186.

¹⁴¹ SANTAELLA, 2005, p. 206.

¹⁴² SANTAELLA, 2005, p. 98.

roteiro. Os diálogos são compostos pela linguagem verbal oral, por isso se distinguem da forma, também verbal, porém, escrita do roteiro. Ambos são variações de discursividade da “matriz verbal”. Essa diferenciação é importante porque, afirma Santaella, “se for narrativo, o que, na imensa maioria das vezes, ele é, mesmo quando mudo, o cinema já traz também implícitas as características do verbal. Por isso mesmo, cinema pressupõe roteiro.”¹⁴³

Outra divisão importante, que Oliveira estabelece dentro de seu sistema de produção fílmica, é entre a música e o som¹⁴⁴, ou seja, há um universo de sons possíveis na linguagem cinematográfica, dentre os quais, a música é apenas um. O cineasta, dessa maneira, demonstra sutileza no trato dos materiais sonoros.

O som, na concepção oliveiriana, é apresentado, em sentido mais amplo, em um universo de sonoridade natural, como o vento, a água correndo nos rios, as árvores tocadas pelo vento, as ondas do mar, os passos das pessoas caminhando em determinado lugar, enfim, todos os sons que decorrem de um movimento, de uma ação. Já a música, é um “tecer sonoro”¹⁴⁵ que emerge de convenções. A música é composta por elementos combinatórios, arranjados com certa finalidade. No cinema, ela é uma linguagem híbrida da lógica visual, pois compõe sentido com a cena, e verbal, pela relação significativa estabelecida entre os diálogos.

Essa variedade de processos sígnicos configura o hibridismo contido na linguagem cinematográfica, ou seja, o cinema é composto por esse cruzamento de linguagens, pois mistura de maneira própria as “matrizes verbal-visual-sonora”. A lógica semiótica está presente no cinema,

[...] por se tratar de imagens em movimento, mesmo quando não acompanhado de trilha sonora ou de qualquer tipo de som, o cinema já traz a lógica da sonoridade dentro de si, na sintaxe das durações de planos, nos seus cortes, nos ritmos que impõe às sequências.¹⁴⁶

Oliveira lança mão dessa estrutura semiótica perceptual no cinema em uma experiência singular que eleva e problematiza essa própria estrutura. O modo pelo qual

¹⁴³ SANTAELLA, 2005, p. 386.

¹⁴⁴ Manoel de Oliveira, em diversos momentos, usa o termo “som” como um divisor entre o cinema mudo e o cinema sonoro. Nesse caso, o som abrange todas as possibilidades que o advento dessa tecnologia proporcionou ao cinema.

¹⁴⁵ SANTAELLA, 2005, p. 397.

¹⁴⁶ SANTAELLA, 2005, p. 386.

o cineasta português concebe a imagem cinematográfica rompe com a representação indireta do tempo por meio do movimento. Os planos fixos, característicos de sua filmografia, correspondem ao privilégio que o cineasta atribui ao pensamento e à construção da cena com base na força significativa do diálogo. O diretor associa o movimento a uma manobra para distrair o público, e em uma cena, composta por um diálogo “rico”, não há espaço para dispersar a atenção. Afinal, “dar forma ao pensamento é a expressão mais elevada do cinema.”¹⁴⁷

Um exemplo é o filme *O Convento*, cujo enredo apresenta um embate entre as forças do bem e do mal que se personificam e se confrontam, dentro de um convento, na Serra da Arrábida. Um professor, interessado em pesquisar a suposta origem espanhola de Shakespeare, vai desenvolver sua pesquisa investigatória nos documentos e livros guardados nesse convento. O professor é acompanhado por sua esposa, Hélène.

Uma cena de destaque é a que mostra o percurso do professor até a biblioteca. Baltar, o guardião, encarrega-se de mostrar-lhe onde ficam os livros que o ajudarão em sua pesquisa. Os dois andam por algumas partes do convento, entram em uma sala em cuja parede frontal há uma estátua de um monge crucificado, o que retém, por certo tempo, a atenção do professor (FIG. 3). Em sequência, há o *close* no rosto do professor, que contempla diversas caveiras, dependuradas na parede, no interior da sala (FIG. 4). E a câmera mostra em planos sequenciais o rosto do professor, as caveiras e Baltar. Em seguida, os dois saem por um corredor externo que dá acesso à biblioteca (FIG. 5).



¹⁴⁷ OLIVEIRA. 2005, p. 172.

FIGURA 3 - O professor e Baltar a caminho da biblioteca. A câmera fixa captura a passagem dos dois.

Fonte: *O Convento* (1995) – 00:12:23.



FIGURA 4 - O professor contempla os detalhes do convento.

Fonte: *O Convento* (1995) – 00:12:43.



FIGURA 5 – O professor e Baltar chegam à biblioteca. A saída da sala na qual o professor contempla as caveiras não é mostrada ao espectador. Depois de um corte, ambos aparecem diante da câmera fixa e adentram a biblioteca.

Fonte: *O Convento* (1995) – 00:13:30.

A composição da cena não é feita pela ótica da personagem, na qual os espectadores veem o que ele enxerga. No filme, a câmera fixa, com planos longos, está posicionada em determinadas partes do convento e os personagens passam por ela, como se o lugar imprimisse sua ótica. “Não se passa nada”, observa Oliveira, “mas

passou-se alguma coisa. Por exemplo, as paredes que nos rodeiam são testemunhas do que aconteceu.”¹⁴⁸

Nesse sentido, o potencial criativo da imagem está em sua fixidez que dialoga com algo que está além daquilo que é mostrado. A câmera, em um ponto fixo, permite ver, mas também cria impossibilidades, buracos, falhas, e com isso, constrói-se uma imagem que não para de crescer em dimensões significativas, pois aqui a câmera não se contenta em seguir o movimento das personagens.

É evidente que o posicionamento da câmera, a duração dos planos e os cortes não são aleatórios, mas norteados pela escolha do diretor para compor a narrativa. No entanto, o que queremos ressaltar são as relações internas de uma imagem que não se fecha em si, mas se deseja sempre alargada, deslocada, e produz diversas camadas de sentido em que, por vezes, a superfície é mais densa que a profundidade. Nesse sentido, Deleuze diz que

[...] os elementos da imagem [...] entram em relações internas que fazem com que a imagem inteira deva ser “lida”, não menos que vista, legível tanto quanto visível. Para o olho do vidente, como do adivinho, é a “literalidade” do mundo sensível que o constitui como livro.¹⁴⁹

A reversão da “imagem-movimento” para a “imagem-tempo”, segundo Deleuze, acontece, justamente, nessa nova concepção da imagem que subordina os objetos, as personagens, o espaço, às “funções do pensamento”. E, por isso, apresenta “uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos”.¹⁵⁰

O trabalho de Manoel de Oliveira com a imagem fílmica se processa, exatamente, nessa potência criadora que emerge dessa reversão, a qual possibilita uma ampliação, um alargamento do “composto imagem-tempo”, em que o mais importante é a imagem como expressão. Afinal, “o plano ganha outro sentido com a duração. Veem-se outros movimentos e pormenores. Dispõe-se de tempo. Vê-se a luz, o enquadramento e o efeito emocional evolui.”¹⁵¹

¹⁴⁸ OLIVEIRA, 1999, p. 140.

¹⁴⁹ DELEUZE, 1990, p. 34.

¹⁵⁰ DELEUZE, 1990, p. 34

¹⁵¹ OLIVEIRA, 1999, p. 140.

Dessa maneira, Oliveira recria a forma de pensar o tempo e o movimento e a força expressiva da imagem na forma contemplativa contida no plano fixo. Escreve o cineasta: “E assim,/ a expressão vital -substância de toda arte- / se transforma a cada instante/ em substrato artístico/ no íntimo de cada ser./ E ali fica potencialmente conservado/ esse instante fugaz.”¹⁵²

1.2.2. Agustina Bessa-Luís: a escrita/ideia¹⁵³

O escritor, segundo Agustina Bessa-Luís, no processo de criação literária, não consegue se desprender de uma ideia, a qual sempre lhe será “a mesma pela vida afora.”¹⁵⁴ A condição imposta ao escritor é fazer diversas tentativas de expressão dessa mesma ideia, da qual ele “não se desvia um passo.”¹⁵⁵ Esse espaço de restrição se mostra, também, como instrumento de revelação e criação de uma “arte cada vez mais calibrada pela sua própria consciência e mais instituída no seu estilo.”¹⁵⁶

Nessa relação do escritor com a “ideia” há um jogo de sedução, pois ele tenta possuí-la, abraçando-a para apoderar-se dela por completo. Ela, por vezes, parece ceder, mas subitamente o repele, toma de volta o domínio e afasta o sedutor. Dessa forma, o processo de escrita é composto por esse jogo que constantemente se renova no contato com o desconhecido, com o inesperado, em uma tentativa sempre incompleta.

A obra de Agustina Bessa-Luís apresenta essa composição, na qual uma mesma ideia parece ser recorrente, mas carregada de uma vocação à descoberta, tanto na articulação do conteúdo ficcional quanto na experimentação com a escrita. Essa imagem criada do escritor a “perseguir” uma ideia aponta para “ausência de um princípio e fim estruturais”¹⁵⁷ presentes no próprio ato da escrita, pois esta se inscreve como um processo contínuo de movimentos, de multiplicação e de metamorfose.

¹⁵² OLIVEIRA, 2005, p. 190.

¹⁵³ Silvina Rodrigues Lopes estabelece um paralelo entre essa ideia que persegue o escritor e a escrita de Agustina Bessa-Luís. “Os livros de Agustina Bessa Luís convocam um programa de vida: afirmar-se parte de uma comunidade, participar nas suas múltiplas implicações mostrando o desdobrar de possibilidades [...]”

¹⁵⁴ BESSA-LUÍS, 2008, p. 98.

¹⁵⁵ BESSA-LUÍS, 2008, p. 98.

¹⁵⁶ BESSA-LUÍS, 2008, p. 98.

¹⁵⁷ LOPES, 1989, p. 12.

A experimentação, na ficção agustiniana, leva também ao questionamento do gênero romanesco; a história não começa nem acaba em pontos determinados, mas encontra uma liberdade de expressão por meio de uma insurreição a uma ordem preexistente.¹⁵⁸ Nesse sentido, a ideia fixa, que acompanha o escritor, ganha uma funcionalidade diversa da mera repetição, elevando-se como invenção discursiva e pulsante forma de criação.

Dessa maneira há, propositada e conscientemente, um afastamento da “exigência de totalidade”¹⁵⁹ nos romances agustinianos, e uma “obsessão do infinito, criadora de mistério”¹⁶⁰ permeia sua obra, cuja efetividade se assenta na “problematicidade do indivíduo,”¹⁶¹ o que faz a escrita comungar da experiência de incompletude própria da existência humana. Afinal, afirma Benjamin, “escrever o romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo.”¹⁶²

O esforço de buscar uma definição para os romances de Agustina¹⁶³ é algo indesejável. No entanto, interessa-nos refletir acerca das características e potencialidades dessa escrita, cuja articulação recria uma dinâmica de tensões, tanto dentro da própria escrita quanto no “fazer artístico.” Para tanto, uma observação pertinente é “a da relação entre o épico e o romance”¹⁶⁴ e suas implicações na obra da escritora portuguesa.

Segundo Georg Lukács, “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida.”¹⁶⁵ Nessa diferenciação, essencial e formal, entre romance e epopeia, há uma constatação de limites definidos para a composição de um ou outro texto. O que possibilita a seguinte leitura: a epopeia visa uma forma fechada e totalizante, enquanto

¹⁵⁸ Aqui, entende-se como “ordem preexistente” a forma de progressão da narrativa dentro do romance, pois se para sua efetividade expressiva a composição precisa de início, meio e fim bem determinados, nos romances agustinianos essa estrutura é posta em causa. Não há uma ruptura com o gênero romanesco, mas um movimento recriado pela própria ficção.

¹⁵⁹ LOPES, 1989, p. 13.

¹⁶⁰ LOPES, 1989, p. 13.

¹⁶¹ LOPES, 1989, p. 13.

¹⁶² BENJAMIN, 1985, p. 54.

¹⁶³ Silvina Rodrigues Lopes salienta que em grande parte dos estudos feitos sobre os romances de Agustina Bessa-Luís há uma dificuldade na sua designação ou classificação, seja pelos modelos de romance aos quais eles não se encaixam, seja porque se reconhece a importância desse “desajustamento” aos modelos. “Sem dúvida que este tem tanto mais importância quanto é evidente que não se trata de uma escrita modernista, no sentido de uma estética da inovação e da sua integração numa tradição da ruptura.” (LOPES, 1989, p. 13).

¹⁶⁴ LOPES, 1989, p. 11.

¹⁶⁵ LUKÁCS, 2000, p. 60.

ação dentro de uma comunidade, um grupo. O romance moderno explora o universo psíquico e a grandeza individual que singulariza a vida do indivíduo.

Walter Benjamin faz uma analogia da experiência do indivíduo com o mar que pode ocorrer de diferentes formas:

Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário.¹⁶⁶

Essa solidão se refere ao conflito interior que o personagem romanesco trava com o mundo externo, diferente da objetividade que compõe a ação narrada na epopeia. Nos romances agustinianos há, portanto, uma evidente “problematicidade do indivíduo” diante do mundo exterior, no entanto, “pela despersonalização, abrem-se todas as hipóteses de participar de um espaço e tempos cósmicos [...]”¹⁶⁷ os quais rompem, constantemente, com a noção de continuidade e “não podem ter nada a ver com uma arquitetura definida em função de um projeto de evolução.”¹⁶⁸

Como nos apresenta o narrador de *Joia de Família*, romance de Agustina publicado em 2001:

[...] não se escreve melhor porque se escreveu muito. Às vezes vou surpreender nas páginas antigas assinadas pelo meu punho um tom perfeito em que a imaginação ronda como uma madrinha incapaz de envelhecer e de perder a razão. A razão é a mesma, a coberto das longas provações das decepções, da experiência, de tudo. Mas se há um progresso na arte de escrever, ele deriva de um solitário voto de castidade talvez. De reduzir a um simples detalhe o coração humano, fora das suas obrigações de palpitações e de vida. Sempre me seduziu por em causa o mais profundo do sentimento. Como se o tempo não passasse e os costumes não mudassem. Por exemplo: pegar um jovem estudante cuja capa é traçada no ombro com independência e gosto, e levá-lo a descobrir Carlota, na sala de jantar, pelas quatro da tarde.¹⁶⁹

O narrador nos apresenta uma imagem que possibilita entrevermos a articulação da escrita, nos romances de Agustina, por meio de uma expansão da esfera individual e

¹⁶⁶ BENJAMIN, 1985, p. 54.

¹⁶⁷ LOPES, 1984, p. 13.

¹⁶⁸ LOPES, 1984, p. 13.

¹⁶⁹ BESSA-LUÍS, 2001, p. 7.

de sua inesgotável experiência. O isolamento e a castidade, colaboradores, segundo o “narrador/autor”, para o progresso da escrita, se reconfiguram na imagem do garoto, que vê Carlota, possivelmente aqui a figuração da Charlotte de Werther, e nesse encontro solitário está exposta a “escrita” de suas experiências íntimas. Essa correspondência implica em um movimento que ultrapassa a individualidade do “narrador/autor”, ou melhor, “que o desliga do que é unicamente pessoal e o insere num processo infinito de apropriação-realização pelos outros.”¹⁷⁰

Assim, também acontece com a analogia feita com o funcionamento do coração, apresentada nessa mesma citação, em que a individualidade se autonomiza na atormentada liberdade de exercer outra função, ou seja, o coração desprovido de suas ações individuais de manutenção da vida é ressignificado pelo detalhe ou pelo “mais profundo sentimento” que dele pode ser extraído. Nesse sentido, os romances agustinianos se realizam como um projeto em construção, pois à medida que transfiguram uma dada estrutura, amplificam-se.

O romance de Agustina, sob essa perspectiva, situa-se na passagem do individual para o coletivo, e coloca em suspensão a fronteira entre o narrador e o romancista, pois ambos se inserem em um processo de criação pela experimentação, pela memória e pelo cotidiano. É o que afirma Silvina Lopes ao dizer que:

[...] a memória não é nem a permanência ou desenvolvimento de um sentido original, nem uma soma de estratos de sentido acumulados pelo tempo, ela manifesta-se na escrita como faculdade de revelar um vazio que dá vida a toda formação de sentido, inscrevendo imemoriais práticas enunciativas.¹⁷¹

É nesse ponto que os romances agustinianos apresentam certa especificidade em sua composição, ou seja, não se identificam com o romance fechado, nem rompem com ele, mas uma nova harmonia é formada, a qual se define pela aceitação do contraditório, “determinável pela memória própria e por uma relação com a memória dos outros.”¹⁷² Esse é, portanto, um processo que impregna a escrita romanesca de certa impureza ao oscilar entre uma totalidade que é ao mesmo tempo fragmentária e a individualidade que é coletiva, ou entre o corriqueiro e o incomum. “É por isso”, conclui Lopes, “que a narrativa se dispersa em meandros e apartes, organizando-se como combinatória de uma

¹⁷⁰ LOPES, 1989, p. 11.

¹⁷¹ LOPES, 1984, p. 13.

¹⁷² LOPES, 1989, p. 21.

constelação de símbolos, enquanto tal definitivamente inacabada e atemporal.”¹⁷³ A escrita é, portanto, uma experiência da incompletude.

Outro aspecto importante na construção dos textos de Agustina¹⁷⁴ é a estética de composição das personagens, principalmente femininas. A mulher, segundo a autora, possui uma forte inclinação para a insignificância e por isso se torna menos vulnerável que o homem. Esse poder a torna geradora de um projeto enigmático, o qual pode representar, para o mundo e para os homens, um sério perigo. No entanto, a ênfase à personagem feminina não se dá por uma separação entre o homem e a mulher ou um universo masculino e outro feminino; é, justamente, pela intercomunicação dos dois que se encontra a individualidade. Essa relação se nos apresenta como fundamental para a compreensão da composição da personagem feminina, pois dela decorre um conflito que envolve um reiterado questionamento do amor, da sedução, da beleza, do desejo e dos valores sociais.

A mulher, na literatura agustiniana, apesar de apresentar pontos comuns com outras personagens femininas, é também marcada pela diferença, da qual resulta uma lógica específica no tocante a sua figuração e as suas relações com o mundo, com os homens e com a natureza. Em *Dicionário Imperfeito* (2008) há um agrupamento de trechos significativos retirados de artigos, crônicas e conferências escritos por Agustina Bessa-Luís sobre diversos temas, dentre os quais demarcamos alguns eixos que norteiam a compreensão dessa figura feminina, a saber, Mulher (vontade); Mulher (amor) e Mulher (solidão)¹⁷⁵.

A “Mulher (vontade)” corresponde à projeção da força feminina em uma direção oposta à força que o homem detém. Em determinado imaginário, enquanto este se

¹⁷³ LOPES, 1984, p. 13.

¹⁷⁴ Sabe-se que Agustina Bessa-Luís dedica grande parte de sua obra à composição de personagens femininas. No entanto, não vemos a obra da escritora portuguesa como uma literatura “engajada”, embora entendamos que as personagens questionem a sociedade e seus valores. Concordamos com a abordagem da própria Agustina sobre seu modo de escrever: “Nunca me senti cansada de descrever o humano, precisamente porque participo de tudo que é humano. Nunca me senti marcada, em misteriosa contradição com o comum dos outros, nunca experimentei o sentimento de estar à parte, de estar isolada. Eu consigo participar da despreocupação dos movimentos vividos, e posso revelá-los pela palavra, sem que eles se alterem e se intensifiquem pela observação.” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 14) Nesse sentido, na despreocupação com os acontecimentos está o jogo de composição da ficção, no qual há uma articulação do cotidiano com a visão do escritor observador.

¹⁷⁵ Existem outros elementos que Agustina relaciona com a mulher, são eles: i) Mulher (agressividade); ii) Mulher (condição moderna); iii) Mulher (empresária); iv) Mulher (felicidade); v) Mulher (natureza feminina); vi) Mulher (poder); vii) Mulher (prosaísmo) e viii) Mulher (sentir). Mas, todos esses, de certa forma, dialogam e retomam os três eixos que tomamos como base desta pesquisa.

preocupa com as conquistas e o domínio espacial, aquela se inclina sobre a insignificância, por isso é capaz de inexplicáveis façanhas. Assim,

[...] as mulheres têm o sentido de aluguer quando julgam entregar-se para toda a vida. Depois o homem perde o cabelo e ela diz: “O telhado vai em mau estado.” Muda de marido como se mudasse de casa. Leva a mobília e os filhos, e um dia, ao encontrar a chave da porta da entrada, não se lembra donde é a chave.¹⁷⁶

Nessa visão, a mulher, em sua despretensão de querer exercer domínio sobre o mundo exterior, não carrega imagens ou lembranças; antes articula suas realizações na fugacidade do instante, e por isso, demonstra desapego tanto pela glória e poder quanto pelo homem nos relacionamentos amorosos. As mulheres agustinianas não possuem uma estabilidade identitária, há apenas a sugestão do amor e a promessa de entrega.

No verbete “Mulher (solidão)”, há uma referência ao modo como ela lida com a solidão e o sofrimento. Para as personagens femininas na ficção agustiniana, esses dois sentimentos são facilmente suportáveis, pois é suposto ser de sua natureza carregá-los. Como acontece com Alfreda, no romance *A Alma dos Ricos*, “não sabia como sair da sua depressão [...] construiu em volta do seu sofrimento um baluarte que tinha o caráter de uma obsessão.”¹⁷⁷ Essa obsessão demonstra que os sentimentos tidos como perturbadores são estados pretensamente naturais para a mulher.

A solidão configura, portanto, a experiência individual da mulher com o mundo. Afinal, “o mistério da vida cumpre-se em cada [um] de forma única.”¹⁷⁸ Essa experiência, de certa forma, delinea, segundo Agustina, a identidade feminina e sua pretensa capacidade de suportar o sofrimento.

Por sua vez, a reflexão sobre a “Mulher (amor)” revela o caráter atribulado da mulher diante dos sentimentos que envolvem os relacionamentos amorosos. “Evita-se amar.”¹⁷⁹ Essa ação, dentro do universo feminino, é muito importante, pois evitar o amor não significa desconhecer o sentimento, mas justamente o oposto, por conhecê-lo é que a mulher o evita e se arma de toda maneira contra ele, pois para ela “o amor é como um lenço fino, que ao acenar esfarrapa.”¹⁸⁰

¹⁷⁶ BESSA-LUÍS, 1996, p. 68.

¹⁷⁷ BESSA-LUÍS, 2001, p. 71.

¹⁷⁸ BESSA-LUÍS, 2008, p.282.

¹⁷⁹ BESSA-LUÍS, 2008, p.188.

¹⁸⁰ BESSA-LUÍS, 1999, p. 20.

As personagens femininas, nos romances de Agustina, são fortemente marcadas por relacionamentos frágeis e amores frustrados. Dessa forma, no romance *Vale Abraão*, Ema,

[...] que presumia do amor dos homens, nunca poderia acreditar que o amor faz parte dum período obsessivo e, na melhor das suas fases, inclui o sentimento, que é a cultura dos sentidos. O sentimento pertence a um capítulo da memória histórica do homem; a mulher não tem por ora memória histórica senão aquela que lhe é emprestada pelo homem.¹⁸¹

A personagem feminina é, portanto, desprovida de memória histórica própria por isso, se chega a amar, ama por empréstimo. Assim, a imagem feminina, projetada em uma memória que não é sua, oscila entre a permanência e a desintegração de sua identidade, a qual provoca um desequilíbrio e uma agitação vertiginosa nas relações amorosas.

Esses três pontos, presentes no *Dicionário Imperfeito*, não apresentam uma definição fechada sobre a figuração da mulher na ficção agustiniana, mas indicam movimentos importantes dentro da multiplicidade de elementos que entram em sua composição. Assim, eles funcionam, aqui, como ponto de partida para uma reflexão sobre a construção da personagem feminina na filmografia de Manoel de Oliveira que teve como argumento a ficção de Agustina Bessa-Luís.

Foram, portanto, organizados da seguinte forma: “Mulher (vontade)” – Hélène/Precieuse, Piedade, Leonor e Irene; “Mulher (amor)” – Ema, Fisalina e Francisca e “Mulher (solidão)” – Alfreda, Camila e Vanessa.¹⁸²

Entrevemos, então, nessas sessões, que se referem à composição da mulher na ficção agustiniana, uma referência que revela uma multiplicidade de sentidos acerca da composição da personagem feminina tanto no texto literário quanto nos filmes. Ressaltamos, portanto, que embora articulados dessa forma, os contornos de tais

¹⁸¹ BESSA-LUÍS, 1991, p. 125.

¹⁸² Essas personagens pertencem aos seguintes filmes de Manoel de Oliveira que tiveram como argumento a ficção de Agustina Bessa-Luís: Hélène – Filme: *O convento*; Precieuse e Piedade – romance: *As terras do Risco*; Leonor e Irene – Filme: *Party* cujo roteiro foi escrito por Agustina Bessa –Luís e intitulado *Garden Party dos Açores*; Alfreda – Filme: *Espelho mágico* e romance – *A alma dos ricos*; Fisalina – Filme: *Inquietude* e conto: *A mãe de um rio*; Ema – Filme: *Vale Abraão* e romance homônimo; Camila – Filme: *Princípio da Incerteza* e romance: *Joia de família*; Francisca – Filme: *Francisca* e romance: *Fanny Owen*.

personagens são indefinidos e permanecem apenas no campo da insinuação. Afinal, a alma feminina sempre possibilita uma “descoberta ilustre”.¹⁸³

¹⁸³ BESSA-LUÍS, 2008, p.190.

CAPÍTULO 2. MULHER (VONTADE)

Os lugares de mando são muito expostos e vulneráveis, e as mulheres não gostam de os ocupar. Preferem o gosto perverso das lágrimas e do sofrimento que relançam o erotismo pelas sinuosas veredas dos ritos.

Agustina Bessa-Luís

Agustina Bessa-Luís, em um trecho do *Dicionário Imperfeito*, faz uma distinção entre a forma pela qual a mulher e o homem lidam com as diversas relações de poder. Segundo a autora portuguesa, “a mulher é um ser sem causa”¹⁸⁴ e, por isso, apresenta historicamente uma espécie de “desafecção de domínio”¹⁸⁵, ou seja, compreende as situações de controle de maneira oposta à percepção masculina. O homem¹⁸⁶, nessa ótica, deseja o domínio e, por isso empenha suas faculdades na conquista territorial. Verifica-se, dessa forma, a “façanha dos grandes descobridores e conquistadores.”¹⁸⁷

Nesse contexto, a “vontade”¹⁸⁸ é entendida como o impulso que leva o indivíduo a realizar algo; na relação da mulher com o mundo e com o universo masculino, a “vontade” feminina demonstra um fascínio pela insignificância que seria o oposto à racionalidade técnica que o homem empenha em suas atividades. Quando Agustina Bessa-Luís trata da vontade de poder da mulher, a autora comenta a respeito de “uma vontade de poder que não tem a vocação da consumação. Uma vontade de poder que é capaz de penetrar a teia de uma sociedade organizada, mas no fundo a mulher não domina porque não quer dominar, porque há uma espécie de vitalismo desmaterializado.”¹⁸⁹

A insignificância, no entanto, dentro dessa esfera feminina, não possui o sentido de futilidade; antes apresenta uma força de atuação que ameaça o equilíbrio natural das

¹⁸⁴ BESSA-LUÍS, 2008, p. 193.

¹⁸⁵ BESSA-LUÍS, 2008, p. 193.

¹⁸⁶ É importante ressaltar que o uso dos termos “homem” e “mulher” se refere estritamente aos personagens da ficção.

¹⁸⁷ BESSA-LUÍS, 2008, p. 193.

¹⁸⁸ A noção de vontade pode ser discutida a partir das reflexões de Schopenhauer e Nietzsche, no entanto, como apresenta Silvina Rodrigues Lopes, “não é possível dizer que há um pensamento dos romances de Agustina Bessa-Luís que prossegue Schopenhauer ou Nietzsche.”(LOPES, 1989, p. 57) Porém, é possível identificar um diálogo com o pensamento de Schopenhauer no que tange à universalidade da vontade, ou seja, “o efeito mais evidente da universalidade da vontade é o mundo como conflito, [...] como dor e sofrimento.”(LOPES, 1989, p. 58.)

¹⁸⁹ BESSA-LUÍS, 1986, p. 63.

coisas, pois engendra situações atípicas em um espaço de fuga aos condicionamentos. É importante “salientar que o jogo entre as personagens masculinas e femininas permite encontrar dois modos diversos de inserção no mundo: o modo masculino, norteado por um ideal de perfeição [...]; o modo feminino, que é estranho à definição de estratégias [...]”¹⁹⁰

Essa diferenciação nos modos de inserção masculino e feminino no mundo cria um campo de possibilidades interpretativas sobre a composição das personagens na ficção agustiniana. Isso é possível porque, de acordo com Bessa-Luís, a mulher sob esse enfoque

[...] nunca é o primeiro personagem sujeito à análise diferencial típica; não é comparsa, voz no dueto, submetida a qualquer forma de espécie superior, como aquela que dialoga e a quem as perguntas são dirigidas. Ela é o terceiro: não leme de governo, vela de direção. É algo de absolutamente mais refinado [...].¹⁹¹

O terceiro elemento é, portanto, a figuração da mulher que desperta nos homens a sensação do inalcançável, pois recria, por meio do gosto pela insignificância, um espaço desconhecido que intriga os homens. A criação desse espaço é bastante recorrente na articulação do enredo da ficção agustiniana, dentro do qual a personagem feminina ressignifica as relações e controla o universo masculino, pois, em “seu grande poder de insignificância, [ela] é muito menos vulnerável que o homem.”¹⁹²

Isso é perceptível, principalmente, na forma pela qual a personagem feminina e a personagem masculina se relacionam com a natureza. O homem tenta o domínio por meio da técnica e desenvolve uma atividade racional de demarcação e controle territorial. A mulher, diferentemente, alimenta o desejo de se misturar à natureza, pois se sente atraída pelos mistérios contidos nas paisagens naturais.¹⁹³

Tal complexo compõe também uma força expressiva nas realizações de Manoel de Oliveira, principalmente aquelas que tiveram como argumento a ficção de Agustina Bessa-Luís. É o que afirma Correia:

¹⁹⁰ LOPES, 1984, p. 130.

¹⁹¹ BESSA-LUÍS, 2008, p. 191.

¹⁹² BESSA-LUÍS, 2008, p. 190.

¹⁹³ Ressaltamos que essa “vontade” expressa pelo homem e pela mulher não é posta aqui para demarcar uma diferenciação entre ambos, mas, ao contrário, para pensar como esses dois universos são complementares, e evidenciados pela aproximação.

Objectos de diferente linguagem e expressão artística, os filmes de Manoel de Oliveira e os romances de Agustina cumprem a mesma tentativa de aprofundamento da natureza humana. Não se trata de medir um suposto rigor na adaptação ou na fidelidade aos textos: ao ver os filmes agustinianos de Manoel de Oliveira, torna-se difícil imaginar outros rostos, outras vozes e outros lugares que lhes deem vida. Inspirados pela generosidade, os dois criadores deixam-nos o testemunho de uma série de enigmas sugeridos, que nunca são a solução do mistério humano, mas antes a sua declaração.¹⁹⁴

No filme *O Convento*, por exemplo, que estabelece uma relação dialógica com o romance *As Terras do Risco*, a personagem Piedade é atraída para uma floresta pré-histórica denominada Formosinho; e em meio a esse labirinto de mata fechada, ela se sente à vontade, como se aquele lugar lhe fosse familiar.¹⁹⁵

Piedade é seduzida pelo “sorvedouro dos desejos”¹⁹⁶ que, segundo Baltar, o guardião do convento, encontra-se no meio da floresta fechada. Ela embrenha-se em meio às trepadeiras e aos velhos troncos, “era um desprendimento de sentimentos, um simples existir vegetal.”¹⁹⁷ A experiência de Piedade dentro da mata do Formosinho pode ser associada, ainda, ao desejo de atingir um estado puro, semelhante ao início do mundo, em oposição à organização social. “Era como no princípio do mundo, aquela doçura em que a vida não despertara ainda.”¹⁹⁸ Dessa forma, a fascinação de Piedade por esse estado puro faz com que ela ultrapasse seu próprio corpo, e se entregue a esse prazer momentâneo.

Semelhantemente, Hélène/Précieuse¹⁹⁹ possui uma forte atração pela natureza; no entanto, o envolvimento com o lugar faz com que ela sinta desejos opostos aos de Piedade. Ela vê na mata do Formosinho a possibilidade de realizar seu plano de vingança; Piedade, por sua vez, visa à santificação contida no “sonho da inocência”²⁰⁰.

¹⁹⁴ CORREIA, 2015, p. 193.

¹⁹⁵ No conto *A mãe de um rio* (1971), de Agustina Bessa-Luís, e no filme *Inquietude* (1997), de Manoel de Oliveira, a personagem Fisalina também possui uma fascinação pela natureza em estado puro. Ela aceita seu destino e foge para a floresta para trocar de lugar com a “Mãe de um rio”: uma entidade mítica que vigia as águas. Fisalina escolhe permanecer na floresta fechada e distante de todos da vila. Não trataremos neste capítulo da relação de Fisalina com a natureza, pois compreendemos que ela possui, de forma mais evidente dentro da ficção de Agustina, outra característica, que se sobrepõe à “mulher (vontade)”.

¹⁹⁶ OLIVEIRA, *O Convento*. 1995.

¹⁹⁷ BESSA-LUÍS, 1999, p. 282.

¹⁹⁸ BESSA-LUÍS, 1999, p. 281.

¹⁹⁹ A opção de escrever dessa forma se dá porque, no filme *O Convento* (1995), a esposa do professor é chamada de Hélène, e no romance *As terras do risco* (1999), ela é Précieuse, portanto, sempre que ambas expressarem a mesma “vontade”, serão tratadas pelo par de nomes.

²⁰⁰ LOPES, 1984, p. 131.

A vegetação do lugar impressiona de maneira tal Hélène/Précieuse, que a fez lembrar-se de uma frase de Créssida:²⁰¹ “a sólida base, o fundamento do meu amor, é como o centro da terra, que atrai para ele todas as coisas.”²⁰² O Formosinho parecia ter ligação direta com o centro da terra, segundo Baltar, por isso, atraía para si todos aqueles que dele se aproximavam. Essa relíquia vegetal é a abertura a uma forma de descoberta daquilo que ainda não se conhece, pois revela resquícios dos “imemoráveis tempos em que não havia ainda diferença entre o Bem e o Mal.”²⁰³

Uma ligação semelhante a essa ocorre no filme *Party*, cujos diálogos foram escritos por Agustina Bessa-Luís a pedido de Manoel de Oliveira. Em uma cena, a personagem Leonor caminha juntamente com seu amigo Michel por uma região rochosa à beira do mar revolto. Nesse percurso, onde os contornos são bastante difíceis, ela se mostra familiarizada com o caminho íngreme que as pedras lhe impõem, diferentemente de Michel que, em meio a essa paisagem, afirma não se reconhecer.

Isso também é perceptível pelo posicionamento e composição das personagens em meio à paisagem. Michel usa um terno e um lenço brancos, os quais criam um contraste com as pedras (FIG. 6). Leonor, por sua vez, parece misturar-se às rochas, pois sua roupa escura cria uma simbiose com o local (FIG. 7).

²⁰¹ Aqui encontramos referência à personagem de uma tragicomédia de William Shakespeare, *Troilo e Créssida*. Em Tróia, Troilo se apaixona por Créssida, cuja beleza é encantadora. Ele é o fiel amante, ela é uma bela e sedutora mulher; no entanto, o amor entre os dois é destruído.

²⁰² BESSA-LUÍS, 1999, p. 167.

²⁰³ OLIVEIRA, *O Convento*. 1995.



FIGURA 6 - Michel com lenço de seda e terno branco.
Fonte: *Party* (1996) – 00:16:46.



FIGURA 7 - Leonor, tranquilamente, em meio às rochas.
Fonte: *Party* (1996) – 00:16:47.

No entanto, vale ressaltar que a relação dessas três mulheres com a natureza se apresenta em graus diferentes: Leonor passeia entre as rochas, assim como Hélène/Précieuse anda vagorosamente por entre as árvores da mata do Formosinho; Piedade, porém, se entrega completamente à floresta. Ela renuncia a sua existência e sentimentos para se apagar em meio à força de atração que o lugar possui. À medida que se embrenha pela mata, ela entra em pleno equilíbrio com a natureza ao ponto de ali

ficar para sempre: “sem se chamar morte ao seu estado; sem decomposição ao perder a raiz da vida.”²⁰⁴

Essa entrega de Piedade à estranha mata do Formosinho configura um desprendimento das coisas materiais e revela a vontade de se perder de si mesma com o propósito da redenção.²⁰⁵ E, diferentemente de Hélène/Précieuse e de Leonor, que criam nesse caminhar um jogo de sedução com os homens que as acompanham, Piedade, à medida que adentra a mata, desliga-se do mundo.

Nesse sentido, há na composição da personagem feminina um conjunto de ideias relacionadas que compõe um diálogo expressivo dentro de suas possibilidades de criação. Essa relação constrói uma imagem marcante de expansão do universo feminino, o qual é figurado por uma força avassaladora semelhante à força da natureza em estado bruto. A mulher, portanto, demonstra mais intimidade com a natureza e parece desejar seus enigmas, o que configura um mundo interior alargado, cujos contornos são indefiníveis, mas possíveis de serem refletidos na paisagem natural.

Há ainda diversos desdobramentos que recriam um jogo de oposições entre a “vontade” feminina e a masculina. No romance *As terras do risco* e no filme *O convento*, por exemplo, a mulher demonstra interesses opostos às atividades realizadas pelos homens. Quando o professor Martin chega ao convento com sua esposa Hélène/Précieuse, ele ambiciona encontrar documentos que comprovem a verdadeira origem de Shakespeare. Hélène/Précieuse, no entanto, demonstra grande desinteresse pelas pesquisas do marido. Ao serem recepcionados pelo guardião do convento, no filme, acontece o seguinte diálogo:

Guardião – Creio, professor, que sua viagem tem um fim muito específico.

Hélène – Sim, é uma procura...

Michael – Procuero certos documentos que me são essenciais.

Hélène – Es-sen-ci-ais!

Michael – Querida...!

Hélène – Ele procura... a imortalidade.

Michael – Tu sabes como isso é importante para mim.

Hélène – Mais do que eu?

²⁰⁴ BESSA-LUÍS, 1999, p. 282.

²⁰⁵ O desejo de redenção de Piedade, ao enveredar-se pela mata do Formosinho, traz à tona o embate entre o bem e o mal: uma discussão bastante forte, tanto no filme *O Convento* (1995), quanto no romance *As terras do risco* (1999). Formosinho é uma floresta isolada e inquietante. Entregar-se a esse lugar e sentir sua doçura coloca em suspense as fronteiras entre a aparência maligna e a bondade.

Michael – Ela não quer compreender. Julgo haver nos vossos arquivos documentos que me ajudarão a provar a verdadeira origem de Shakespeare. Ele era espanhol não era inglês.²⁰⁶

À medida que o professor se dedicava à pesquisa, mais se afastava da esposa. Assim, o tempo que ele dispende com sua investigação pesa para ela como uma condenação fatal, pois ela deixa de ser o centro da atenção dele. E,

[...] quando estavam na Arrábida e Martin lia os textos diplomáticos sobre as princesas de Portugal, ela achava-o irritável e cada vez mais desprezado dela. Parecia que se arrependia de a ter trazido; isso nunca acontecera e era extremamente perturbador.²⁰⁷

Enquanto o professor se ocupa em encontrar o material bibliográfico que fundamente sua pesquisa, Hélène/Précieuse fica envolvida com o “mistério” que a paisagem da Serra da Arrábida parece esconder. Naquele lugar a natureza opera como elemento que desperta sentimentos desastrosos e desejos incontroláveis, os quais recriam uma realidade momentânea, dentro da qual há uma tensão entre as forças do bem e do mal.

Assim também, no filme *Party*, a personagem feminina transita entre a intensidade de um desejo e a vaguidão do desinteresse. E, da mesma forma que seu interesse é despertado, é também rejeitado, pois o desejo feminino é perpassado por elementos dispersivos que levam a própria mulher a excluir sua vontade inicial. Leonor, em *Party*, organiza um *garden-party* para comemorar os dez anos de casamento com Rogério. No entanto, no momento em que os convidados começam a chegar, ela passeia pelo jardim com o marido, com quem estabelece o seguinte diálogo:

Leonor – Estava a pensar...

Rogério – Mau hábito, Leonor. Diga lá o que a menina estava a pensar.

Leonor – E se cancelássemos o *garden-party*? Já não se usa um *garden-party*. Só talvez para comemorar os anos da Rainha de Inglaterra. Vai toda a gente; a fruteira e o homem do talho. Pegam no croquete com o guardanapo; e levam provisões para casa.

Rogério – A ideia foi sua. Não me meti nisso.

Leonor – Pois foi. Sou uma mulher à antiga, não há nada a fazer. Vamos fugir?²⁰⁸

²⁰⁶ OLIVEIRA, *O Convento*. 1995.

²⁰⁷ BESSA-LUÍS, 1999, p. 21.

²⁰⁸ BESSA-LUÍS, 1996, p. 13.

Essa é a primeira cena do filme, na qual o desejo manifesto pela personagem feminina é a fuga. Leonor não se preocupa em realizar qualquer atividade, antes se contenta em jogar com as formalidades sociais. Isso é perceptível na definição que ela faz de si mesma: uma “mulher à antiga”. Tal definição aponta para um comportamento diferente, mais sóbrio e tradicional; porém, a conduta de Leonor é o avesso disso e, assim, os arranjos da vida em sociedade e das convenções estabelecidas são fortemente questionados na composição dessa personagem e nas relações que ela estabelece com o marido e com os convidados.

A inusitada aproximação entre a “mulher à moda antiga” e a proposta de fuga, que Leonor faz ao marido, revela um desejo de ruptura muito característico nessa composição da natureza feminina, ou seja, em toda atividade passiva há uma irrupção que opera a descontinuidade. Dessa forma, as personagens femininas adquirem um “funcionamento simbólico”²⁰⁹ nos espaços em que transitam, pois sempre representam algo para além de sua aparência.

Sendo assim, instaura-se um jogo de oposições: amor/vingança; santidade/pecado; bem/mal; homem/mulher, que na sua “modalidade de contrários ou de complementares”²¹⁰ aponta também para algo além do aparente, pois não se processa pela rivalidade de forças, mas opera uma complementariedade bastante significativa. Afinal, “o efeito de integração do conflito [...] é um estado de serenidade e compaixão.”²¹¹

²⁰⁹ LOPES, 1984, p. 130.

²¹⁰ LOPES, 1984, p. 131.

²¹¹ LOPES, 1989, p. 92.

2.1. Pedra de toque ou a parte da parte perdida 212

Os filmes *O Convento* e *Party*²¹³, de Manoel de Oliveira, foram produzidos sucessivamente e feitos em parceria com a ficção de Agustina Bessa-Luís. O diálogo entre essas realizações do cineasta e da escritora apresenta algumas peculiaridades em relação a esses dois filmes, pois, “se as ‘contas correntes’ de Oliveira e Agustina já eram assaz estranhas [...] mais estranhas se tornaram.”²¹⁴ Oliveira, certo tempo,

[...] voltou a pedir a Agustina uma “história” para um filme ou um “romance” para um filme. Agustina começou a escrever *Pedra de toque*, situado no Convento da Arrábida, ao sul de Lisboa, uma das paisagens mais misteriosas e mágicas de Portugal. Sabendo que Oliveira pensava em Catherine Deneuve e Gérard Depardieu para os papéis principais, guiou-se pelas imagens deles para os protagonistas. Mas o livro demorou e Oliveira queria começar a filmar. Pediu, pois, a Agustina que lhe resumisse a “história” [...] e, com base no resumo que a escritora lhe fez [...] elaborou, ele próprio, o roteiro. [...] ²¹⁵

O romance foi resumido para ser transcrito para o filme, e foi escrito e elaborado em torno dos dois personagens principais, concebidos a partir das características dos atores selecionados pelo cineasta. Esse processo criativo ocorreu em paralelo, originando um procedimento inusitado de transcrição, pois essa composição simultânea, diferente das demais, ultrapassa as fronteiras convencionais da adaptação fílmica e exprime outra lógica para o processo criativo.

O título do romance, em princípio, seria *Pedra de toque*, mas Agustina imaginou que esse seria o título do filme, e por isso nomeou-o *As terras do risco*. Oliveira, por sua vez, decidiu não colocar o mesmo título do romance, pois seu roteiro nasceu apenas do resumo que a escritora lhe fez, e por isso o filme tem por nome *O Convento*. Assim,

²¹² Salientamos, portanto, que a análise da construção da personagem feminina, na filmografia de Oliveira e na ficção de Agustina, processar-se-á, aqui, de maneira articulada, não com o objetivo de estabelecer ou ressaltar semelhanças dentro do processo de adaptação fílmica, mas porque acreditamos existir uma perspectiva comum, do cineasta e da escritora, na criação dessas personagens. Ou seja, as composições são distintas, nos diversos aspectos que envolvem a transcrição da literatura para a tela; no entanto, o *modus operandi* da imagem feminina, em ambas as obras, compõe-se de planos que se misturam. E, por isso, nos interessam em sua composição – e decomposição – intersemiótica. Afinal, tratando-se das personagens femininas, “tudo indica que uma é “parte da parte” da outra.” (COSTA. 2005, p. 144.)

²¹³ As produções foram realizadas em 1995 e 1996, respectivamente.

²¹⁴ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 144.

²¹⁵ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 144.

nenhuma das duas obras se tornou a “pedra de toque.” Essa “questão foi largamente discutida entre os dois. Seria a sua primeira ‘fricção’ criativa.”²¹⁶

Além dessa “fantástica história”²¹⁷ para a realização do filme *O Convento*, que envolve o diálogo interartes, há também uma multiplicidade de jogos possíveis nas relações estabelecidas entre as personagens, no mistério inspirado pelo lugar e na possibilidade de integrar forças opostas. “Aliás os planos gerais do convento apontam precisamente para a existência de uma aura fantástica naquele edifício.”²¹⁸ Segundo Oliveira: “*O Convento* é um filme que, a bem dizer, não conta uma história. Os atores representam quase no vazio. Há mais suposições do que outra coisa.”²¹⁹

A composição da personagem feminina é representada por duas configurações opostas: a de pureza, da personagem Piedade (Leonor Silveira), e a de pecado, na imagem de Hélène (Catherine Deneuve). Sobre a composição dessa personagem, Oliveira afirma:

o papel de Hélène resulta excelente porque, precisamente, é interpretado por uma mulher na sua plenitude. É exatamente a plenitude da atriz, seu intenso carisma e interioridade que são transmitidas a uma personagem tão estranha, tão complexa, tão misteriosa. Isto contrasta com a força provocadora da maliciosa inocência de uma personagem cândida, como Piedade. E a mistura das duas cria uma desconhecida que surpreende e deixa o sábio na ignorância.²²⁰

Nessa natureza feminina, sem limites discerníveis, há uma ligação íntima com um universo desconhecido. A simbiose entre Hélène e Piedade amplia as possibilidades de composição da imagem da mulher e também de todo o universo ao seu redor.

Esse enigma que participa da natureza feminina é bastante evidente, também, no enredo do filme *Party*. Para essa produção:

[...] a colaboração entre Agustina e Oliveira teve lugar inverso. Neste caso, foi Oliveira quem propôs a ideia a Agustina, pedindo-lhe os diálogos para o filme. Ou seja, se quase todo o texto é de Agustina,

²¹⁶ CORREIA, 2015, p. 192.

²¹⁷ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 144.

²¹⁸ ARAÚJO, 2014, p. 50.

²¹⁹ OLIVEIRA, 1999, p. 121.

²²⁰ OLIVEIRA, 1999, p. 121.

livro algum de Agustina se chamou “Party” ou, como inicialmente tinham pensado, “A Parte da Parte Perdida no Garden-Party”.²²¹

Para atender ao pedido do cineasta, Agustina escreveu os diálogos para o filme e, posteriormente, publicou o roteiro *Garden-Party dos Açores*. Essa forma de transcrição, mais uma vez, perturba a lógica convencional da adaptação do texto literário para o cinema. Quando Oliveira revela sua ideia e pede a Agustina que escreva os diálogos, dá-se origem a uma nova harmonia dentro do processo de transcrição. Ou seja:

A autora aproveitou para levar mais longe o jogo entre as personagens que já experimentara em “Pedra de Toque.” Ele compreendeu o mote, prolongando-o à distribuição correspondente dos actores. O resultado foi *Party* (1996), o filme de Oliveira favorito de Agustina.²²²

Esse trabalho conjunto recria uma dinâmica de inversão dos papéis de produção, pois a escritora se encarregou de criar o roteiro cuja composição é dividida em nove cenas com diálogos intensos. E o cineasta compôs com imagens, a narrativa: espaço, tempo, contexto e som para o texto que lhe foi entregue. Dessa forma, há, na parceria entre Oliveira e Agustina, uma recusa à estabilidade que é evidente na constante reinvenção de suas formas de criação.

Em *Party* há dois casais: Leonor e Rogério e Irene e Michel²²³, que se encontram em um *garden-party* na Ilha de São Miguel dos Açores. O impulso de se entregarem ao desejo, instigado por veementes diálogos, constrói um jogo de “composição e decomposição dos pares.”²²⁴ Esse jogo se refere, antes de tudo, ao questionamento da existência do amor e da fidelidade, pois o “discurso [...] dos corpos, que é propor mistérios para possuir o que se ama, não atinge senão camadas superficiais do entendimento.” E “há pessoas que nunca se apaixonavam se não ouvissem nunca falar de amor.”²²⁵ Assim, as relações amorosas se apresentam como condicionamentos sociais, dos quais as personagens querem constantemente fugir.

Dessa maneira, com um sentido próximo, que envolve os jogos recriados pelos relacionamentos amorosos, os dois filmes apresentam uma dinâmica particular em torno

²²¹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 145.

²²² CORREIA, 2015, p. 192.

²²³ No filme *Party*, ele se chama Michel, uma referência explícita ao nome do ator que interpreta esse personagem: Michel Piccoli. Já no roteiro escrito por Agustina ele se chama Miguel.

²²⁴ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 145.

²²⁵ BESSA-LUÍS, 1996, p. s/n.

da natureza feminina e sua “desafecção de domínio.”²²⁶ Como tratamos anteriormente, é a inclinação feminina a apegar-se ao insignificante para compor um estratagema que insinua um jogo de instáveis forças, dentro do qual a mulher, ao aproximar-se da paisagem natural do lugar, expressa o desejo de se exceder, de romper com os condicionamentos e ultrapassar os padrões ditados socialmente; por vezes, esse estratagema promove um destino vacilante.

Nos filmes de Oliveira essa força que o lugar parece imprimir à narrativa é uma característica marcante, pois em suas realizações a escolha de um espaço opera uma composição histórica que, segundo o cineasta: “estabelece, digamos, a identidade do filme. Nada se conclui dum edifício que acaba de ser construído. Falta-lhe um passado, mas, por seu turno, permanecerá para fornecer no futuro um testemunho da maneira de viver da nossa época.”²²⁷

Em *O Convento*, o encontro das personagens com a aura misteriosa que ronda a Serra da Arrábida, localização do convento, estabelece, desde o início, tensões entre o sujeito e o mundo exterior. A paisagem do lugar é fortemente ressaltada como indício de mistério e “desesperação pura.”²²⁸ Na tarde de verão em que eles chegam ao convento, o professor percebe que se tratava de

[...] um estranho ponto da terra. As suas curiosidades pareceram-lhe ridículas. Estava num dos grandes sulcos do mundo onde se podiam ter dado catástrofes, movimentos, deformações, mesmo antes de o homem ter aparecido. A oliveira e o sobreiro eram mais antigos do que ele [...] – Parece que o mundo foi criado daqui – [disse o professor]. [...] Durante muitos séculos a mulher e o homem tinham construído uma aliança contra o caos. [...] Nesse momento ela [Précieuse] percebia que o princípio estava ao alcance deles. O princípio do mundo, sem sentimentos, sem artes e trabalhos. Um mundo em que o desejo se manifestava como uma epidemia, uma vez rompido o véu das trevas e feita a luz.²²⁹

A Serra da Arrábida, portanto, evoca tempos remotos, onde a natureza em estado puro guarda inúmeros mistérios, e, principalmente na mulher, desperta desejos íntimos e secretos. Toda essa carga histórica e grandiosa que a floresta detém parece promover um encontro de forças antitéticas: o insondável e o compreensível; o abissal e o conhecido; o

²²⁶ BESSA-LUÍS, 2008, p. 193.

²²⁷ OLIVEIRA, 1999, p. 50.

²²⁸ BESSA-LUÍS, 1999, p. 7.

²²⁹ BESSA-LUÍS, 1999, p. 19.

bem e o mal em oposição e complementariedade compõem uma harmonia que desestabiliza a “aliança contra o caos”, figurada na união do homem e da mulher.

Há, também, no filme *Party*, uma referência à força estranha contida na Ilha de São Miguel e, por isso, o lugar possui uma energia particular advinda dos fenômenos naturais que se expandem ao ponto de interferir nos diálogos das personagens. Em uma cena, o *garden-party* é, subitamente, invadido por uma ventania, a qual suscita diversas interpretações acerca do amor e da natureza feminina. À mesa, Leonor, Irene, Michel e Rogério estabelecem o seguinte diálogo:

Irene – Pode dizer-me o que se passa?

Michel – O que passa? Um desejo que não sabe a quem é dirigido. Uma aflição embriagada de alegria. Mas quero ficar calado e desconhecido de todos.

Irene – Este homem ou está senil ou voltou a ter quinze anos.

Leonor – Não faça caso. De repente pôs-se a falar assim. Não sei o que viu e o que ouviu. Esta ilha tem forças extraordinárias. Os vulcões suspiram como mulheres, e parece que há mulheres no fundo dos vulcões.

Rogério – Não comeces. Não façam caso. Põe-se a dizer coisas e nunca mais se cala.

Irene – É a histeria das ilhas. As mulheres novas são muito dadas a isso.

Leonor – Dantes a mulher tinha poder. Não se percebe como perderam o poder, as mulheres. Quando queremos saber, dizem-nos que é a histeria das ilhas.

Rogério – Está calada.

Michel – Fale. Comece a falar e não se cale. Chegamos a um tempo em que o amor deve ser tão forte que tem que dominar a razão. Eu sinto que é assim.

Irene – Não parece a mesma pessoa [...] O que foi que mudou?

Michel – O tempo! E nós.

Irene – Se o mundo foi feito em seis dias, foi feito com amizade e não com amor. Por isso é absurdo e não muda. Repare! Também todos nós mudamos.

Michel – É por efeito do vento e de estarmos juntos diante do mar donde nasceu Afrodite. Dizem que a deusa do amor nasceu do mar.²³⁰

A histeria das ilhas é a figuração das incontroláveis pulsões femininas. Dessa maneira, ocorre uma reformulação de valores – baseada na energia encontrada na natureza e nos impulsos da feminilidade – a imaginação, a sedução e o amor são mais desejáveis que a racionalidade. Essa possibilidade de o sentimento ser mais forte não rompe com os princípios de racionalidade, mas desestabiliza a sua solidez e insere todos os partícipes do diálogo em um pacto com o desconhecido.

²³⁰ BESSA-LUÍS, 1996, p. 45.

Somente na fluidez proporcionada pelo desconhecido é possível provar da intensidade do acontecimento, que no romance *As Terras do Risco* e nos filmes *O convento* e *Party* se manifestam por meio da natureza. Isso não corresponde somente à dimensão dos sentimentos, mas ao universo de reflexões que, tocadas pela intensidade dos lugares não menos enigmáticos, coloca em suspensão conceitos socialmente enraizados e possibilita experiências extraordinárias. Esse mesmo conteúdo enigmático que proporciona diversas experiências parece ser um componente da pesquisa do professor no filme *O Convento*. Ao projeto que ele pretende desenvolver se interpõem caminhos complementares que perturbam sua realização. É perceptível, dessa maneira, em vários pontos, que a tese do professor recria tensões com o próprio enredo, pois em oposição à sua pesquisa, que é a investigação da genuína origem de Shakespeare, está a identidade das personagens que não apresentam firmeza nem consistência; antes, jogam com a duplicidade. No romance *As Terras do Risco*, alguns detalhes são bastante importantes, pois apontam para essa dubiedade de composição da identidade das personagens.

No filme, o professor é Michael Padovik; no romance, seu nome de batismo é Arnoul. No entanto, depois de adulto, ele escolhe o nome que mais lhe agrada, pois,

[...] desde os bancos de escola, quando os discípulos o baptizaram por Arnolphe de la Arnolphobie. Ele encontrara maneira de ir buscar à sua genealogia um nome mais melódico ou simplesmente Antoine. Tinha uma parentela no Languedoc que se tinha por descendente de Antoine Fabre d'Ólivet²³¹, um homem mais bizarro do que prudente, mas que fascinava o professor [...].²³²

Essa possibilidade de escolher o próprio nome, dentre os que mais lhe interessam em sua genealogia, é bastante significativa para pensarmos a motivação de sua pesquisa. Teria Shakespeare, também, escolhido outro nome para encobrir a sua origem? Era o que o professor se indagava, afinal: “a curiosidade era o vício do professor Fabre.”²³³

²³¹ Antoine Fabre d'Ólivet foi um escritor, filólogo e estudioso das ciências ocultas. Nesse contexto, ele é uma referência importante na genealogia do professor, principalmente porque a escolha deste nome corrobora o gosto investigativo que o professor possui.

²³² BESSA-LUÍS, 1999, p.9.

²³³ BESSA-LUÍS, 1999, p. 10.

Não se pode deixar de ressaltar que, no romance, o primeiro nome dado ao professor é Martin e, após a descrição genealógica para a escolha do próprio nome feita por ele, podemos acompanhar, aproximadamente, sete páginas nas quais ele é chamado, pelo narrador, de professor Fabre. No entanto, no exato momento em que ele conhece Piedade, uma ajudante de Baltar no convento, o professor passa a ser denominado somente como Martin.

Como “a mais problemática das ciências é a etimologia,”²³⁴ o que prevalece é esse perturbador conflito de nomes. Tudo fica no incógnito. E é assim, como um intrometido naquela história, que esse Martin se encanta pela jovem que acabara de conhecer, a qual será sua ajudante durante toda a estadia no convento. E até o final do romance o professor Fabre é chamado de Martin, sem maiores explicações.

O nome da esposa dele, no romance, é Jeanne Précieuse, uma mulher que, na juventude,

[...] era a mais bela das raparigas, a ponto de Fabre a imaginar uma Helena de Tróia em bicicleta. Como não podia impressioná-la pela figura, fez-se grotesco para lhe causar essa melancolia que as mulheres sentem diante dos homens feios e que está muito próxima do amor.²³⁵

E, justamente, Hélène é o nome de sua esposa no filme. Ela, tal qual a Helena de Tróia, imaginada pelo professor, tem uma beleza e elegância singulares. É interessante observar que, no romance, Précieuse permanece longos períodos no topo da Serra da Arrábida apreciando Tróia. Ou melhor, apreciando a Península de Tróia, um distrito de Setúbal, em Portugal: “o fato de o promontório de Tróia estar ao alcance da vista fez despertar nela muitos pensamentos lisonjeiros. [...] Entretinha-se a imaginar Helena, princesa dos aqueus, perto de si. Pensava que podia evocar seu espírito [...]”²³⁶

O lugar não é o mesmo em que ocorreu a Guerra de Tróia, mas o promontório perto da Serra da Arrábida desperta sentimentos misteriosos, os quais revelam para Précieuse um mundo para além da realidade visível. Dessa forma, é possível encontrar, refletida nessa imagem, a pesquisa do professor. Assim como Précieuse contempla outro lugar crendo ser o mesmo onde a rainha dos Aqueus vivera, Martin busca,

²³⁴ BESSA-LUÍS, 1999, p. 19.

²³⁵ BESSA-LUÍS, 1999, p. 11.

²³⁶ BESSA-LUÍS, 1999, p. 39.

ardilosamente, a origem de Shakespeare mirando outro, chamado Sequespee ou Jaques Perez.

Helena é um nome carregado de significado, sua imagem é marcante pela beleza, pelos lindos olhos e pelas consequências que seus encantos causaram à sociedade. É interessante analisarmos a relação estabelecida principalmente entre a personagem do filme *O Convento* e o mito de Helena, “porque a mulher partilha com a antiguidade uma dialética que autolegitima e actualiza a sua realidade pessoal.”²³⁷

Hélène, nesse sentido, não faz somente uma referência à tragédia grega, mas revive, em seu contexto, a própria história da outra Helena, a de Tróia; assim experimenta, em seu tempo, os benefícios e desventuras de ser essa mulher cujo poder de sedução amplia e dialoga com os dons conferidos à outra Helena. Não é a mesma história recontada, é, antes, uma “igualdade aparente ou uma repetição produtiva”²³⁸, que eleva o mesmo elemento a potências maiores, até deixar emergir a diferença: “É a diferença que dá a ver e que multiplica os corpos”, afirma Deleuze; “mas é a repetição que dá a falar e que autentica o múltiplo, que dele faz acontecimento espiritual.”²³⁹

A repetição, nesse contexto, amplia a experiência pessoal e atualiza a realidade ao recriar outros sentidos que ultrapassam as semelhanças. Não se trata, dessa maneira, de separar passado e presente – Helena ou Hélène – mas de desarticular essa sequencialidade no fluir e no convergir dessas relações. É sondar o que está além, no transvazar da diferença. Assim, a grande batalha grega é atualizada pelas aventuras de Hélène e do marido dentro do convento.

Tão enigmática quanto a esposa do professor, é Piedade, “uma rapariga arisca e sentimental, a quem os homens agradavam.”²⁴⁰ No instante em que o professor a conhece, fica completamente afeiçoado à sua beleza e à sua juventude que exalam certa simplicidade. Ela lhe causa uma boa sensação de esperança que é, verdadeiramente, o princípio do desejo. A esse respeito, diz Bénard da Costa: “Mas o convento era um lugar de maldição, dominado por Baltar, claramente (ou obscuramente) uma personificação do diabo. E é Baltar quem “inventa” Piedade, para seduzir o professor estrangeiro e assim lhe poder roubar a mulher.”²⁴¹

²³⁷ BESSA-LUIS, 1999, p. 39.

²³⁸ DELEUZE, 2006.

²³⁹ DELEUZE, 2006, p. 298.

²⁴⁰ BESSA-LUÍS, 1999, p. 18.

²⁴¹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 144.

Baltar é a figuração do mal e o guardião do convento, um lugar com aparência de santidade, mas que abriga algo de obscuro que se personifica na imagem de seu defensor. Em Baltar encontramos o perfil de um sujeito ardiloso, cuja alma está inclinada ao engano e à trapaça. No romance, quando ele é apresentado a Précieuse, afirma se chamar Baltar e também Artur²⁴². A isto ela responde com uma risada despropositada, como se a duplicidade de nomes lhe fosse comum. Piedade, por sua vez, trabalha no convento como ajudante de Baltar; essa relação de parceria entre os dois possibilita algumas conjecturas quanto ao modo pelo qual as personalidades opostas são, em algum sentido, complementares.

No filme, Piedade se apresenta sempre com uma aparência serena, vestida com roupas de cores claras. Baltar, em oposição, está constantemente com um semblante sombrio e usa roupas escuras. No entanto, segundo o guardião, ter a aparência do mal não é ser mal, e parecer ser bom também não configura a bondade. Em diversas cenas, Piedade deixa pender sobre sua roupa clara uma trança comprida e escura. Um pequeno risco negro recai sobre seu ombro e gera um forte contraste com suas roupas. Seria ela bela e pura, porém manchada com fragmentos do mal?

Em uma das cenas é possível entrever uma sugestão para essa outra aparência de Piedade. Quando ela e o professor se dirigem à biblioteca do convento, passam pela imagem de Maria Madalena e param para admirá-la. Piedade diz:

Piedade – Gosto muito desta figura de Maria Madalena. Está um pouco estragada.
 Professor – É pena. Precisa ser restaurada.
 Piedade – Certamente.²⁴³

E após um olhar contemplativo, ambos se afastam. A cena pode suscitar outro questionamento ainda: seria Piedade também como Maria Madalena que, por mais que tenha sido santificada, carrega a insígnia do pecado e precisa ser restaurada, ou seria apenas a fiel e piedosa ajudante cuja devoção ao professor ultrapassa as capacidades humanas? Bénard da Costa conjectura a esse respeito: “[...] Piedade que é? Nunca, no filme, Catherine Deneuve (Hélène, a mulher do professor) e Leonor Silveira (Piedade)

²⁴² Aqui há uma possível intertextualidade com a história do *Rei Arthur e os Cavaleiros da Távola Redonda*. Baltar, em seu encantamento por Hélène, esposa do professor, parece remontar, dentro do convento na Serra da Arrábida, uma saga do Ciclo Arthuriano cujas lendas retratam também o amor cortês figurado nos triângulos amorosos.

²⁴³ OLIVEIRA, *O Convento*. 1995.

se encontram. Tudo indica que uma é ‘parte da parte’ da outra ou ambas ‘parte da parte’ de algo mais primordial. [...]”²⁴⁴ Nesse contexto, o rigor investigativo em que o professor se empenha para desvendar a origem de Shakespeare se opõe à identidade das personagens que apontam sempre para uma evasão. Cria-se, portanto, outra dimensão de significado, na qual ao mistério da origem sempre se sobrepõe outro mistério.

Essa dimensão enigmática que envolve as personagens nesse jogo de nomes, recria planos distintos de natureza aparente, cujas relações se aproximam de uma encenação que é constantemente modificada de acordo com a circunstância. Frente ao labirinto de nomes, tudo é etéreo, ou seja, o que se insinua por meio da aparência não é, fielmente, sua composição.

No filme, certa manhã, quando o professor e Piedade se dirigem à biblioteca, ouve-se em *voz-off* a leitura que ela faz do seguinte trecho do *Fausto*: “Em vós outros, senhores, podereis facilmente adivinhar a vossa natureza pelos vossos nomes...”. O professor aparece em primeiro plano, já sentado em sua mesa na biblioteca, e diz: - “Não sei alemão, mas parece-me que o diz muito bem.”²⁴⁵

Quando Piedade lê a passagem do *Fausto*, para o professor, ela chama a atenção para a obscuridade da natureza dos indivíduos, no entanto, a versão que ela possui desse texto é em alemão e o professor, por desconhecer o idioma, apenas retém a beleza enganadora da pronúncia. Essa dimensão do indiscernível conferida à experiência humana origina diversos impulsos no sujeito, pois ele se encontra imerso em um universo sem limites compreensíveis, dentro do qual toda referência leva ao desconhecido. E, segundo Manoel de Oliveira:

[...] o que é mais concreto no filme são as referências tradicionais ou clássicas de Goethe, de Nietzsche e de um Cristo que parece morto. Ao fazer jogar tudo isto numa espécie de abstracção, tive a impressão de atingir minha plenitude, algo que só a idade avançada pode suscitar.²⁴⁶

Nesse sentido, a exigência de totalidade contida na pesquisa do professor, que possui como temática a busca pela origem de Shakespeare, ressalta, paradoxalmente, a experiência da multiplicidade, na qual a estética do fragmentário e a descontinuidade

²⁴⁴ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 145.

²⁴⁵ OLIVEIRA, *O Convento*. 1995.

²⁴⁶ OLIVEIRA, 1999, p. 121.

processam um movimento de deserção da origem ou uma forma de desviar-se de um encontro consigo mesmo.

No filme *Party*, o nome das personagens é o próprio nome dos atores, a saber: Michel Piccoli (Michel), Irene Papas (Irene), Leonor Silveira (Leonor) e Rogério Samora (Rogério). Nessa escolha – ou a não escolha – dos nomes há um propósito evidente que possibilita um suposto contexto de interação entre a vida e a representação no universo fílmico. Esse arranjo reforça uma estética própria aos filmes de Manoel de Oliveira, ou seja, existe uma desejada ênfase na encenação.

Repare-se, portanto, uma aproximação na composição dos nomes das personagens nos dois filmes. Em *O Convento*, a ambiguidade cultivada na relação do nome com a identidade das personagens cria um espaço de indeterminação que pende sempre para o desconhecido, para o incógnito. Em *Party*, há uma artificialidade impregnada nos detalhes. Atribuir às personagens os nomes próprios dos atores é um convite ao jogo, uma abertura às formas espelhadas de representação. Assim, como citamos no capítulo anterior, Manoel de Oliveira ressalta que a vida, o teatro e o cinema possuem limites indefiníveis justamente pela representação embutida nas diversas formas de relação humana.

Sob esse aspecto, o *garden-party*, no jardim da casa de Leonor e Rogério (FIG. 8), é uma ocasião propícia para demonstrar a artificialidade presente nessas relações. Afinal:

[...] a ocasião é a mais importante e a menos importante de todas as coisas. Sem ela não se descobre nem junta os fios que levam à descoberta. E parece que não é nada: um encontrão na rua, um relógio que se adiantou um telefone que não responde, e a ocasião aí está. É negra como o luto, verde como o loureiro a folha dos poetas e das rameiras. A ocasião faz o ladrão, mas faz também o monge, o dever ou o crime.²⁴⁷

²⁴⁷ BESSA-LUÍS, 1996, p. 33.



FIGURA 8 - A composição do plano e a regularidade na distribuição das mesas dos convidados reforçam a crítica ao comportamento artificial exigido pelas convenções.
Fonte: *Party* (1996) – 00:09:04.

A própria organização simétrica das mesas do *garden-party* demonstra o conforto de cada um em preservar seus privilégios nos contratos sociais; no entanto, essa aparente harmonia pode ser abalada por linhas de fuga que teimam em infiltrar a estrutura estabelecida. Assim, a composição simétrica é desfeita abruptamente por uma ventania perturbadora e os convidados são obrigados a sair à procura de abrigo (FIG. 9).



FIGURA 9 - As mesas do *garden-party* foram derrubadas pela ventania e os convidados tiveram que sair rapidamente.
Fonte: *Party* (1996) – 00:35:43.

A tempestade de vento, que assola a Ilha de São Miguel, destrói a requintada organização criada para o *garden-party* de Leonor. Tem-se, portanto, a força da natureza sobreposta à racionalidade humana, a qual é capaz de grandes feitos; mas não consegue controlar todas as coisas.

Cinco anos depois,²⁴⁸ a composição simétrica que inspira o jogo é retomada na casa de Leonor e Rogério, quando Irene e Michel são convidados para jantar. E, se o *garden-party* foi abruptamente interrompido por uma ventania, esse segundo encontro é marcado por uma copiosa chuva. Bénard da Costa diz que:

Aparentemente, ao contrário de *O Convento*, nenhuma presença sobrenatural, nenhum filtro mágico, veio acordar ou adormecer para o amor, quer na tarde do *garden-party*, quer na noite de cinco anos depois. Mas só aparentemente. Porque Oliveira vai ainda mais longe. É a ordem natural (a ilha, os vulcões, as tempestades, a chuva) e é a ordem social que, em *Party*, ordenam a sobrenaturalidade ou a sobre-realidade.²⁴⁹

A ação insistente da natureza cria uma espécie muito particular de energia que intensifica e, ao mesmo tempo, torna enigmáticos esses encontros. Na sala de jantar, Leonor e Rogério ocupam as extremidades da mesa, enquanto Irene e Michel estão sentados nas laterais. A mesa é ornada por diversas esculturas e essa composição, figurativamente, deixa entrever um tabuleiro pronto para o início do jogo. Os casais se entreolham, silenciosos, como se esperassem, estrategicamente, o momento do ataque.

Se, cinco anos antes, a ruidosa manifestação da emoção expunha uma lógica própria dentro do jogo entre os casais; nesse segundo encontro, tudo é pura potencialidade, pois,

[...] nada de sensorial os liga entre eles. Nunca se tocam, nunca se abraçam, nunca se beijam. Também nunca comem. O jantar a quatro é o jantar, em torno de uma mesa vazia, em que nada há para comer ou beber, nem pratos nem talheres. Na mesa, só os anjos barrocos, exilados, isoladamente sorrindo, ou o enorme peixe artificial. [...] Se os diálogos roçam o indecente ou o obscuro (várias vezes os protagonistas se acusam uns aos outros de o serem) o erotismo nunca ultrapassa a verbalização, ou a distante sugestão de um elemento do *décor*: o leão de pedra, o ilhéu rochoso do passeio de Leonor e Michel [...] o peixe, a estátua do discípulo de Miguel Ângelo. [...] Estamos

²⁴⁸ No filme, Manoel de Oliveira determina o encontro cinco anos após o primeiro; no entanto, no roteiro de Agustina Bessa-Luís esse mesmo jantar acontece dez anos depois do *garden-party*.

²⁴⁹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 150.

nos nomes do amor ou nas metáforas dele, jamais na sua figuração. O sexo atravessa as almas, mas não lhes move os corpos.²⁵⁰

A imobilidade dos corpos se intensifica quando, durante o jantar, sugere-se a dificuldade de aproximação entre eles, cercados pelo conformismo de ocuparem os lugares em que estão. Na composição da mesa, os adornos decorativos impedem que Leonor veja Rogério e Irene veja Michel. Eles inclinam o corpo para as laterais, abaixam e elevam o olhar na tentativa de indiretamente vislumbrarem o respectivo companheiro (FIG. 10 a 13):



FIGURA 10 - Leonor inclina o corpo para olhar seu marido Rogério que está na extremidade oposta da mesa.
Fonte: *Party* (1996) – 00:36:59.

²⁵⁰ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 145.



FIGURA 11 - Rogério tenta avistar sua esposa, Leonor.
Fonte: *Party* (1996) – 00:36:42.



FIGURA 12 - Irene, por debaixo da barriga do enorme peixe que enfeita a mesa, tenta ver Michel.
Fonte: *Party* (1996) – 00:40:48.



FIGURA 13 - Michel olha para Irene, que está por detrás do grande peixe.
Fonte: *Party* (1996) – 00:40:50.

Essa sequência de cenas, com forte grau de ironia, apresenta o espírito que rege os pares, o qual é marcado pela inação. Veementemente, eles se procuram, mas passivamente permanecem sentados onde estão e não expressam nenhuma vontade de alterar a posição que ocupam. É possível, mais uma vez, estabelecer uma analogia com um tabuleiro minuciosamente arrumado à espera de alguém que mova as peças e comece a jogar.

E “nesse plano de estátuas e petrificação”,²⁵¹ Oliveira constrói as cenas sem música, além do diálogo entre as personagens, há apenas o som que os corpos produzem ao se locomoverem ou tocarem alguma coisa e os sons da natureza. No entanto, em dois momentos, Irene entoa uma música grega. O primeiro ocorre no início do filme e soa como uma espécie de aviso: uma letra que adverte sobre os perigos do mar. O segundo momento ocorre em torno da lareira, quando ela e Rogério estão sozinhos na sala de jantar (FIG. 14):

Nessa altura [...] Irene diz explicitamente para Rogério que Leonor e Michel estão um com o outro, “encostados um ao outro”, “agarrados como lapas”. E, embora não compreendamos as palavras, a canção que canta e dança é como que uma figuração do que Rogério se recusa a ver.²⁵²

²⁵¹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 148.

²⁵² BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 145.



FIGURA 14 - Irene cantando e dançando em frente à lareira, a qual foi feita por um discípulo de Miguel Ângelo, segundo Rogério. No entanto, ele permanece sentado em um gesto de passividade diante de tudo que acontece.

Fonte: *Party* (1996) – 01:04:35.

Note-se que nenhum instrumento acompanha o canto de Irene; ela compõe o ritmo com o próprio corpo, ao dançar e estalar os dedos, produzindo sons espaçados. Nesse ponto, há uma diferença essencial entre os filmes *Party* e *O convento*, como sugere Bénard da Costa:

Em *O Convento* quase tudo se organizava em função da música, com uma precisão quase milimétrica, ou seja, com uma duração dos planos e sequências a ser determinada pela duração dos fragmentos musicais previamente escolhidos, nomeadamente as “Sete palavras de Cristo” de Sofia Gubaidulina.²⁵³

Desta maneira, em uma cena do filme *O Convento*, é bastante evidente a relação da música com a composição da *mise-en-scène*. Quando o professor entra pela primeira vez na biblioteca, uma música tonal cria uma dinâmica com os mistérios do lugar; ele, como se fosse guiado pela melodia, encontra Piedade a observá-lo. Então a música é interrompida pela fala de Baltar que os apresenta (FIG. 15):

²⁵³ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 147.



FIGURA 15 - O professor, dentro da biblioteca, ao ser apresentado a Piedade.
Fonte: *O Convento* (1995) – 00:14:16.

Segundo Oliveira, em *O convento*, há um “[...] tipo de aplicação musical em que a música concede, por vezes, uma outra força, e mesmo uma expressão bastante próxima de um texto literário ouvido em *voz-off*. Além disso, imprime movimento a algo de imóvel de um plano fixo.”²⁵⁴

Nesse caso, a música e a imagem fundem elementos numa correspondência singular para a composição do sentido, como se, “a partir do movimento da música, todas as manifestações brota[ssem] com força igual.”²⁵⁵

Ao contrário do filme *O Convento*, a ausência de música em *Party* sugere um jogo ainda mais intenso entre palavra e imagem, ou seja, inter-relaciona o discurso e a construção dos planos. Eisenstein apresenta uma forma de montagem que se vale dessa mesma relação da palavra com a imagem, a qual pode ser definida como uma combinação de diversos elementos que visam à composição da personagem e sua caracterização pela palavra. Assim, “o ritmo construído com sucessivas frases longas e frases tão curtas que constam de uma palavra, introduz uma característica dinâmica na imagem da estrutura da montagem.”²⁵⁶

Essa dinâmica estrutural colabora para a concepção das personagens, pois, à medida que os diálogos são construídos, linhas de conexão são criadas entre o poder reflexivo das palavras, a personalidade de cada personagem e, principalmente, a

²⁵⁴ OLIVEIRA, 1999, p. 142.

²⁵⁵ EISENSTEIN, 2002b, p. 113.

²⁵⁶ EISENSTEIN, 2002b, p. 38.

possibilidade de simulação por meio do discurso. Dessa forma, Oliveira cria um sentido próprio para o contexto de interação: um ritmo composto pela multiplicidade expressiva da palavra.

Em *Party*, portanto, tal composição sugere uma expansão da narrativa em torno da palavra, somente da palavra. Essa é uma expressão singular desse filme, pois tanto na reunião dos dois casais no *Garden-Party*, quanto no reencontro cinco anos depois, há um intenso debate no qual as falas se entrelaçam em uma construção de ideias transitórias. Por isso, não há música e “é o único filme de Oliveira [...] que inteiramente a dispensa. [...] com essa supressão, cerra-se o campo para os personagens [...]”²⁵⁷ e suas falas são a possibilidade de manifestarem o eterno desejo de ir além do próprio corpo.

Ainda sobre o arranjo das personagens, há uma questão bastante importante na filmografia de Oliveira: o idioma. Em muitos filmes de Oliveira coexistem diversos idiomas. Em *Party*, por exemplo, nos diálogos particulares de Leonor e Rogério, eles falam português, mas o idioma que predomina nas conversas dos dois casais é o francês e, ainda, as duas canções de Irene são interpretadas em grego.

Em *O Convento*, essa questão também possui muita força - nesse filme, são falados o inglês, o português, o francês e algumas citações de *Fausto* são feitas em alemão. No entanto, para além dessa ideia particular de produção fílmica, está uma articulação bastante significativa em que a palavra falada configura o princípio do desvio que induz ao erro e à incomunicabilidade. Justamente nesse ponto há uma diferença essencial entre os dois filmes.

Em *Party*, os casais se entendem, pois os quatro são fluentes em francês. O idioma, nesse sentido, parece estabelecer uma nova lógica dentro do processo comunicativo. Nota-se que a mudança do português para o francês não é somente uma forma de favorecer a compreensão, mais parece uma tentativa de ultrapassar certos limites, de abrir um espaço para um novo mundo, talvez o mundo da teatralidade que enfatiza a atuação. Como podemos perceber no diálogo de Leonor e Rogério quando avistam Irene e Michel descendo a escada do jardim:

Leonor – Oh, Irene, a empresária de sucesso. Extraordinária!
Rogério – Que é que tem de extraordinário?

²⁵⁷ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 147.

Leonor – Tudo. Os vestidos, os amantes, a carreira. Sabe que ela foi uma atriz famosa? De repente retirou-se e fez-se empresária. Empresária de espetáculos, de jogo, sei lá do que mais.

Rogério – Isso é tudo?

Leonor – Não, mas é suficiente. Vem com Michel. Julguei que já não havia homens assim. Com lenço de seda e calças brancas.

Rogério – Tem uma reputação desgraçada.

Leonor – Uma reputação nunca é uma desgraça antes de a pessoa ter caído em desgraça. Aqui vamos nós. Está uma bela tarde para um *garden-party*. Venha e parta uma perna.

Rogério – O que disse?

Leonor – Merda. É como se diz no teatro para desejar sorte.²⁵⁸

Depois desse diálogo, inicia-se o “espetáculo”, cada um a encenar seu papel, e o idioma passa a ser o francês. É como se a língua recriasse um espaço de liberdade de atuação dentro daquele contexto.

Diferentemente do que acontece em *O convento*, pois o engano parece ser a essência desse filme, Cardoso afirma que:

Se voltarmos àquela cena em que Baltazar apresenta aos estrangeiros o espaço sagrado, ouviremos a sua informação primeiramente em português, “bem, aqui começa o espaço sagrado.” Corrige-se esse servo do servo traduzindo-a para o inglês, língua em que ele acrescenta o seguinte sobre a vida dos monges: “they battled against the elements and they fought hunger with prayer, idiotas!” De costas para ele, um pouco alheios ao que diz, mas atentos o suficiente para perceberem a mudança de língua estão os inocentes Hélène e [o professor] que sequer terão a hipótese de desconfiar – o que pode fazer o espectador, todavia – que aquele “idiotas” diz tanto respeito aos antigos habitantes quanto a estes, que ali estão de passagem. ²⁵⁹

Apresenta-se, desse modo, uma comunicação truncada, a qual parece remeter novamente para o princípio das coisas ou o aparecimento das diversas línguas que ilustra a história dos povos. Aqui, tal qual na Torre de Babel, a harmonia é dissolvida pela incomunicabilidade que apresenta também a confusão aos projetos pretendidos pelo professor no espaço do convento. É importante ressaltar que a incomunicabilidade ocorre pelo excesso, a linguagem parece multiplicar-se ao ponto de embaralhar o sentido e com isso a ordem convencional é abalada pelo engano.

Se em *O Convento* essa ordem social é perturbada e a aparente solidez dos contratos é desestabilizada pela linguagem, em *Party* essa ordem convencional é

²⁵⁸ BESSA-LUÍS, 1996, p. 14.

²⁵⁹ CARDOSO, 2010, p. 233.

quebrada pelo comportamento extravagante das personagens. Uma cena é bastante significativa, durante o *garden-party*, uma jovem, com um vestido de listras brancas e vermelhas, curto e chamativo, transita entre os convidados (FIG. 16). Na ocasião, segue-se o seguinte diálogo entre Irene e Rogério:

Rogério – Quem é aquela senhora de vestido curto?

Irene – Chama àquilo um vestido curto? É um fato de banho.

Rogério – Quem é aquela senhora de fato de banho?

Irene – É um vestido curto. Você não percebe nada de modas. Se um homem não percebe nada de modas é porque não tem o espírito de não rezear o ridículo. Eu digo-lhe quem é aquela senhora. É uma mulher que todos nós conhecemos.

Rogério – Eu não sei quem é.

Irene – Aproveite para amar. Quando começar a saber alguma coisa, começar a achar indecente saber tanto. De resto, primeira lição: nunca pergunte a uma mulher nada sobre uma outra. Arrisca-se a ter um desgosto. Não sabemos falar umas das outras sem entrar em pormenores. Se gosta de boa cozinha e se gosta de mulheres, não queira entrar em pormenores.²⁶⁰



FIGURA 16 – A jovem do vestido curto transita em meio aos convidados e isso desestabiliza o conjunto das “boas” qualidades morais.

Fonte: *Party* (1996) – 00:13:27.

O que torna essa jovem de vestido curto – ou de roupa de banho – um exemplo excepcional, nesse contexto, é o fato de que ela não somente frustra a ordem da “boa” continuidade das coisas, como também confronta com sua insinuante forma de se

²⁶⁰ BESSA-LUÍS, 1996, p. 31.

portar, a “atuação”, que mantém a aparente ordem social no comportamento sóbrio dos outros convidados.

Dessa forma, na composição da personagem há sempre um enigma que desafia e foge a qualquer conceituação e expande para as diversas relações uma dinâmica diferente, a qual imprime a marca do obscuro, do desconhecido, e rompe com as formas convencionalizadas de comportamento social.

2.2. Hélène/Précieuse, Piedade, Leonor, Irene

As mulheres são feitas de uma matéria abrasiva, a de corromperem as situações estáveis.

Agustina Bessa-Luís

As personagens femininas nos filmes de Manoel de Oliveira representam uma abertura ao universo do desejo, da intensidade excessiva e da imaginação, por isso, das relações que elas estabelecem com os homens emerge uma agitação vertiginosa que corrompe toda e qualquer situação estável. É justamente nessa força de ruptura com as estruturas que concentra a afirmação do múltiplo na imagem feminina. No espaço em que elas transitam, há uma atmosfera inspirada pela contradição que desestabiliza a racionalidade em face da (des)união de elementos de sua natureza. Assim, Leonor e Irene, Hélène/Précieuse e Piedade são a introdução do trágico, do enigma, na aparente ordem que rege os espaços que ocupam.

Nesse sentido, na concepção da personagem feminina existe um traço específico elaborado nos enredos de Agustina Bessa-Luís: o mistério. No livro *Estética e Personagens nos Romances de Agustina Bessa-Luís*, Catherine Dumas²⁶¹ comenta a expressividade e força da ficção agustiniana cujas características ampliam o mistério que envolve todas as relações humanas, pois, “o mundo”, afirma Dumas, “organiza-se numa cosmogonia em que se fundem ética e poesia, dando lugar a uma criação que

²⁶¹ DUMAS, 2002, pp. 19-33.

inicia o leitor num mistério radioso, iluminando as trevas e desmistificando o impenetrável.”²⁶²

Essa composição do enredo revela uma dimensão significativa, pois não se trata de criar conteúdos meramente comunicáveis, mas conceber camadas de sentido que dizem de algo que está para além do espaço e tempo ali engendrados. Há, portanto, na ficção agustiniana, um elemento que ressignifica o dizível e o visível, por isso constitui um espaço fértil para o mistério. “Ou, dito por outras palavras: as suas criações apoiam-se numa realidade tangível em que o narrador capta os sinais do apelo do mistério.”²⁶³

Em *As Terras do Risco*, o narrador dá uma pista sobre esse mistério. Ele afirma que aquilo que não vemos é, por vezes, o que revela as mais profundas ambições da alma humana: como “Hamlet bate-se com o desejo que o espectador não vê em cena, mas que deu origem ao drama,”²⁶⁴ assim é a misteriosa composição da personagem feminina e seus desejos.

Um traço inerente à concepção dessas personagens é a complementariedade constituída pela aproximação de personalidades opostas em um jogo peculiar no qual “tudo pode ser ligeiro e pesado ao mesmo tempo; aconselhável e perigoso; perfumado e sujo; succulento e indigesto.”²⁶⁵ Essa articulação apresenta campos de sentido que, justamente por serem opostos, são atraídos e recriam um movimento vertiginoso de aproximação entre energias contrárias. Há, portanto, um jogo espelhado cujo reflexo é reverso, pois trata de exponenciar as diferenças.

No filme *O Convento*, Hélène e Piedade são personificações desse jogo de oposição que torna possível uma experiência além dos limites da realidade. Em *As terras do Risco*, Preciéuse e Piedade são variantes iluminadas a partir de ângulos diferentes, e, por isso dizem de uma mesma história, cada uma em sua esfera de sentido, e “a narrativa que assim se constrói é preenchida por grandes margens de errância [...] que permitem o renascer, a metamorfose.”²⁶⁶

Oliveira concebe essas personagens com uma combinação de elementos dissonantes, mas que, paradoxalmente, apontam para uma unidade. É o detalhe na realização do cineasta que molda essas duas mulheres. Ambas são enquadradas várias

²⁶² DUMAS, 2002, p. 19.

²⁶³ DUMAS, 2002, p. 20.

²⁶⁴ BESSA-LUÍS, 1999, p. 151.

²⁶⁵ BESSA-LUÍS, 1999, p. 154.

²⁶⁶ LOPES, 1984, p. 98.

vezes em primeiro plano ao longo do filme com o objetivo claro de enfatizar a emoção e acentuar a expressividade. Por isso, é exatamente nessa forma de enquadramento que percebemos tanto a oposição quanto a unidade entre elas.

Em uma cena no início do filme, quando Hélène e o professor chegam ao convento se deparam com algumas obras de arte mutiladas,

[...] o que se pode interpretar não apenas como um sinal de degradação e abandono do lugar, como resultado da ação do tempo, mas uma degradação provocada por mãos humanas, prova de que o instinto tem força para destruir a razão, que a natureza não tem o mínimo respeito pela cultura.²⁶⁷

As obras de arte, ali expostas, expressam certa duplicidade de sentido, pois, em sua composição e apresentação naquela entrada do convento, sugerem a imponência e a elegância do lugar, mas também o estrago e a danificação. Talvez elas componham um índice possível de interpretação do próprio jogo de oposição ao qual as personagens estão submetidas.²⁶⁸

Após contemplarem essas esculturas, o casal entra em uma capela, Hélène, então, aparece em primeiro plano e, olhando fixamente para o teto degradado por infiltrações, diz: “Enganaste-te, querido. Não é aqui!” E os dois saem apressadamente. O perfil feminino construído pela imagem de Hélène é de uma mulher elegante que está sempre bem arrumada, maquiada e penteada e com isso atrai a atenção dos homens que, envolvidos por sua beleza, se lançam em um jogo de sedução e desejo.

O professor permanece ao lado da mulher, observa e obedece aos comandos dela. Ele olha para o teto (FIG. 17), mas parece desconhecer tudo que não está relacionado à sua pesquisa. Nesse sentido, a mulher é apresentada, conforme tratamos anteriormente, como detentora de uma “vontade” inclinada para o desconhecido, para o

²⁶⁷ CARDOSO, 2010, p. 230.

²⁶⁸ Patrícia Cardoso, em um artigo intitulado “A estrutura do invisível”, estabelece uma aproximação interessante entre essa cena do filme – em que Piedade contempla a imagem de Maria Madalena – e a cena inicial – que apresenta as imagens mutiladas – pois “significativo é também o comentário feito por Piedade [...] sobre a imagem de Maria Madalena que, abrigada no espaço fechado de uma capela, encontra-se igualmente em mau estado. Diz a moça, sem explicar por que, que gosta da imagem e dos estragos que há nela. O comentário que representa a união de instinto e razão, é feito por alguém que ocupa o extremo oposto em relação a Baltar.” (CARDOSO, 2010, p. 231.) Aqui essa associação é importante, pois Piedade – consciente ou não – representa esse ponto que destoa, que degrada e que instiga a sedução. Gostar da imagem e dos estragos que há nela é aceitar, tacitamente, a perfeição e a imperfeição ou o sagrado e o profano.

insignificante e, por isso, estabelece uma correspondência com um mundo sensível, o qual é incógnito para os homens. Isso demonstra a força imaginativa que compõe a natureza feminina nas obras da romancista e do cineasta, força que, nos homens, é encoberta pela razão.



FIGURA 17 - Hélène olha atentamente o teto da capela.

Fonte: *O Convento* (1995) – 00:02:49.

Em uma cena semelhante, porém, na companhia de Piedade, o professor caminha pelo convento em direção à biblioteca. Ao entrarem em uma capela, ela, respeitosamente, ajoelha-se diante da imagem do Cristo morto (FIG. 18). Enquanto isso, o professor se detém por certo tempo em frente aos quadros da paixão de Cristo e, com um gesto similar àquele quando estava com Hélène na primeira capela, olha fixamente para as infiltrações do teto. Um grande silêncio determina a *mise-en-scène*. Depois, novo plano, Piedade, ainda ajoelhada, de olhos abertos e sem expressar nenhuma emoção, apenas cumprindo uma espécie de ritual. Logo na sequência, ela se benze com o sinal da cruz, levanta-se e sai da capela; o professor sai em seguida.



FIGURA 18– Piedade ajoelhada em frente à imagem do Cristo morto.
Fonte: *O Convento* (1995) – 00:32:07.

Segundo Oliveira, essa cena da capela, em que o professor e Piedade estão diante da imagem do Cristo morto, apresenta a trama criada entre o bem e o mal. Ou seja, “aproveitando palavras de Nietzsche, ‘Deus está morto’, o mal está livre para agir, enquanto Cristo está ‘adormecido’.”²⁶⁹ É o que acontece no convento da Serra da Arrábida.

Essa maneira de compor as personagens revela traços específicos da personalidade de cada uma delas. Hélène é uma mulher vaidosa e sedutora, por isso alimenta o conflito e a rivalidade ao elaborar uma vingança contra a jovem ajudante do professor. Piedade, em oposição, é a projeção da mulher fiel e dedicada que busca uma ligação espiritual com um plano superior, desse modo, se mostra inatingível.

No entanto, é importante ressaltar que essas características de Piedade são enfatizadas no filme *O Convento* por escolha de Manoel de Oliveira, pois, no romance *As Terras do Risco*, embora ela possua essas mesmas qualidades: fidelidade e benevolência, ela destoa da aparência de santidade construída no filme. Piedade já

[...] estava na idade em que os conselhos das tias começam a parecer aceitáveis. A filha, a pequena Sirup, telefonava-lhe de Londres e pedia-lhe dinheiros às mãos cheias. – A menina está a arruinar-me. Sirup dizia como o pobre de Castela ao seu benfeitor: “Se não me paga melhor arranje outro pobre,” ou seja, “outra filha”. Apesar disto o que mais afligia Piedade era não poder contar com um homem para

²⁶⁹ OLIVEIRA, 1999, p. 150.

a consolar em todos os seus achaques e mau humores. Para se deitar com um homem, qualquer um servia, desde que não usasse os horríveis colarinhos de botõezinhos e tivesse um carro de razoável cilindrada, azul escuro, de preferência. [...] Ela não podia deixar de reparar nestas coisas. Conservava a perspicácia maldosa de rapariga, como a Cat da *Fera Amansada*²⁷⁰. Eram então doces *cats* todas as mulheres?²⁷¹

A “Doce Cat”²⁷² é o título de um dos capítulos de *As terras do risco*; nele, a ausência de fronteiras entre o bem e o mal fica mais evidente, principalmente, na forma do amor empenhado no interesse material e na satisfação dos desejos. No romance, Doce Cat é o apelido carinhoso que o professor atribui a sua esposa Précieuse, mas é na figuração de Piedade que a fuga ao controle masculino parece acontecer de maneira mais explícita.

Os perigos desse amor que sempre dá lugar ao interesse, ao desejo e à inveja, são anunciados no filme *O Convento* em um diálogo significativo entre os zeladores do lugar:²⁷³

Baltazar – Esta Hélène é uma mulher misteriosa.
 Berta – E Piedade não é menos. Ambas estão fora de todos os padrões astrais.
 Baltazar – Tu não havias dito que elas são do signo de Gêmeos?
 Berta – Bem, pareciam que sim, mas elas fogem a dar mais detalhes. Horas, locais... Isso tudo nelas é muito enigmático. Não sei, até parece haver uma estranha sobreposição de mapas astrais... Não sei, Piedade... Hélène. Hélène é muito perigosa!
 Baltazar – Muito perigosa. E Baltar? O que tu dizes de Baltar?
 Berta – Ele devia desconfiar de Hélène.
 Baltazar – Ele está apanhado. Foi apanhado bem fundo.
 Berta – Está a ser completamente manipulado.²⁷⁴

Hélène despertara em Baltar desejos profundos que ele nunca havia experimentado, por isso se tornou vulnerável aos pedidos e ambições dessa mulher. Ela

²⁷⁰ *A fera amansada (A megera domada)* é uma peça teatral de Shakespeare, *The Taming of the Shrew*. A peça descreve a vida matrimonial do casal Petróquio e Catarina após a noite de núpcias e apresenta uma ridicularização do machismo e da submissão feminina.

²⁷¹ BESSA-LUÍS, 1999, p. 134.

²⁷² Aqui é interessante ressaltar que o apelido “Doce Cat” atribuído à Précieuse parece ser uma redução do nome Catherine, que remete ao diálogo entre o romance e a produção do filme em que Agustina se baseia na atriz que Oliveira queria: Catherine Deneuve.

²⁷³ Berta e Baltazar são zeladores do convento e assistem a tudo que está acontecendo. Tendo como base as diversas relações interartes que Manoel de Oliveira estabelece na realização de seus filmes, é possível aqui fazermos uma analogia da atuação dessas personagens com o “coro” do teatro grego, pois esse casal de zeladores estrategicamente descreve as ações que estão por acontecer.

²⁷⁴ OLIVEIRA, *O Convento*. 1995.

sabia que Baltar era uma espécie de alquimista que manipulava forças ocultas e se interessava por experiências estranhas. Essa atmosfera sombria que envolve a personalidade de Baltar é bastante enfatizada no filme de Oliveira, principalmente na cena em que o guardião procura, ansiosamente, uma informação em um livro, guardado em seu quarto. Nesse contexto, a música tonal inspira o suspense e a postura introspectiva de Baltar. O plano de composição de luz é cuidadosamente elaborado e parece misturar-se à identidade do guardião. O tom vermelho que reflete no ambiente provém de uma luminária (FIG. 19). Difusa e refletida de maneira indireta, a pouca iluminação faz com que tudo permaneça na penumbra, como a enigmática aura do convento da Arrábida. O enquadramento é outro componente importante nesta cena, pois, em plano americano, a personagem é filmada em sua inquietação. Essa forma simula exteriormente aquilo que no interior preocupa Baltar: encontrar um livro que se alinhe aos seus pensamentos naquele momento.

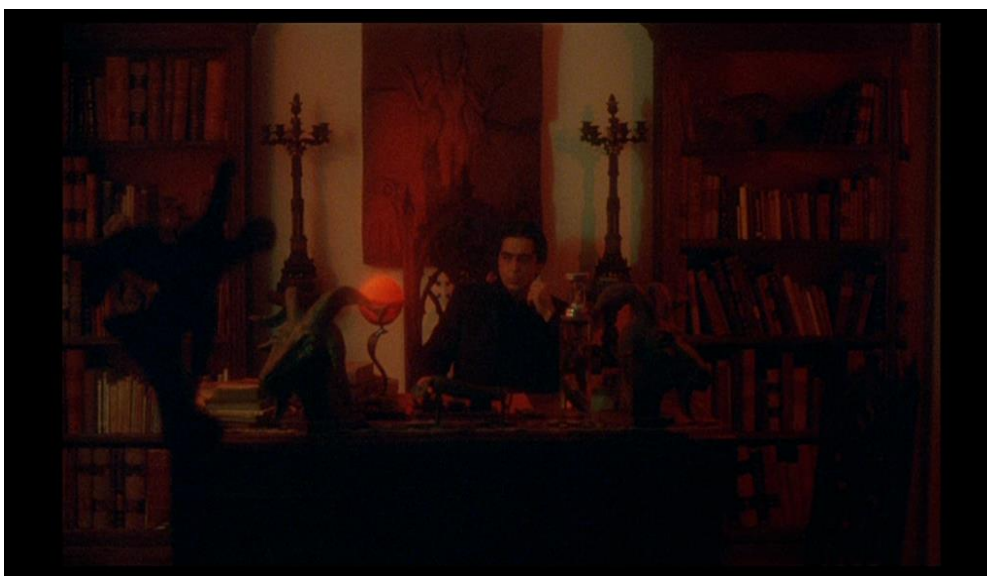


FIGURA 19– Baltar, em seu quarto.
Fonte: *O convento* (1995) – 00:21:40.

Se, por um lado, Hélène e Piedade apresentam personalidades enigmáticas, é na relação que elas estabelecem com Baltar e o professor que essa composição adquire uma intensidade evidenciada pelo desejo. A mulher, portanto, lida com maestria e naturalidade diante das diversas situações de aproximação e afastamento dos homens; para elas há apenas um jogo de sedução.

Dentro desse jogo o professor parece alheio a todo movimento; ele observa atentamente e segue os comandos femininos. E esta é uma característica evidente tanto na ficção de Agustina quanto nos filmes de Oliveira: a mulher possui uma força sobre os homens, e estes ficam subjugados a sua vontade.

O professor, por exemplo, estabelece uma relação de dependência com essas mulheres; em diversas cenas, é possível vê-lo sendo guiado por Hélène ou Piedade. No início do filme, é Hélène quem dirige o carro que o leva ao convento; também é ela quem o avisa do engano que cometeram ao entrarem em outro local. Quando o casal já está hospedado no convento da Arrábida, é Piedade quem o direciona nos ambientes e na pesquisa. Essa postura do professor é construída ao longo do filme em várias sequências nas quais ele aparece sendo conduzido pelas mulheres (FIG. 20 e 21):



FIGURA 20 – Hélène descobre que houve um engano e o professor e ela deixam o local.
Fonte: *O Convento* (1995) – 00:03:10.



FIGURA 21 – O professor segue Piedade pelos jardins do convento até chegarem à biblioteca.
Fonte: *O Convento* (1995) – 00:30:11.

Com Baltar, essa relação com as mulheres é semelhante, porém, as formas de efetivação são diferentes. O guardião é quem conduz Hélène pelo convento e pela Serra da Arrábida; mas seduzido pelos encantos da mulher do professor, ele só executa as ações propostas por ela. Há um forte jogo de sedução entre Baltar e Hélène, no qual é a mulher quem estipula as regras. Com Piedade, há outra forma de ligação. Ao longo do filme eles não têm uma aproximação muito forte, pois Piedade dedica-se inteiramente à pesquisa do professor. No entanto, quando o guardião e a fiel bibliotecária vão à Mata do Formosinho, um intenso desejo parece envolvê-los e, na tentativa de conter os impulsos de Piedade, ele se perde – numa atitude desesperada de cercar a mulher – no “sorvedouro dos desejos” (FIG. 22):



FIGURA 22 – Piedade corre em direção ao “sorvedouro dos desejos”, na Mata do Formosinho.
Fonte: *O Convento* (1995) – 01:15:19.

Piedade, no entanto, parece ser uma variação imaginativa inventada pelo próprio professor, ou seja, ele recria uma imagem idealizada de sua esposa: uma jovem ajudante dedicada e fiel ao desenvolvimento de sua pesquisa, ao contrário do desinteresse apresentado por Hélène. Por isso, talvez, Piedade recebe, certa noite, uma suposta visita – ou um sonho maravilhoso, como ela descreve – do professor em seus aposentos. E as duas, Hélène e Piedade, sentem os mesmos toques e as mesmas carícias que revelam uma afinidade intensa entre elas.

Na cena seguinte, pela manhã, os dois se encontram na biblioteca e Piedade presenteia o professor com uma tradução, em inglês, do *Fausto*, de Goethe²⁷⁵. E nesse momento ele recorda que,

[...] quando [...] entrou no recinto do convento e teve diante dos olhos a grande planície do mar, ocorreu-lhe que já estivesse num lugar de algum modo parecido. Tinha sido em Mistra, onze anos passados. O castelo dos templários fizera uma forte impressão em Goethe quando ele o visitara; de modo que ali situara o encontro de Helena de Tróia com o doutor Fausto. – Eu penso – disse o professor, [...] que as paisagens muito amplas e grandiosas nos obrigam a ter ideias ansiosas e de tipo erótico.²⁷⁶

²⁷⁵ Ressalta-se na escrita agustiniana uma constante e evidente correspondência com os personagens de clássicos da literatura universal. Interessante é, portanto, que nesse dialogismo a escritora portuguesa ressignifica os elementos componentes das obras, ou seja, desenvolve um movimento de aproximação e distanciamento, os quais criam um exercício de revisitação significativa dentro de um contexto bastante particular. Dessa forma, dá concreção a uma estética na qual toda referência é também uma tentativa de fuga, de dissonância. (LOPES, 1984.)

²⁷⁶ BESSA-LUÍS, 1999, p. 44.

A entrega do livro ressignifica a relação do professor com Piedade, como se ele fosse transportado para o universo fáustico, e, embevecido, se visse diante da mulher mais bela do mundo. Não por acaso, neste momento, ele enxerga Piedade de forma diferente, e se lembra da história de Helena de Tróia reconfigurada em outro contexto: na imagem de Hélène e Piedade, em meio à paisagem e ao nevoeiro da Arrábida. À vista disso, a racionalidade que envolve o constante aperfeiçoamento visado pela pesquisa do professor é colocada em suspensão perante um mundo exterior desconexo e enigmático.

No filme *O Convento*, antes de pedir a Baltar que se vingue de Piedade, Hélène e o guardião atravessam, em uma barca, uma parte do mar que banha a Serra da Arrábida. Ela aceita as reminiscências diabólicas advindas dele e engendra um plano de vingança. A aceitação tácita de Hélène de embarcar com uma espécie de *daimon* é o prenúncio de que

[...] cada um gira no seu círculo estreito de prazeres, como um gatinho a brincar com a cauda. A gente simples era assim que se divertia, levando facilmente a vida. Mas Fausto não pertencia a essa gente, os seus prazeres tinham de ser demoníacos, entre o pecado e a culpa, o desejo e a morte.²⁷⁷

E assim, nessa dualidade de forças enigmáticas delinea-se o desejo. No entanto, “entre o desejo e o poder há uma nota que ninguém consegue tocar.”²⁷⁸ Essa nota impossível de ser tocada aponta, justamente, para o mistério e a impossibilidade de realizar integralmente qualquer coisa – que em *O Convento* está inscrita na pesquisa do professor; principalmente nos encontros amorosos, pois as personagens sempre recusam “os laços do amor, tal como recusam as prisões da sedução.”²⁷⁹

Esse jogo, cujas regras insistem em adiar qualquer realização, fica mais denso no filme *Party*. Os casais Irene e Michel e Leonor e Rogério operam uma oposição de forças contruídas a partir de intensos diálogos. As personagens femininas demonstram certa admiração uma pela outra, mas há uma evidente rivalidade nas relações que elas estabelecem.

²⁷⁷ BESSA-LUÍS, 1999, p. 229.

²⁷⁸ BESSA-LUÍS, 1999, p. 29.

²⁷⁹ DUMAS, 2002, p. 22.

Irene é uma mulher de meia idade, atriz e empresária de sucesso. Leonor é uma jovem muito bela, casada e mãe de dois filhos. Essa diferença essencial entre as duas apresenta, principalmente nas cenas em que elas aparecem juntas, uma composição da imagem das personagens sempre em sentido contrário. No filme, no entanto, esse modo de construção das personagens é diferente em dois momentos. O primeiro corresponde ao encontro dos casais no *garden-party*. Essa recepção que acontece no jardim da casa de Rogério e Leonor parece determinar também a forma pela qual Oliveira compõe essas personagens: os planos são, em sua maioria, abertos e as características físicas são ressaltadas.

Segundo Oliveira, para a realização de um filme é muito importante pensar no figurino, pois a roupa é um elemento que transmite informações sobre a identidade que se pretende construir tanto para a personagem quanto para o filme; por isso a constante e cuidadosa preocupação do cineasta com o “guarda-roupa” de cada personagem. Irene usa sempre vestidos longos em tons escuros, os quais complementam sua personalidade mais sóbria, mais experiente. A forma elegante como se veste também evidencia sua postura de superioridade e desprezo diante de mulheres mais jovens.

Leonor, em oposição, usa um vestido curto e o colo à mostra. Essa imagem da mulher jovem com roupa curta deixa entrever a teia de sedução na qual está envolvida. No entanto, é importante ressaltar que essa teia em momento algum está relacionada ao corpo feminino e, por isso, essa forma de compor o vestuário das personagens expressa uma autonomia nas escolhas feitas pela mulher e a sujeição dos homens a sua vontade.

O segundo momento do encontro que é essencial para a composição – por oposição – das personagens femininas ocorre dentro da casa de Rogério e Leonor. Aqui, não apenas o cenário, mas as personagens também parecem ser transportadas do exterior para o interior, pois os diálogos ficam mais intensos e a rivalidade entre Leonor e Irene mais acentuada. O que marca essas mulheres, nesse momento, é uma perspectiva intimista, cuja expressividade é mostrada ao espectador em primeiro plano e o espaço demarcado pelo discurso de cada uma sobre o amor, a vida e o casamento.

Em um diálogo, no filme *Party*, Leonor aponta essa oposição em um tom enigmático. Na sala de jantar, os dois casais conversam sobre as possibilidades e os perigos de caminharem pela ilha e refletem sobre a desventura de terem maus encontros caso decidam sair da casa. Enquanto Leonor anda de um lado para o outro da sala de

jantar, com uma expressão desinteressada, em *voz-off*, os outros três personagens conversam sobre os arredores da ilha:

Michel – Que vamos fazer amanhã, Irene?

Irene – Andar por aí, sozinha. Não há hipótese de maus encontros?

Rogério – Não, os touros estão nos pastos vedados, não saem para a estrada.

Irene – Há touros aqui?

Rogério – Havia combates de touros desde os tempos dos romanos. As crateras serviam de arenas.

Irene – Que extraordinário!

Leonor – Mas também pode haver maus encontros de outro tipo. É melhor não subir acima da linha do nevoeiro.

Irene – Que tem o nevoeiro?

Rogério – Nada. É uma condensação de água. Como se aprende na escola. Aqui forma-se de repente e deixa de ver a estrada. É o que tem de perigoso.

Irene – Vou acautelar-me.

Rogério – Tem que parar e esperar que se dissipe. Pode demorar dois dias ou mais.

Irene – Que extraordinário!

Leonor – E então consegue ver, se tiver sorte, toda a espécie de coisas que não se podem ver num dia claro.

Irene – Que coisas?

Rogério – Nada.

Leonor – Carlos o Temerário, por exemplo. Vestido de frade e não de guerreiro. [...] Na minha ideia, um frade é sempre uma pessoa suspeita. O temor do inferno comporta pensamentos deliciosos.²⁸⁰

Há, portanto, uma manifesta força que o instinto exerce sobre a razão. O fato de a ilha ser tomada por um nevoeiro gera experiências únicas e pensamentos incontrolláveis, os quais alargam a definição, dada pelos livros e defendida por Rogério, de ser apenas uma reação química de condensação da água. Nesse sentido, o fenômeno natural, que acarreta a nebulosidade da ilha, inspira uma força exterior a qual exerce grande influência nas relações das personagens no interior da casa. Cria-se uma dinâmica que assimila a perspectiva enigmática da natureza à força latente de entregar-se ao desejo.

Leonor vê através do nevoeiro a possibilidade de enxergar algo além daquilo que é exposto diariamente. Avistar Carlos, o temerário,²⁸¹ vestido de frade, é romper com a racionalidade estratégica das batalhas e desvelar outro combate, este interior, entre

²⁸⁰ BESSA-LUÍS, 1996, p. 59.

²⁸¹ Carlos, o temerário, o último duque de Borgonha, se considerava um soberano por determinação divina, como se dentre todos os homens ele fosse o escolhido para receber esse direito divino e seus privilégios.

sentimentos e vontades opostas. Essa imagem é muito significativa, pois como afirma Baltar, em *O Convento*, o deleite não está em desconhecer o bem e o mal, mas em praticar o mal com toda a consciência.

No encontro dos casais, a divisão do tempo é feita pelo “antes” – o *garden-party* – e o “depois” – o jantar; no entanto, essa relação é diluída na “possibilidade de irradiação do instante”,²⁸² ou seja, há para o espectador uma separação temporal, mas na narrativa, passado e presente parecem se formar no instante do encontro. O tempo, embora partido, não é definido nem definitivo para a narrativa, mas participa como memória, sempre rompida e corroída pelos impulsos do instante que os casais vivenciam.

Diversos são os sinais que operam como condutores dessa memória – dos casais e do passado histórico que envolve a ilha – e servem para ressignificar o momento que eles estão vivenciando. Um exemplo é quando Irene diz a Rogério que Leonor está se envolvendo com Michel, ao que ele imediatamente responde: “– Também se chama Barracuda a este peixe. [referindo-se ao peixe que ornamenta a mesa de jantar.] É muito agressivo, investe mesmo contra o homem.”²⁸³

Nesse contexto, podemos pensar que este peixe, que ataca cruelmente o homem, é a própria figuração da memória, a qual atormenta esses dois casais que pleiteiam sempre o reencontro, como se algo tivesse ficado pendente. Dessa forma, é possível perceber também na escrita agustiniana que “a aprendizagem não reside sobretudo na interpretação mas na invenção dos signos; invenção condicionada, não metódica, que conduz a um saber sintético, aforístico, predictivo.”²⁸⁴

Na sequência, uma imagem pintada no teto domina a cena. Irene e Rogério caminham até a antessala e, enquanto ele descreve o tédio que o casamento provoca, ela olha atentamente para o alto e indaga sobre o significado de todos aqueles cisnes pintados no teto. Segundo Irene, o mais intrigante não é a imagem dos cisnes, mas uma espécie de “coleira” que cada um tem ao pescoço:²⁸⁵

²⁸² LOPES, 1984, p. 88.

²⁸³ BESSA-LUÍS, 1996, p. 63.

²⁸⁴ LOPES, 1984, p. 89.

²⁸⁵ Essa cena dos cisnes não pertence ao roteiro escrito por Agustina Bessa-Luís. Aqui, Manoel de Oliveira insere essa imagem enigmática entre os diálogos da escritora e sugere múltiplas possibilidades de criação. Sendo assim, mais uma vez se inscreve, na parceria estabelecida entre os dois, o processo transcriativo entre texto e filme.

Rogério – Vivo aqui há tanto tempo... e nunca reparei nesse detalhe.

Irene – E que quer dizer isso?

Rogério – Isso, o quê?

Irene – As “coleiras” ao pescoço dos cisnes.

Rogério – Sinceramente não sei. Penso que seriam mais úteis aplicadas ao pescoço de certas mulheres.

Irene – Como um guiso, para saber onde param.²⁸⁶

Observa-se a ânsia de Rogério em saber onde estava sua mulher. O plano oblíquo em que a imagem do cisne é enquadrada figura também a impossibilidade de controle dele sobre sua esposa. Afinal, momentos antes ela aceitara o convite de Michel para saírem da sala e conversarem a sós.

Após uma longa conversa na sala de jantar, Leonor diz se sentir mal e pede a Michel que a acompanhe. E os dois, com uma suposta naturalidade, retiram-se. Há, portanto, na personagem feminina uma necessidade de afastamento ou uma espécie de fuga que possibilita o desligamento da mulher do espaço central, no qual acontecem os fatos. Ela prefere o espaço circundante, onde seu pensamento, tomado por coisas suplementares, se alinha com seu estratagema, por vezes inspirado por sentimentos desastrosos.

Nesse contexto, podemos aproximar as ações do guardião Baltar, do filme *O Convento*, às de Michel, do filme *Party*. Os dois são seres de visível perversidade que se deixam envolver pelos encantos de uma mulher. E ambos são capazes de enveredar pelos caminhos que essas mulheres percorrem; e criam, com elas, formas inusitadas para a realização de um plano insólito. Isso é possível, talvez, pela natureza ambígua que ambos possuem, pois tanto Baltar quanto Michel são apresentados como uma “figura demoníaca com tendências religiosas.”²⁸⁷ Outra aproximação é possível entre o professor do filme *O Convento* e Rogério, do filme *Party*. Ambos são envolvidos em um enigma e ficam inertes diante das situações. Eles são guiados pelas esposas e seduzidos pelas mulheres que se dispõem a fazer-lhes companhia. Esse plano de envolvimento dos homens com o universo feminino ressalta o jogo de oposição e complementariedades em que elas estão inseridas. Ou seja, as personagens femininas são definidas pela relação de aproximação com sua parte oposta, “não deixando de fora

²⁸⁶ OLIVEIRA, *Party*, 1996

²⁸⁷ BESSA-LUÍS, 1996, p. 71.

nem a inocência nem a loucura.”²⁸⁸ Por isso, é possível compor essas personagens “de modo que fique apenas dispersa uma encenação das paixões.”²⁸⁹

A força oriunda desse jogo de complementariedades desperta, principalmente na mulher, um comportamento demasiado insano, capaz de elaborar terríveis projetos. Como Irene apresenta no diálogo com Rogério:

Irene – Eu fiz a Electra, sabe? Há muito tempo! [...] O ódio era puro como o cristal; o amor era genuíno e desesperado. Havia nobreza em odiar, um sabor de justiça quando se punia alguém. O prazer só podia ser submetido por outro prazer: o de ter poder sobre o nosso destino. Agora, veja o que há agora: funcionários, líderes do computador. Somos uma ficha e nada mais. Eu fiz a Electra e enquanto ensinava o maior dos crimes e punha nas entranhas do meu irmão como um ovo de víbora, sentia um fio de paixão que percorria toda a nossa linhagem e eu recebia na minha mão como a faca do sacrifício. Matar era oferecer um sacrifício aos deuses; agora é um *fait-divers*.

Rogério – Mas ama o seu homem, sei que ama. Arranque-o desta casa, leve-o, mande-o para Nova Iorque, sei lá!

Irene – Por que Nova Iorque?

Rogério – Tem lá o lixo mais grandioso do mundo. Não sei...²⁹⁰

Electra, uma mulher impulsiva, angustiada e aflita, ensinou ao seu irmão o maior dos crimes, introjetou nele um sentimento de ódio para matar a própria mãe. Para Irene, essa personagem é a figuração do prazer despertado pelo ódio e vingança, por isso, interpretá-la é especialmente revelador, pois ela e sua personagem partilham do mesmo sentimento diante do amor e da vida.

Esse sentimento é significativo para pensarmos a própria composição da natureza feminina nos romances agustinianos e nos filmes de Oliveira. Diferente de Édipo, que comete, ele mesmo, o crime, Electra “envenena” seu irmão para que ele mate a sua mãe. A ação dela não se restringe a desejar a morte da mãe, mas influenciar, com seu plano de vingança, outra pessoa para que ela o realize.

Essa força persuasiva é bastante evidente na composição das personagens femininas nos filmes de Oliveira e na ficção agustiniana; elas seduzem, encantam e dominam os homens para que eles sejam joguetes em suas mãos e realizem todas as suas vontades. Podemos ver isso no romance *As terras do risco* e no filme *O convento: Hélène/Précieuse* manipula o guardião do convento e o leva a vingar-se de Piedade. Em

²⁸⁸ LOPES, 1984, p. 64.

²⁸⁹ LOPES, 1984, p. 64.

²⁹⁰ OLIVEIRA, *Party*, 1996.

contrapartida, no filme *Party*, Rogério pede claramente a Irene que afaste Michel de Leonor; no entanto, ela sempre ignora seu pedido, pois só faz o que convém a ela mesma. Depois do diálogo, citado anteriormente, no qual ele pede que Michel seja levado para Nova Iorque, Irene demonstra sua indiferença ao pedido e responde ironicamente: “– Tinha uma voz! Agora não é tão bonita”²⁹¹, e entoia uma música envolvente.

A mulher, nesse sentido, se apresenta como conhecedora de uma dimensão da existência humana que parece, por vezes, ser negligenciada pelos homens, pois ela se vale da fragilidade que o instante apresenta – seja pela sedução, pelo ciúme, pela tentação ou até pelo amor – para minar as estruturas estabelecidas e produzir, por meio de uma mirabolante imaginação, uma saciedade momentânea ou uma alegria contida no trágico. Isso é possível pelo “fato de a mulher estar fora da conquista de territórios, desclassificando-a no sistema de produção, reclassificando-a a um nível de troca simbólica,”²⁹² ou seja, ela “pertence à criação, e [a] tragédia nasceu com a primeira hora de repouso depois da criação.”²⁹³

Juntas, criação e tragédia são os contornos do enigma que perturba os sentidos. Assim, depois do canto, Irene prossegue:²⁹⁴

Irene – Eu fiz a Electra. Era uma grega no sentido mais feminino: cheia de caridade e dedicação, o único tesouro que os deuses deram à mulher. Mas a dedicação²⁹⁵ é uma forma de desespero e só no desespero somos felizes. Por isso livro-me de me privar do abandono do homem que amo.²⁹⁶

Na sequência, Leonor aparece de costas no limiar da porta que dá acesso ao jardim; cai, neste instante, uma forte chuva. Ela e Michel citam que esse encontro, depois de tantos anos, só foi possível devido à conversa que tiveram durante o *garden-party*; no entanto, esse diálogo nunca é revelado e cria um mistério que atrai os casais

²⁹¹ OLIVEIRA, *Party*, 1996.

²⁹² LOPES, 1984, p. 131.

²⁹³ LOPES, 1984, p. 131.

²⁹⁴ Esse é o único momento em que algo é servido e degustado, em todo o filme; Irene e Rogério bebem uma taça de vinho cujo gosto traz à memória da mulher o sabor e a memória da vingança, figurada em Electra.

²⁹⁵ Essa referência à dedicação retoma a figura de Piedade e seu empenho em relação à pesquisa do professor. Tal dedicação, ao final, revela-se de fato como desespero, agitação de uma alma que não cabe em si e, por isso, se multiplica e se contradiz. A entrega do seu corpo à mata do Formosinho configura, ao mesmo tempo, inquietação e fidelidade.

²⁹⁶ OLIVEIRA, *Party*, 1996.

exatamente pela impossibilidade de ser desvelado. Michel tenta lembrá-la e fala de um garoto, um leiteiro, que ela havia mencionado, e dizia aparentar ser muito feliz. Desinteressadamente, ela afirma recordar dessa história da mesma forma que se lembra de qualquer outra que tenha inventado.

Michel, então, afirma ter voltado para levá-la com ele. Leonor, em um gesto desprezioso, sai da casa e se molha na chuva. Ele, preocupadamente, pede que ela entre. Ao que ela responde: “– Chama-me... eu vou.”²⁹⁷ Ela entra, em um gesto de obediência, porém a sua entrega ao amante nunca se efetiva, pois o que eles desejam não é a saciedade, mas que tudo permaneça na esfera do possível e assim “não perturbe o amor.” Não seria, talvez, essa também a vontade de Electra ou de Édipo? Que nada perturbasse seu amor? Pois se tudo permanecesse estável, eles não nutririam a raiva e não seriam tomados pelo impulso indomável da vingança.

Dessa forma, percebemos que há nessas personagens uma tentativa expressa de constantemente se privarem – ou serem privadas – do homem que amam²⁹⁸ em prol de uma realização momentânea: impulso feminino de entregar-se à natureza e – note-se que Leonor é banhada pela chuva e Piedade atraída pela mata do Formosinho – enganar o amor pela via da impossibilidade. Talvez somente assim vislumbrem esse sentimento: pela recusa. Afinal, “retardar o prazer não será a mais elementar astúcia do desejo?”²⁹⁹ A mulher, nesse sentido, traz para o homem certa perturbação, pois em meio a esse jogo de sedução em que nada se realiza, a virilidade masculina é, ironicamente, questionada.

Sendo assim, desde o início, mesmo em intensidades diferentes, está arquitetada uma forma espelhada de composição da imagem dessas mulheres, pois a figura feminina pressupõe uma precisão elementar de aceitação do múltiplo. Em *Party*, Michel deseja Leonor e por isso descobre sua forte ligação com Irene. Em *O Convento e As terras do risco*, o professor se encanta por Piedade porque tem Hélène/Précieuse. É por meio da esposa e dos sonhos nela projetados que ele enxerga a outra moça, meiga e dedicada à pesquisa.

²⁹⁷ OLIVEIRA, *Party*, 1996.

²⁹⁸ No romance *As Terras do Risco*, há uma referência que insinua um envolvimento de Martin com Piedade: “Martin, que nunca pensaria levar Piedade para a estreita cama da biblioteca, que não sugeria senão um sono de eremita, acabou por recebê-la lá.” (BESSA-LUÍS, 1999, p. 151.) No entanto, essa forma de aproximação é também uma tentativa de afastar-se, pois, aqui, não está em jogo o amor, mas a saciedade do desejo como parte do orgulho masculino.

²⁹⁹ ROUGEMONT, 1988, p. 49.

Essa potencialidade significativa contida na possibilidade de múltiplas imagens femininas serem refletidas em uma mesma mulher é intensificada no filme *O Convento* e configura, misteriosamente, o dom de ubiquidade.

O professor, decidido a deixar o convento, encontra o livro *Fausto* aberto na seguinte passagem:

[...] cheguei com meu senhor num navio. Sei que devo procurar a sua cidade [...] Mas que intenção será a sua que não posso adivinhar? Terei vindo como esposa? Virei como rainha? Ou serei uma vítima das angústias do meu príncipe e dos trágicos destinos desde há muito sofridos pelos gregos?³⁰⁰

Enquanto o professor lê, Baltar cumpre sua promessa, feita a Hélène/Précieuse, de se vingar de Piedade, levando-a para a mata do Formosinho, onde há um “sorvedouro dos desejos”. Ela afirma sentir saudades de Deus e então se reconhece naquele lugar e por isso se entrega aos impulsos da floresta em estado puro. Segundo Silvina Rodrigues Lopes, há nessa entrega um movimento em que “toda a vida se reporta ao tempo da criação, ao pré-nome, ao feminino. [...] É a mulher que está mais próxima desse instante da criação. Ela vive a sensualidade sem pecado, a morte sem drama.”³⁰¹ Dessa forma, no gesto de Piedade e Baltar está o mito da criação; no entanto, é a natureza humana que aparece, pois o ser humano, em sua incompletude e indefinição, ousa entregar-se ao acaso e ao desconhecido e toca, por vias perpendiculares, a gênese. “Cria-se deste modo um mito que já não é mito, pois através do esquema mítico o sem-sentido destitui o escatológico.”³⁰²

Já não são Helena, Fausto, Mefistófelis ou Shakespeare, mas Martin e Hélène/Précieuse, instalados em um convento, que experimentam novas situações, as quais remontam historicamente a tantas outras que entrecruzam e perturbam a linearidade e exatidão requeridas pela pesquisa sobre Jaques Peres.

Após ler essa passagem de *Fausto*, o professor vai à praia procurar sua esposa e, sob o olhar atento de um pescador, vê Hélène emergir das águas e vestir uma “túnica classicizante.”³⁰³ Eles se encontram e deixam a Serra da Arrábida. Neste instante, a

³⁰⁰ OLIVEIRA, *O Convento*, 1995.

³⁰¹ LOPES, 1984, p. 98.

³⁰² LOPES, 1984, p. 98.

³⁰³ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 155.

legenda inicial: “Quem neste convento entrar não ouvir, não ver, não falar”³⁰⁴, parece ganhar não uma conotação de advertência, mas de conclusão de um processo, para sempre tornado enigmático.

A imagem da túnica grega reforça a série de desdobramentos e sobreposições significativas que perpassam o convento e a Serra da Arrábida. Afinal, “o que importa é considerar que este lado de experimentação se afasta da procura de ideias obviamente justas, produzindo o controverso e o instável. O que tem a ver”, prossegue Lopes, “com uma concepção de busca do conhecimento como processo de errância.”³⁰⁵ Ou de uma experimentação de si mesmo, na qual, segundo Oliveira,

[...] o enganador, Baltar, é enganado, e o sábio rende-se à realidade aparente das coisas. Ele compreende que é difícil passar para o lado de lá. Francamente, tenho consciência de que não é um filme fácil. Mas gostei de o ter feito, e de o ter feito com aqueles atores.³⁰⁶

Na cena final, ao som de uma música aguda, o casal some e algumas legendas contam, pela ótica do pescador, que Martin e Hélène deixaram a Arrábida, às pressas, por causa de um grande incêndio no bosque, e foram para Paris. O professor perdera o interesse por sua pesquisa e agora se empenha em estudar as ciências ocultas. Piedade e Baltar, tidos como desaparecidos depois do incêndio, foram substituídos pelos zeladores: Berta e Baltazar. No entanto, por irrisão, esse desfecho recebe uma advertência: “não devemos acreditar em tudo que o pescador diz.”³⁰⁷ E tudo permanece no campo da dúvida.

Esse final do filme foi modificado por Oliveira, segundo João Benárd da Costa, no primeiro *script*

[...] não era assim que o filme terminava. O pescador, a dado momento, já depois da retirada do par, detinha-se e olhava para qualquer coisa que apanhara nas malhas e lhe chamava a atenção. Avançava para ver o que era que as redes lhe traziam, já que peixe não era certamente. E descobria, espantado, umas calcinhas de mulher, calcinhas de seda fina, com rendas. Apanhava-as e virava-se para o sítio onde o professor e a mulher tinham desaparecido. Ainda tentava ir ao encontro deles, mas detinha-se, porque já estavam longe. Então levantava as calcinhas e a acenava para que a mulher visse o que

³⁰⁴ OLIVEIRA, *O Convento*, 1995.

³⁰⁵ LOPES, 1984, p. 62.

³⁰⁶ OLIVEIRA, 1999, p. 121.

³⁰⁷ OLIVEIRA, *O Convento*, 1995.

perdera no mar. Nem ela, nem o marido, o viam. Percebendo-o, o pescador voltava a olhar para as calcinhas e pendurava-as na proa do barco. No último plano a praia estava deserta, só com o barco e as calcinhas espetadas na proa, em primeiro plano. Quando, um dia, perguntei a Oliveira por que razão desistira desse final, respondeu-me que deixara de fazer sentido quando o título do filme deixou de ser “A pedra de toque” e passou a ser “O Convento.”³⁰⁸

“E é também verdade que a imagem da chamada roupa de baixo, se não foi a última imagem de *O Convento*, foi a última de *Party*.”³⁰⁹ Quando o casal retorna à sala de jantar e encontra Irene e Rogério, Leonor avisa que irá embora com Michel. E, por isso, é proposta a seguinte solução:

Irene – Ficamos todos juntos, e pronto. Não suporto esse desespero só por causa de Dez mandamentos do tempo dos profetas maníacos.

Rogério – Eles perceberam que há duas maneiras de vida. Ou em rebanho ou em sociedade. Eu não quero viver em rebanho. Saia de casa quando você quiser. Se preciso for serei pai e mãe dos nossos filhos, e acabou-se. Se tiver que cozinhar para eles não me importo.

Leonor – As virtudes de um homem rico são comoventes. Dum pobre são uma porcaria. Felizmente é rico e vai ser elogiado pelo seu bom comportamento. Olhe: tudo isso é um nojo.³¹⁰

Os sentimentos novamente são perpassados pela rebeldia que emerge da pretensa necessidade de fuga e liberdade. Leonor, então, arruma a mala para partir com Irene e Michel.

³⁰⁸ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 156

³⁰⁹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 156.

³¹⁰ OLIVEIRA, *Party*, 1996.



FIGURA 23 – Michel e Irene esperam por Leonor do lado de fora da casa.
Fonte: *Party* (1996) – 01:23:13.

Na cena seguinte, enquanto aguardam do lado de fora da casa, o casal caminha de um lado para o outro ritmadamente (FIG. 23). A marcação das personagens, a simetria das janelas e a altura do pátio da casa relembram um palco de teatro. Esse desfecho retoma aquele diálogo citado anteriormente, quando em uma cena inicial do filme Leonor sugere o início do “espetáculo”. Esse “artifício” que reforça uma encenação parece realinhar a disposição dos pares. Como se ao final de um jogo, as peças do tabuleiro devessem ser novamente organizadas e cada uma voltasse a ocupar seu lugar.

Leonor desce com uma mala, mas recusa a partida, pois o hábito e a virtude parecem ser mais fortes que a rebeldia. Então, Rogério lhe propõe que esqueçam tudo que passou e ela, calmamente, aceita, pois uma novidade rompe o tédio: o marido fala a Leonor que está falido. Ela, então,

[...] reentra em casa (ao saber da notícia da ruína do marido) mas deixa do lado de fora a mala que ela chegou a fazer para partir. Rogério acompanha-a, mas volta depois ao exterior para buscar a mala que se abre e donde cai a roupa íntima da mulher, que ele recupera com alguma dificuldade e visível atrapalhão.³¹¹

Leonor, aparentemente indiferente a tudo que aconteceu, retorna a sua casa, ao marido e à rotina, e elabora planos de alugar o jardim de sua casa para casamentos,

³¹¹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 155.

festas e *garden-parties*, o que remete a uma circularidade viciosa ou à expectativa de outros encontros.

As mulheres, nesse sentido, possuem um desejo inclinado ao desconhecido e àquilo que traga uma realização momentânea. No entanto, após uma erupção desestabilizadora, elas escolhem novamente o caminho dos ritos e buscam um lugar ameno ao lado de seus companheiros. Essa aparente continuidade é infiltrada pela dúvida, a qual impede a recuperação da unidade perdida.

A natureza feminina, nessas obras, é formada por uma “matéria corrosiva”³¹² que, instigada pela insignificância, impõe à realidade exterior outra realidade, mais profunda e enigmática, dentro da qual elas inventam, constantemente, a necessidade de mudança e de liberdade. Por meio da imagem da mulher, sugere-se que há sempre algo latente, invisível por detrás das coisas. E por isso, a impossibilidade de estabilidade e segurança.

³¹² BESSA-LUÍS, 2008, p. 193.

CAPÍTULO 3. MULHER (AMOR)

Evita-se amar, seguindo-se as linhas poliândricas em que Eros
confunde as pistas.
Agustina Bessa-Luís

As mulheres, segundo Agustina, possuem um “conhecimento atribulado das tonalidades emocionais”³¹³, por isso, lidam de forma singular com os sentimentos, sobretudo com o amor. Por sua vez, essa é uma temática bastante recorrente na filmografia de Oliveira, especialmente no seu diálogo com a ficção da escritora portuguesa. Evidencia-se, nesse contexto, o tom efêmero das relações, cuja composição enreda uma experiência amorosa atormentada pela frustração.

O amor, nesse sentido, é um lugar de insatisfação para os amantes. Afinal, o que se exalta

[...] não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso, é menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental. [...] Na “paixão” já não sentimos “o que sofre”, mas “o que é apaixonante”. E, no entanto, a paixão de amor significa, *de fato*, uma infelicidade.³¹⁴

É possível, então, delinear uma elaboração muito específica do amor como paixão, o qual carrega em sua gênese o próprio martírio. A felicidade amorosa é, nesse contexto, condenada pela inspiração que envolve o coração dos amantes em “artimanhas de onde nasce o seu sofrimento.”³¹⁵ E não se trata de um impedimento para a união, mas de um desgosto permanente resultante dos caminhos confusos do amor.

O amor-paixão, segundo Rougemont, “surgiu no Ocidente como uma das repercussões do cristianismo (e especialmente de sua doutrina do casamento) nas almas ainda habitadas por um paganismo natural ou herdado.”³¹⁶ Quando o casamento cristão se tornou um sacramento da igreja primitiva, instituiu-se a fidelidade como um princípio básico e qualquer outra forma de comportamento passou a ser condenada pelo cristianismo oficial. Essa nova doutrina, no entanto, serviu para revivescer vários

³¹³ BESSA-LUÍS, 2008, p. 188.

³¹⁴ ROUGEMONT, 1988, p. 15.

³¹⁵ ROUGEMONT, 1988, p. 32.

³¹⁶ ROUGEMONT, 1988, p. 62.

preceitos místicos e pagãos. Nesse contexto, “o amor-paixão, forma terrestre do culto de Eros, invade a psique das elites mal convertidas e que sofriam com o casamento.”³¹⁷

E, diferentemente do amor Ágape, em que “a morte torna-se a condição primeira, o que o Evangelho chama de ‘morte para si mesmo’ é o começo de uma vida nova, já no mundo terreno;”³¹⁸ o culto a Eros exalta os desejos humanos, “congregando-os num desejo único que finalmente os nega. A finalidade última desta dialética é a negação da vida, a morte do corpo.”³¹⁹ Assim, para Rougemont, o amor cristão encontra a felicidade, justamente pela obediência e pela reciprocidade. Ama-se o próximo exatamente como ele é, “em vez de amar a ideia do amor ou seu mortal e delicioso ardor,”³²⁰ como acontece no amor-paixão.

Dessa forma, tem-se, além do sentimento, o contexto moral, social e político que envolve as relações. O amor seria, portanto, o ponto de partida para diversas experiências, as quais passam da singularidade do sentimento vivenciado ao questionamento de estruturas que possuem valores considerados universais, tais como: o casamento, a constituição da família e a imagem da mulher na sociedade.

Se o “amor feliz não tem história. [E] só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida;”³²¹ é justamente pelas vias do sofrimento e da frustração que podemos analisar a composição da imagem feminina em três realizações fílmicas de Manoel de Oliveira, as quais tiveram como argumento a ficção de Agustina Bessa-Luís, a saber: *Francisca* (1981), cujo argumento foi o romance *Fanny Owen* (1979); *Vale Abraão* (1993), inspirado no romance homônimo publicado em 1991; e *Inquietude* (1998), que é uma adaptação tanto da peça teatral *Os imortais* (1994), de Helder Prista Monteiro, quanto dos contos *A mãe de um rio* (1971), de Agustina Bessa-Luís, e *Suze* (1979), de Antônio Patrício.

O filme *Francisca*, conforme mencionamos no primeiro capítulo, pertence ao ciclo de adaptações denominado “Tetralogia dos Amores Frustrados.” Nele, o amor e a morte se encontram em um universo sistematicamente construído em torno da imagem feminina. Sobre isso, afirma Margarido:

³¹⁷ ROUGEMONT, 1988, p. 61.

³¹⁸ ROUGEMONT, 1988, p. 56.

³¹⁹ ROUGEMONT, 1988, p. 56.

³²⁰ ROUGEMONT, 1988, p. 57.

³²¹ ROUGEMONT, 1988, p. 15.

Francisca (originalmente a personagem de Bessa, é a inglesa Fanny Owen) é a jovem disputada pelos amigos e rivais Camilo Castelo Branco e José Augusto, mas por fim desposada pelo último, que por uma suspeita decide não consumir o matrimônio.³²²

Interessante é a forma como Oliveira e Agustina estabeleceram a parceria para a sua realização. Segundo o próprio cineasta português, ele já

[...] conhecia a personagem de *Francisca*, mas conhecia pelo diminutivo de Fanny, Fanny Owen. O irmão da minha mulher habita na casa onde vivia o irmão de José Augusto, o marido desta Francisca. Há ainda, nesta casa, cartas dela. Eu conhecia naturalmente a história da família. Em 1980, quando me preparava para rodar *O Negro e o Preto*, houve um desacordo, no último momento, [...] e vi-me com uma equipa já contratada. Foi mais ou menos na ocasião em que Agustina nos havia enviado, a minha mulher e a mim, o livro *Fanny Owen*, que acabara de publicar. Disse para comigo: “*Bom, como conheço bem a história e as personagens, posso fazê-lo depressa.*” Escrevi o guião num mês.³²³

Agustina afirma, no entanto, no prefácio do romance *Fanny Owen*, que o livro não foi uma ideia que ocorreu propriamente a ela; teria sido, portanto, o resultado de um pedido de diálogos para um filme:

Há o caso de me terem pedido os diálogos para um filme cujo assunto seria Fanny Owen. Para escrever os diálogos tive que conhecer as circunstâncias que os inspirassem; e a história que os comporta. Assim nasceu o livro e o escrevi.³²⁴

Embora Agustina não deixe claro se o pedido foi feito por Oliveira, entrevemos essa possibilidade,³²⁵ pois a realização de *Francisca*³²⁶ aconteceu depois de *Amor de Perdição* (1978) e, possivelmente, Oliveira estava enredado nesse universo “camiliano”;

³²² MARGARIDO, 2005, p. 208.

³²³ OLIVEIRA, 1999, p. 71.

³²⁴ BESSA-LUÍS, 1979, s/p.

³²⁵ Há também a hipótese de ser um dos acréscimos que Oliveira faz para compor o roteiro, como afirma Teresa Visceglia: “para além do romance de Agustina, como matéria referencial acerca do caso de Fanny Owen, Manoel de Oliveira também utilizou as cartas autênticas de José Augusto: trata-se dum dos dois acréscimos efectuados na transposição. O outro acréscimo é dado por um diálogo entre Fanny e José Augusto encomendado a Agustina expressamente para o filme.” (VISCEGLIA, s/d, p. 575)

³²⁶ “No dia da estreia parisiense, em 25 de Novembro de 1981, o jornal *Libération* convidava o espectador que vira ‘o esplêndido *Amor de Perdição* a aprofundar, com *Francisca*, o conhecimento do universo romanesco de Camilo Castelo Branco.’ [...] O universo camiliano, relativamente desconhecido dos leitores franceses até a adaptação cinematográfica de *Amor de Perdição*, encontra um público receptivo depois das duas estreias quase sucessivas.” (CORREIA, 2015, p. 139)

visto que o romance *Fanny Owen* trata do trágico e misterioso envolvimento entre o escritor Camilo Castelo Branco, José Augusto e Fanny. De toda forma, está posta a gênese de um profícuo diálogo que se estabeleceria entre o cineasta e a escritora.

Em *Vale Abraão*, o amor assume formas antagônicas de expressão na relação entre Carlos e Ema. Ele, encantado pela beleza extraordinária da jovem esposa, entrega-se a uma vida de devoção a sua amada. Ema, insatisfeita com a mediocridade do casamento, se entrega ao adultério. É o que afirma Matos-Cruz:

Ema é uma mulher de uma beleza “ameaçadora”, casa com Carlos, mas não o ama. Para o marido Carlos – com quem se casou sem amor – “*um rosto como o seu pode justificar a vida de um homem.*” O gosto do luxo, as ilusões que assume, o desejo que inspira aos homens, valem-lhe o epíteto de “Bovarinha”.³²⁷

Essa qualificação ironicamente atribuída a Ema reverbera o impulso de criação do romance e do filme. Oliveira explica como aconteceu sua parceria com Agustina nessa realização:

Sabine Frelat, que fez a montagem de *Os Canibais* e de *Non ou a Vã Glória de Mandar*, falava muito de Flaubert, durante a pausa para almoço, com os assistentes. Comprei então livros sobre Flaubert [...] Pensei então em fazer um filme, mas na Normandia, nos próprios locais. [porém] [...] o projeto era completamente impossível. [...] De repente, pensei que seria ainda melhor fazer a transposição. Aprendi o espírito de *Madame Bovary* e propu-lo a Agustina Bessa-Luís. Em *Madame Bovary* é um homem que escreve sobre uma mulher. Isso originou o Bovarysimo que é retomado depois por Agustina, uma mulher que fala de mulheres. E eu quando retomo Agustina, sou um homem que fala de mulheres através da visão de uma mulher, segundo o ponto de vista de Flaubert. É, para mim, uma grande vantagem.³²⁸

Oliveira apresenta, nessa citação, pontos essencialmente importantes para pensarmos o seu método de criação. O dialogismo estabelecido entre o filme e a obra de Flaubert, passa pela escrita de Agustina e afirma a singularidade que o conceito de adaptação fílmica adquire na filmografia do cineasta, ou seja, a relação intersemiótica se processa por meio de uma articulação palimpséstica, na qual a alternância de vozes recria infinitas possibilidades de (re)escrituras, acréscimos e invenções.

³²⁷ MATOS-CRUZ, 2001, p. 151.

³²⁸ OLIVEIRA, 1999, p. 71.

O cineasta afirma ter aprendido o “espírito de *Madame Bovary*” e, por isso, propõe a Agustina a escrita de um romance que “atualiza” a história da personagem de Flaubert:

É um filme lírico. Uma mulher resiste aos homens, que são o poder, somente pela força de sua visão poética do mundo, por mais ilusória que ela seja. É disso que trata o filme: como a poesia empurra Ema contra a agonia, como ela constrói a própria morte em torno de uma concessão poética do mundo.³²⁹

Essa poética do mundo, embora ilusória, parece tocar a inquietante história de Fisalina, personagem do conto *A mãe de um rio*, de Agustina, e do filme *Inquietude*, de Manoel de Oliveira. Ela é uma jovem “propensa a sonhos e tristezas inexplicáveis,”³³⁰ por isso, apresenta uma forma muito particular de lidar com seus sentimentos.

O filme *Inquietude* engloba três histórias, as quais podem ser lidas “como a expressão tri-partidária do desejo de alcançar a imortalidade, latente nos mortais.”³³¹ Oliveira afirma não gostar de filmes construídos por várias histórias, mas a realização de *Inquietude* foi motivada pelo desejo de filmar um dos textos teatrais de Prista Monteiro, este, porém, resultaria em um filme muito curto. Por isso, acrescentou mais duas histórias “de modo a fazê-las funcionar como um conjunto uno.”³³² E mais, essa história tripartida vincula três mulheres: Marta, Suzy e Fisalina, as quais exercem um domínio sobre os homens que delas se aproximam, mas nada se realiza. Há um permanente jogo amoroso que sempre se perde nos obstáculos que se interpõem à sua realização.

Sendo assim, de modo bastante expressivo, uma estrutura parece se repetir na forma como a personagem feminina lida com seus sentimentos e com seus relacionamentos amorosos: a associação do amor à frustração e ao sofrimento. É justamente essa estrutura semelhante que nos autoriza aproximar essas mulheres – Francisca, Ema e Fisalina – tão distantes temporalmente, mas tão próximas “no sentimento de amor [...] em que se debatem.”³³³

³²⁹ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 220.

³³⁰ BESSA-LUÍS, 1971, p. 13.

³³¹ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 226.

³³² OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 226.

³³³ BESSA-LUÍS, 2008, p. 190.

3.1. *Francisca*³³⁴

Logo no início do filme, em *voz-off*, uma mulher³³⁵, sentada próximo a uma janela, lê uma carta de pêsames. Por duas vezes, ouvimos a leitura: a primeira parece ser a voz da remetente: Maria Rita da Rocha Owen. A segunda expõe o pensamento da destinatária que, com um olhar desolado, rememora o conteúdo da carta. Um tom angustiante paira no ambiente.

Após o conhecimento do conteúdo da carta, ao espectador é apresentada uma série de intertítulos, os quais contextualizam o período histórico que demarca um clima de instabilidade em Portugal: a independência do Brasil, a morte de D. João VI e a derrota dos ideais tradicionalistas na guerra civil de 1847. “Todos esses acontecimentos colaboraram para inspirar, em parte da juventude portuguesa, paixões funestas.”³³⁶

Desde o início do filme, com o uso dos intertítulos, percebemos que na transcrição do romance *Fanny Owen* para o filme *Francisca*, Oliveira articula com maestria a força expressiva da palavra e a composição da imagem. É o que observa Visceglia:

Ao transpor para o cinema o romance de Agustina Bessa-Luís, Oliveira efectuou uma seleção rigorosa dos enunciados textuais de *Fanny Owen*, permanecendo porém extremamente fiel aos trechos escolhidos. [...] Além de reintegrar no filme a riqueza do texto literário, os diálogos têm o poder de revelar, através da voz humana, o lado sonoro do cinema, aspecto a que o Realizador já se dedicara em *Acto da Primavera* (1963) e que chegou a levar ao extremo no filme-ópera *Os Canibais* (1988).³³⁷

Conforme citamos no primeiro capítulo, essa apropriação da palavra é muito cuidadosa nas realizações de Oliveira. Segundo o cineasta português, esse trabalho com a palavra constitui um “modo” muito específico de “fazer” cinema, no qual a expressividade é sobreposta à ação e, por isso, possui um papel relevante na composição das personagens e das cenas.

³³⁴ A escolha de Oliveira pelo nome Francisca ao invés de Fanny provavelmente se deu pelo referencial português que a história possui, embora a personagem seja da nacionalidade inglesa, a motriz da história é portuguesa. Tanto que Agustina, ao tecer críticas sobre a personagem, usa por diversas vezes os dois nomes.

³³⁵ Esta carta é destinada à cunhada e ao irmão de José Augusto. Maria Rita Owen, mãe de Fanny, escreve para enfatizar a grande perda que foi a morte do genro, a quem ela considerava como filho.

³³⁶ OLIVEIRA, 1981.

³³⁷ VISCEGLIA, s/d, p. 575.

Um dos primeiros intertítulos apresenta a seguinte informação ao espectador: “Esta é uma história verídica da paixão funesta entre José Augusto e Fanny (Francisca).”³³⁸ Assim está exposto o núcleo da narrativa e a articulação entre as tensões, os anseios e os impulsos desse relacionamento amoroso. A história se passa no século XIX, o escritor Camilo Castelo Branco (Mário Barroso) e seu amigo, José Augusto (Diogo Dória), conhecem duas irmãs: Francisca (Teresa Meneses³³⁹) e Maria Owen (Sílvia Rato). Inicia-se, então, um jogo amoroso, cujas forças se apresentam enigmáticas. Após o primeiro encontro com as irmãs Owen, os dois estabelecem vários diálogos sobre as implicações do amor e os relacionamentos; afinal, estavam tocados por um encantamento que mais os afligia do que os agradava.

“José Augusto, esteta talvez por sublimação dos seus mistérios, interessa-se simultaneamente pelas duas jovens filhas do coronel Owen”³⁴⁰, escreve Agustina em *Fanny Owen*. Mas, a princípio, ele se aproxima de Maria e Camilo de Francisca. As possibilidades que o amor apresentava incomodavam-no, por isso, ele “exibia o seu completo desdém pelas mulheres [...]. Conhecera pelo menos uma que o desiludira – a mãe. Morrera e deixara-o na flor da vida.”³⁴¹ A desilusão que tivera, ainda muito jovem, com a morte da mãe, deixou marcas em seu caráter e, José Augusto,

[...] um rapaz [...] com muitas graças de cultura e garbo de pessoa, rei de sua casa, habituado ao regaço das mulheres que o criaram, primogênito como Esaú e preferido como Jacob, não se deixa iludir pela morte. A mãe não morre, para ele – abandona-o. Daí parte o seu sentimento irritado e de aparência fútil contra as coisas que lhe sugerem e as amantes que se lhe oferecem.³⁴²

Ele possui uma personalidade ambígua que oscila entre uma aura majestosa e envolvente e uma postura desdenhosa e irônica. “É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso,”³⁴³ e, por isso, apresenta repetitivamente uma conduta de autoafirmação. A primeira vez que José Augusto aparece no filme é em um baile de

³³⁸ OLIVEIRA, *Francisca*, 1981.

³³⁹ Para interpretar Francisca, Oliveira “escolheu a jovem que conhecera quatro anos antes, durante a rodagem de *Amor de Perdição*. Teresa Meneses nunca representara nem imaginara tornar-se atriz. Mas aceitou a proposta como se fosse ‘uma missão’. [...] Na verdade, a Manoel de Oliveira interessava mais o que Teresa lhe inspirava de Francisca do que a sua *performance* dramática.” (CORREIA, 2015, p. 167)

³⁴⁰ BESSA-LUÍS, 2008, p. 49.

³⁴¹ BESSA-LUÍS, 1979, p. 13.

³⁴² BESSA-LUÍS, 1979, p. 13.

³⁴³ BARBOZA, 1974, p. 18.

máscaras. Filmado em primeiro plano, ele se mostra indiferente a tudo que está acontecendo ao redor, pois o luto pela morte da mãe ainda lhe era recente.

A oposição entre a alegria do baile e o olhar sombrio dele para a câmera parece refletir algumas características do “herói romântico”³⁴⁴, o qual é considerado “como doente no plano afectivo, doença particularmente agudizada quando atinge o plano amoroso.”³⁴⁵ Nesse contexto, estão descritos, também, os medos e inseguranças da existência humana, como se o sujeito olhasse para si mesmo na tentativa de construção de sua identidade: “Pode ser que pressinta nele um atractivo profundo, uma raça que não se define senão pela natureza luciferiana: o orgulho.”³⁴⁶

Na cena seguinte ao baile de máscaras, José Augusto visita Camilo no quarto em que este vivia no Hotel Paris, no Porto: “É um desses encontros que decidem de todas as rumações e de todos os obstáculos a que a razão se vinculou.”³⁴⁷ Tanto no romance quanto no filme é apresentada certa fragilidade no vínculo de amizade entre os dois jovens. Para Camilo, José Augusto era “como um Calígula de botequins”³⁴⁸ de caráter duvidoso.

Por sua vez, Camilo Castelo Branco apresenta-se como “um moço com talento, [...] e má memória. A má memória é essencial para escrever romances e para os poder viver; na vida e nos romances, tudo se repete.”³⁴⁹ Essa descrição do escritor, que encontramos no romance *Fanny Owen*, aproxima-se, de certa forma, da composição que Oliveira faz do personagem em seus filmes. Sobre tal aspecto, afirma Oliveira:

Camilo, pela sua obra e pela sua vida, é uma figura bastante estranha. É um grande escritor cuja vida foi aventureira e romântica [...] romântica e romanesca. Quando tinha cerca de vinte anos, apaixonou-se por uma mulher que morreu pouco tempo depois, quando estava longe dela. Quis voltar a vê-la uma última vez e mandou abrir o caixão. Era um espírito bastante complicado, bastante rico.³⁵⁰

³⁴⁴ Acerca da composição do *herói romântico*: “Camilo Castelo Branco, e sobretudo Eça de Queirós, acabam por satirizar um tal excesso, exatamente quando nele descortinam artifícios e lugares comuns que pouco ou nada devem a uma autenticidade [...]” (CEIA, 2010, p. web.). Agustina Bessa-Luís constrói dessa mesma forma a personagem de José Augusto, uma espécie de caricatura desses tipos heroicos elaborados na literatura.

³⁴⁵ CEIA, 2010, p. web.

³⁴⁶ BESSA-LUÍS, 1971, p. 13.

³⁴⁷ BESSA-LUÍS, 1971, p. 13.

³⁴⁸ BESSA-LUÍS, 1971, p. 31.

³⁴⁹ BESSA-LUÍS, 1971, p. 12.

³⁵⁰ OLIVEIRA, 1999, p. 178.

Esse desejo sombrio de Camilo de (re)viver um amor, que impressiona Oliveira, é um componente inquietante no filme *Francisca*. A vida romântica do escritor português se torna romanesca tanto pelos dramas amorosos em que Camilo se envolveu, quanto pela representação feita por ele mesmo de suas relações com as mulheres, as quais “exerciam nele um deslumbramento que era um atentado à própria liberdade; vingava-se esquecendo depressa e reduzindo-as a narrativas, ou infamantes ou imateriais.”³⁵¹ Trata-se, portanto, de uma vingança realizada na escrita: esquecer ou “reduzir” o amor à narrativa é uma tentativa de afirmar sua própria versão dos fatos.

Dessa forma, no personagem do escritor português é perceptível o cuidadoso trabalho de recriação da vida romântica e romanesca que Camilo tivera e sobre a qual escrevera. Há um entrecruzamento de vozes e leituras que decorrem das circunstâncias em que ocorreu a trágica história de Fanny Owen. Como acrescenta Bessa-Luís:³⁵²

[...] pareceu-me necessário e útil trazer Camilo Castelo Branco à luz da nossa experiência humana sem o traduzir na opinião de escritor que é minha. Por isso usei a colagem, e quase todas as suas falas são as autênticas, que ele escreveu, em novelas, em dispersos e nas folhas em que anotava seus pensamentos.³⁵³

Ao “trazer Camilo à luz da nossa experiência” Agustina se afirma como leitora³⁵⁴ da obra camiliana – essa “fidelidade” que se apresenta no livro como “colagem das falas autênticas”³⁵⁵ passa pela leitura que ela faz do autor para nos apresentar a personalidade e o destino do personagem, ou seja, já é uma elaboração

³⁵¹ BESSA-LUÍS, 1979, p. 31.

³⁵² É importante ressaltar o gosto de Agustina Bessa-Luís pela obra de Camilo Castelo Branco. Agustina publicou, além de outros ensaios, o livro *Camilo: gênio e figura* (1994), o qual é uma compilação de ensaios que apresentam de forma magistral a leitura da escritora portuguesa sobre a obra de Castelo Branco.

³⁵³ BESSA-LUÍS, 1979 s/n.

³⁵⁴ Agustina apresenta no texto *Camilo e as Circunstâncias* o seu gosto pela escrita camiliana e o seu exercício de escrever sobre o autor e sua literatura: “pus-me a escrever sobre Camilo Castelo Branco sem que da sua vida e obra possuísse mais elementos do que os que são facultados a um leitor cuidadoso. Dos seus livros, alguns há que sempre causam admiração; a frescura de sua prosa é inimitável, o seu humor, como uma rajada fulgurante, traz consigo, porém, aquela reticência nostálgica que um português de boa lei sempre faz acompanhar, [...]. A ironia e a versatilidade, o prazer iconoclasta logo redimido por uma afabilidade pelos humilhados, vão direto a certa inculpabilidade congênita no português. É preciso ser-se profundamente português para entrar com Camilo na província afável exasperante de imperturbável casualidade, casualidade nos negócios e nas artes, que ocultam afinal um método, um contrato com a vida.” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 59).

³⁵⁵ Essa fidelidade ao “verdadeiro” Camilo Castelo Branco e à sua vida romântica e romanesca é também memória de leitura, tanto de Agustina quanto de Oliveira; assim, é por meio de uma atividade imaginativa que os dois recriam o escritor português.

subjetiva a partir dos elementos fornecidos. Aqui nos parece ainda mais evidente o seu gosto pela obra do escritor português, a quem ela afirma recorrer por meio de uma leitura “biográfica” das anotações e dos livros a fim de dar forma, com sua escrita, ao “próprio Camilo”. É a Camilo também que a escritora faz uma alusão bastante poética no ensaio *Um Monstro a Retalho*: “quando o coração me falha neste dialeto de escrever livros, volto-me para Camilo, que é sempre rei mesmo em terra de ciclopes.”³⁵⁶

Quando Oliveira decide realizar o filme *Francisca*, ele afirma conhecer a história da família e algumas cartas de Fanny, no entanto, é o romance de Agustina que o cineasta cita diretamente como referência para a composição do argumento fílmico. Esse diálogo, porém, apresenta alguns pontos distintos para a recriação do enigmático triângulo amoroso. Francisca, no filme, é

[...] uma vítima indefesa de dois homens que acabam por destruí-la. Agustina Bessa-Luís não a vê assim. No seu livro “Fanny Owen”, que Oliveira adaptara, descreve-a como um elemento desestabilizador, mulher pérfida que destrói a amizade de José Augusto e Camilo Castelo Branco, ambos apaixonados por ela.³⁵⁷

Estariam, dessa forma, expostas outras possíveis fontes nas quais Oliveira buscou referências para sua realização? Ou, como o próprio cineasta gosta de propor: estão apenas apresentadas versões imaginadas e imaginárias de uma visão histórica suposta? O que fica evidente são as infinitas maneiras de representar e a “força dessa ligação Literatura-Cinema.”³⁵⁸

A fatídica história de Fanny é, portanto, perpassada por uma rede de leituras e interpretações, as quais parecem ter origem nos próprios escritos de Camilo³⁵⁹, como por exemplo, no livro *No Bom Jesus do Monte* (1864), no qual o escritor se propõe tanto a apresentar a alguns leitores quem eram José Augusto e Fanny, quanto esclarecer a relação que ocorreu entre eles. Ironicamente, Camilo afirma responder, com essa narrativa, “às dúvidas dos bons e às calúnias dos maus que decifram horrores no

³⁵⁶ BESSA-LUÍS, 2008, p. 11.

³⁵⁷ BUISEL, 2012, p. 15

³⁵⁸ BUISEL, 2012, p. 15

³⁵⁹ Camilo Castelo Branco faz referência à história de Fanny Owen e José Augusto nos textos: *Dois Horas de Leitura* (1858) e *Vinte Horas de Liteira* (1864).

silêncio das duas sepulturas, a esses esclarece agora o homem que mais viveu na intimidade das duas almas.”³⁶⁰

É interessante notar os recursos cinematográficos que Oliveira utiliza na construção fílmica para enfatizar esse “estado de espírito” que inspirava a experiência de um amor funesto. Em *Francisca*³⁶¹ há cinco reiteraões: a primeira é a leitura da carta, que citamos anteriormente, e acontece no início do filme. A segunda pode ser vista durante o baile do Barão do Corvo onde acontece uma conversa entre Francisca e Camilo, cujo conteúdo sugere certa instabilidade na amizade entre o escritor e José Augusto:

Camilo – Deixe-o passar. Cada palavra que ele lhe disser desfolha uma flor da sua coroa. Cada sorriso que ele lhe dirigir apaga uma das luzes das mil que iluminam seu mundo. Deixe-o passar.

Ela olhou-o, aterrada. Depois recompôs-se e disse, com alguma impaciência:

Francisca – Julgava que era amigo dele.

Camilo– A amizade não proíbe a ingratidão da lucidez. Sou ingrato, talvez. Mas sem infâmias. Ele disse-me, uma vez: “Não há de ser longa minha existência...” Pensar na morte aos vinte e cinco anos ou é poesia, ou é crime.

Francisca – Ele é seu amigo?

Camilo – Pagou-me as dívidas e salvou-me da morte. Não quer dizer que seja meu amigo. Quem souber o que é uma alma sabe o que é um amigo.

Francisca – A alma não é uma cadeira que se oferece a uma visita. A alma é...

Camilo – É?

Francisca – É um vício. A alma é um vício. [...]

Camilo – Meu Deus! Posso ler no seu rosto curiosidade, compaixão, amor-próprio ofendido, receio da própria candura ou a intenção duma coragem varonil. Tudo que resulta num amor funesto.

Francisca – “Funesto?”³⁶²

³⁶⁰ CASTELO BRANCO, 1864, p. 94.

³⁶¹ No filme *Francisca*, o núcleo da narrativa é o triângulo amoroso entre Camilo, José Augusto e Fanny. Dessa forma, Oliveira deixa em segundo plano alguns personagens que no romance participam diretamente da história. Como apresenta Teresa Visceglia: “o coronel Owen, pai de Fanny, ou a freira Isabel Cândida, com quem Camilo parece ter tido uma relação amorosa e que lhe educou a filha Bernardina, não existem na película. Outros personagens, a quem a escritora dedica muito espaço, aparecem no filme só marginalmente. O caso mais patente é o da irmã de Fanny, Maria, que, com efeito, aparece, com frequência variável, ao longo de todo o romance desempenhando um papel fundamental para o desenvolvimento do *récit*. Em *Francisca*, Maria só aparece na primeira parte, e marginalmente. O namoro entre ela e José Augusto, bem descrito no romance, no filme é pouco mais do que sugerido e a partir do afastamento de José Augusto da casa Owen, Maria nunca mais aparecerá diretamente.” (VISCEGLIA, s/d, p. 573.).

³⁶² BESSA-LUÍS, 1979, p. 45.

Camilo compreende que a fala de Francisca revela um comportamento excêntrico. “A alma é um vício [...] Teria dito isto? Era sem dúvida uma rapariga estranha. Enquanto a irmã se contentava com segredos de pequeno alcance, Fanny reunia o esplendor dum mancebo na sua idade mais perturbante.”³⁶³ A alma, como um vício, sugere, também, um desejo constante, uma necessidade de saciedade que não se resume ao prazer. É a afirmação de uma inquietante busca, cujos desdobramentos são enigmáticos.

Dessa maneira, alguns contrastes ficam evidentes: Francisca, uma jovem donzela de aspecto angelical é, como salientou Agustina, possuidora de uma personalidade com anseios semelhantes aos de um “mancebo”. A associação de características de masculinidade na mulher é um procedimento recorrente nas personagens oliveirianas e agustinianas, principalmente a insinuação da androginia, que, segundo Oliveira, pode dar “curso livre à imaginação,”³⁶⁴ justamente porque transcende a materialidade do corpo. Outro contraste apresentado no diálogo da cena (FIG. 24) é a rivalidade anunciada entre os dois supostos amigos e revela um Camilo que desdenha de José Augusto.



FIGURA 24– Francisca em primeiro plano e José Augusto em segundo plano. Oliveira destaca, além da possível formação dos casais, a imagem de Francisca.
Fonte: *Francisca* (1981) – 00: 19: 44.

³⁶³ BESSA-LUÍS, 2007, p. 22.

³⁶⁴ OLIVEIRA, 1999, p. 125.

A terceira reiteração acontece quando José Augusto vai à casa dos Owen, para ver Maria, e encontra Camilo no jardim com Francisca e Rita Owen. Ele, ao ver essa cena, “não se mostrou surpreendido mas, depois dos primeiros cumprimentos, pôs-se a dar ligeiras chicotadas nas flores duma trepadeira.”³⁶⁵ Ao que segue:

Francisca – Veja o que lhes fez! – A boca tremia-lhe de espanto e indignação.

Maria, que vinha de casa [...] repreendeu-a.

Maria – Não sejas tão melindrosa, Fanny. José Augusto nem reparou...

Camilo – “Ou será que a aridez da tua primavera já não te mostra as flores?” – disse Camilo, calmamente. Era um verso de *O Paraíso Perdido*, e Fanny sorriu, um pouco nervosa: repetiu em inglês:

Francisca – “My hastening days fly on with full career. But my late spring no bud or blossom shew’th!”³⁶⁶

Por duas vezes ouvimos Francisca recitar esse verso. Talvez a prenunciar, diante dessa atmosfera tensa que articula elementos opostos – pureza e pecado, elevação e queda, serenidade e melancolia – um conflito latente entre a imagem feminina e a sedução masculina impulsionada pela rebeldia.

Em *No Bom Jesus do Monte*, Camilo descreve o encantamento de Fanny pelas flores. Ela

[...] lia nas pétalas de suas flores, ajoelhava ao pé do canteiro a esteiar a tige da tulipa ou da anêmona descahida pelo vento da madrugada. [...] Se a mãe ou a irman lhe cortassem uma flor, Fanny escondia-se para chorar: confessava-o; mas não queria que lhe vissem as lágrimas. Eu passava à beira dos seus taboleiros floridos com respeito igual ao dos israelitas ao lado da Arca da Lei. Pedia-lhe vênias para aspirar o aroma dum cravo, cruzando os braços sobre o peito, em prova da minha limpeza de mãos. Fanny sorria, [...] dizia ela: – “Quem sabe tocar dignamente as flores são as borboletas.”³⁶⁷

Na imagem do canteiro florido, além do esplendor da vida, está figurada a fragilidade da existência. José Augusto, ao desfolhar as flores do jardim, instiga uma reação de Fanny, que se aproxima rapidamente para questionar o feito. Aturdida, encontra consolo nas supostas “mãos limpas de Camilo” por meio dos versos que os dois repetem. A cortesia da visita às irmãs Owen se transforma, simbolicamente, em

³⁶⁵ BESSA-LUÍS, 1979, p. 79.

³⁶⁶ BESSA-LUÍS, 1979, p. 80: “Ou será que a aridez da tua primavera já não te mostra as flores?” Verso extraído do soneto: *On His Being Arrived at the Age of Twenty-three*, de John Milton.

³⁶⁷ CASTELO BRANCO, 1864, p. 106.

prelúdio de um forte sofrimento, pois a intensa agitação interior visível na postura de José Augusto mostra sua capacidade de ferir e aniquilar quem se aproxima.

Há, também, certo erotismo nessa imagem suscitada por Fanny, pois é possível entrever uma referência ao corpo feminino representado pelas flores. A borboleta toca com suavidade o âmago da flor sem danificá-la, o que sugere uma representação do ato sexual. José Augusto, por sua vez, arranca as pétalas das flores com uma bengala, um significativo fálico que, em um gesto de violação, destrói a possibilidade de referenciar esse ideal erótico sustentado por Fanny. Tal gesto, nesse contexto, parece funcionar como uma castração do desejo que se desdobra em uma exaltação da castidade ou, até mesmo em uma rejeição tácita do envolvimento com o universo feminino.

Ao final do filme a referência às flores e às borboletas aparece novamente. No leito de morte, afirma Bénard da Costa, Francisca³⁶⁸

[..] diz que a memória se lhe foi com a alma, ou seja, em termos dela, com o vício. E com ela, se foram as borboletas brancas, *que também não têm alma e sabem como ninguém tocar as flores*. Borboletas que, como recordou pertinentemente Xavier Carrière, significavam, na pintura do Quattrocento, que o modelo já tinha morrido antes de o retrato ser pintado, borboletas que regressam – mas agora negras e nunca mais brancas – na genial sequência em que José Augusto, na capela, mostra à criada o coração conservado em álcool, que mandara retirar do corpo da mulher.³⁶⁹

A cena em que o coração de Francisca aparece guardado em um vidro³⁷⁰ também compõe a rede de repetições nessa realização de Oliveira. Na capela, José Augusto olha atentamente para o coração (FIG. 25):

Não rezava, nem sequer estava comovido. Aparentava só aquele obscuro sentido que o advertia dum perigo. Ouviu ruído e sobressaltou-se. Era Franzina, [a empregada], que vinha varrer a capela. [...] Ela parou, não sabia se devia sair ou continuar o trabalho.

³⁶⁸ No livro *Antes que me esqueça* (2012), Júlia Buisel apresenta os bastidores da composição da cena da morte de Francisca: “Uma das primeiras cenas filmadas, foi a morte de Fanny. [...] Quem anda ‘nestas vidas’ entende, o drama que é, para um realizador, ‘matar’ a sua personagem mais querida no início da filmagem. Oliveira entrou em desespero. Mudou luzes, décor, levou horas a ajustar os lírios no leito de morte. Só no dia seguinte conseguiu fazer a cena.” (BUISEL, 2012, p. 15)

³⁶⁹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 137.

³⁷⁰ Júlia Buisel narra que quando foram visitar a casa em que Francisca habitava em vida: “a sala estava estranhamente repleta de flores e ramos secos. Por estar fechada, pensei, secaram. A proprietária, descendente e herdeira, retificou: ‘Não se colhem flores vivas.’ (BUISEL, 2012, p. 15)

Aquele homem de preto, e sobre o qual caíam acusações descabeladas, causava-lhe insuportável mal-estar.³⁷¹



FIGURA 25 – José Augusto na capela diante do coração de Francisca.
Fonte: *Francisca* (1981) – 02: 23: 30.

Estabelece-se, então, na cena, o seguinte diálogo:

José Augusto – Faço-te medo, rapariga?

Franzina – Não senhor. Só me impressiona estar aqui.

José Augusto – É um coração, um músculo parado, como um relógio parado. Não te impressionavas quando o podias sentir bater no peito dela, no pulso. E então, sim, é que era assustador. Saíam dele coisas espantosas: o destino dum homem, e de mais até. A verdade absoluta e vingativa também lá se fabricava. Até Deus no seu trono se construía lá dentro, como uma obra de engenharia, uma ponte ou uma calçada. Agora vê: está limpo, inofensivo, sem cheiro e sem fogo, sem nada que cause desordem no mundo.

Franzina – Deixe-me ir embora, senhor José Augusto...

José Augusto – Era uma boa senhora.

José Augusto – Mas não a amavas. Era um anjo, mas não a amavas. Tinha virtudes, talentos, beleza maravilhosa. Mas isso tudo era um alimento inútil para ti. Não, não te apresses, espera aí... O que faz com que amemos alguém? Vivemos despedaçados à procura dos nossos corpos que se espalham pela terra inteira. Grita o ventre que se quer juntar aos braços; geme o fígado que pretende aderir ao costado direito. E o coração, em mil bocados, entra nos becos mais miseráveis e pergunta onde está o sangue que o forma.³⁷²

³⁷¹ BESSA-LUÍS, 1979, p. 195.

³⁷² BESSA-LUÍS, 1979, p. 196.

Ouvem-se os passos da empregada que, apressadamente, deixa a capela. José Augusto, em um gesto de desdém pelo coração de Francisca, lança-o ao chão. No plano seguinte, a criada abre a porta e entra na capela, em *voz-off* ouve-se novamente a fala do patrão. A cena anterior é reiterada, agora, pela perspectiva de Franzina, visivelmente assustada, próximo à porta da capela.

Antes, porém, do casamento de Fanny e do trágico desfecho de sua união com José Augusto, há outra reiteração de uma fala que revela um elemento chave na personalidade dele: uma constante necessidade de afirmação decorrente de uma revolta, a qual é posta em evidência quando Camilo o recebe, na casa que alugara em Vilar do Paraíso. Enciumado com a relação do escritor com Francisca, ele revela um plano para se aproximar dela e fazê-la sofrer por amor:

José Augusto – Sou, por acaso, um aleijão? Achas que não posso amar Fanny? Pois vou despertar nela um amor imenso; um amor reprovado por mim, excitado pela minha própria severidade. Prometer, submeter, dar esperança... Alimentar o desejo para estudar as conseqüências da insaciedade. Roçar-lhe a testa com um beijo e depois passar sem lhe tocar, fixando-a com um olhar profundo e austero. Semear ilusões e recolher vergonha, humilhação e culpa. Produzir um anjo na plenitude do martírio.³⁷³

A reiteração desse plano enfatiza uma elaboração em quatro passos de realização: “prometer, submeter, dar esperança e alimentar o desejo”, mas nunca saciá-lo. Dessa maneira, José Augusto pretende transformar Francisca em um anjo de pureza que, submetida ao martírio do abandono, seria imbuída pela culpa em que a “impressão de rejeição figura entre as mais duras penas do estado de purificação.”³⁷⁴

As reiterações evidenciam as relações complexas que as personagens estabelecem e promovem uma inquietação no espectador, pois configuram a expressão de uma “conduta externa, essa repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma.”³⁷⁵ Não se trata, portanto, da mesma cena duplicada, mas da composição de uma perspectiva que produz múltiplos significados. Segundo Deleuze, nesse sentido, a repetição não é a reprodução do igual ou do semelhante, mas a realização do diferente. Isto porque, repetir é produzir

³⁷³ BESSA-LUÍS, 1979, p. 98.

³⁷⁴ ROUGEMONT, 1988, p. 123.

³⁷⁵ DELEUZE, 2006, p. 11.

algo único, ou seja, constrói-se o singular como experiência potencializada. A potencialização do singular é repetição, por isso, diferença.³⁷⁶

O “singular que anima a repetição” parece ser a composição do discurso cinematográfico de Oliveira no filme *Francisca*, já que não está posta a sequência convencional que evoca a progressão dos fatos, mas o apagamento sutil dessa progressão em um jogo de eterno retornar e continuar que promove a singularidade de cada cena. Dessa forma, reinventa-se também o processo vivido pelas personagens, as quais estão presas no inquietante laço do amor e, por isso, são reincidentes nas desventuras e sofrimentos, os quais envolvem todas as histórias amorosas, visto que “a cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição.”³⁷⁷

3.1.1. Do paraíso ao Lodeiro

O desejo de José Augusto de moldar a imagem de um anjo por meio do sofrimento atravessa as relações que ele estabelece com as irmãs Owen de diferentes formas. Em meio às idas e vindas à casa de Maria Owen, ele se sente atraído por Francisca. Isso torna a rivalidade entre ele e o jovem escritor ainda mais acirrada, o que “Camilo pressentia e que o fazia qualificar como ‘aliança de extremos’, referindo-se ao laço que havia entre ele e José Augusto.”³⁷⁸

À medida que José Augusto se ambientava e conhecia as irmãs Owen, percebe que entre Maria e Francisca há uma fundamental diferença:

Maria era ajustada às conveniências mesmo quando inventava romances; Fanny era simplesmente uma amorosa, um pouco decepcionada pela ausência do pai que, desde a mais tenra idade dos filhos, vivia afastado do lar conjugal.³⁷⁹

Em *No bom Jesus do Monte*, Camilo pergunta ao amigo qual das duas ele amava e ouve a seguinte resposta: “– Pude discriminar as duas almas. Fanny é triste como um

³⁷⁶ DELEUZE, 2006, 12.

³⁷⁷ DELEUZE, 2006, p. 12.

³⁷⁸ BESSA-LUÍS, 1979, p. 86.

³⁷⁹ BESSA-LUÍS, 1979, p. 50

anjo saudoso do ceo. Maria é o anjo embevecido das alegrias da terra.”³⁸⁰ Essa diferença desperta nele a obsessão de um amor funesto, pois o coração puro de Francisca é suscetível a estímulos sedutores e violentos. Afinal, pode-se ler em Agustina Bessa-Luís: “o que sabemos de Fanny senão o que nos diz o escritor? [...] Muito pouco. [...] Era uma dessas raparigas cuja banalidade tem a desarmá-la os conflitos do próprio sexo e a elegância da vida privada, à inglesa.”³⁸¹

A pureza de Fanny é um convite para o fatal ardor amoroso, pois “não era ausência de desejos, mas a profunda disponibilidade deles [...]”³⁸² que atraem José Augusto para a possibilidade de um amor que nunca será consumado, pois ele pretende, por meio do sofrimento, elevar essa pureza para que a donzela se transfigure em anjo: um modo de recriar a perfeição diante da negação dos desejos. Isso também revela a paixão, a qual “é uma chama que não pode sobreviver ao brilho da consumação. Mas a sua ardência permanece inesquecível [...]”³⁸³ E é isso que José Augusto quer preservar: um amor recriado no limiar da morte. Em uma atitude audaciosa, ele anuncia sua ruptura com Maria e informa a sua expulsão da casa dos Owen:

José Augusto – Fui expulso do Paraíso.

Camilo – E Eva ficou?

José Augusto – Foi Eva que me despediu. Tivemos um diálogo sério.

Camilo – Conta. Tenho dez minutos para um diálogo sério. Depois vou escrever uma crónica teatral ou coisa pior. Diz lá.

José Augusto contou toda a intriga insustentável que se desenvolvera na casa dos Owen. Maria recriminava-o pela sua frieza, o coronel escrevera de Lisboa a pedir explicações, criara-se uma atmosfera tensa e suspeitosa. A mansa e harmoniosa graça daquele lar dera lugar a uma irritação mal velada pelas escusas da hospitalidade.

Camilo – Falou-se em casamento?

José Augusto – Não, nem eu consentiria nisso. Sabes como sou se me impõem cláusulas. Nem sequer Maria me falou nunca no assunto.

Camilo – E Fanny?

José Augusto – Fanny, o quê?

Camilo – Como vê tudo isso? Que faz no meio dessa confusão toda?

José Augusto – Fanny é um anjo.³⁸⁴

Essa expulsão da casa dos Owen, localizada em Vilar do Paraíso, parece remeter ao pecado original bíblico. José Augusto é banido do “Paraíso” e, a partir de então,

³⁸⁰ CASTELO BRANCO, 1864, p. 100.

³⁸¹ BESSA-LUÍS, 2008, p. 47.

³⁸² BESSA-LUÍS, 1979, p. 87.

³⁸³ ROUGEMONT, 1988, p. 38.

³⁸⁴ BESSA-LUÍS, 1979, p. 109.

deseja atingir a virtude perdida por meio da posse de Fanny. A composição da imagem do jovem melancólico, misterioso, revoltado e de vida dissoluta é fortemente delineada no estilo de vida de José Augusto, o qual correspondia a um tipo humano que, segundo Agustina, exibia petulâncias de morgado provinciano.

Para comunicar a Camilo a sua desventura na casa dos Owen, ele vai até a cidade do Porto, onde o escritor está residindo por algum tempo, “e sem esperar confirmação, foi entrando com o cavalo pelo quarto.”³⁸⁵ (FIG. 26).



FIGURA 26 – José Augusto invade o quarto de Camilo.
Fonte: *Francisca* (1981) – 00: 47: 03.

Com essa entrada triunfante no quarto de Camilo, ele anuncia sua “queda do Paraíso” e assim:

[...] não se sabe que desastrosas medições da lembrança José Augusto foi buscar à palavra Paraíso. ‘O meu Éden de rapaz’, diz numa carta que responde a outra carta de Camilo. [...] uma enigmática desesperança batia-lhe no peito ao compasso do coração.³⁸⁶

Dessa forma, ele compõe a imagem do jovem de linhagem nobre, porém maculado pelo delito que cometera: uma espécie de “anjo caído”. “Este homem está perdido, ou é Camilo quem lhe aponta a perdição,”³⁸⁷ pondera o narrador de *Fanny Owen*. A situação grotesca cria, além da comicidade, uma nova perspectiva para a

³⁸⁵ BESSA-LUÍS, 1979, p. 108.

³⁸⁶ BESSA-LUÍS, 2008, p. 49.

³⁸⁷ BESSA-LUÍS, 2008, p. 49.

amizade dos dois e para a relação que estabelecem com Francisca: “A [...] desgraçada amizade [de Camilo] com José Augusto, da Casa do Lodeiro, mostrou-lhe os caminhos das paixões proibidas que são difíceis de evitar.”³⁸⁸

No dia seguinte, José Augusto vai novamente com seu cavalo³⁸⁹ à casa do escritor e revela seu amor por Fanny:

Indiferente aos reparos da senhoria, que não se cansava de o invectivar da ponta do corredor, extraordinária de desesperação, ele levou o cavalo para o quarto. Costumava dizer que a melhor maneira de conhecer a solidez duma casa era pôr um cavalo no sobrado.
 José Augusto – Aí vai o profundo e recalcado segredo da minha vida: amo Fanny. [...] Mas como vou entrar outra vez no Paraíso?
 Camilo – Pela porta de honra, se saíste por ela.
 José Augusto – Vou escrever a Fanny.³⁹⁰

A entrada triunfal de José Augusto representa, principalmente, por meio da simbologia da imagem do cavalo, a ardorosa prevalência do instinto sobre a racionalidade. De acordo com Chevalier, o cavalo não é um animal como os outros, ele pode ser montado pelo homem e, por isso, estabelece uma estreita relação com o ser humano. Entre ambos existe uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito: “Assim os psicanalistas veem no cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não humana, arquétipo próximo ao da mãe, [...] ligado aos grandes relógios naturais ou também à impetuosidade do desejo.”³⁹¹

O cavalo, nesse contexto, aparece como elemento desestabilizador da ordem, pois adentra um espaço ao qual não pertence. No entanto, apenas a criada considera inadequada aquela atitude. Camilo e José Augusto conversam naturalmente e isso faz com que tudo pareça banal, exceto o jogo expressivo da palavra. E, dessa forma, na cena há uma ampliação dos sentidos, possível pela articulação entre palavra e imagem, e suas possíveis associações que evocam experiências obscuras, pois, como afirma Tarkovsky, nenhum dos componentes do filme possui significado autônomo³⁹².

³⁸⁸ BESSA-LUÍS, 2008, p. 80.

³⁸⁹ Em *No Bom Jesus do Monte*, Camilo Castelo Branco afirma que, ao adentrar o quarto, José Augusto apeou a rédea do cavalo na estante de livros, exatamente entre um calepino e uma crônica monástica. No romance *Fanny Owen*, há a seguinte referência: “entalou a rédea entre os livros de teologia.” (BESSA-LUÍS, 1979, p. 111) Essas duas informações não aparecem por acaso, antes dizem de certo impulso mundano que prioriza a vontade e os desejos da personagem.

³⁹⁰ BESSA-LUÍS, 1979, p. 111.

³⁹¹ CHEVALIER, 1996, p. 209.

³⁹² TARKOVSKY, 1998, p. 40.

Na cena seguinte aparece esta legenda:

Camilo saiu do Porto. Fanny respondeu a José Augusto tratando-o como irmão e proibindo-o de lhe falar de amor. Ele chorou e caiu num desespero profundo. Quando Camilo voltou deu com um quadro muito diverso. José Augusto era amado por Fanny.³⁹³

E como José Augusto não saiu do Paraíso pela porta de honra, não seria por ela que ele retornaria; então, para se casar com Fanny, ele decide raptá-la. Percebe-se, aqui, a narrativa de uma história que apresenta uma estrutura semelhante àquelas do romance-folhetim em que há uma situação de instabilidade formada por três participantes: o raptor, a vítima e o “defensor”. Está, dessa forma, exposta a trágica relação amorosa entre José Augusto, Fanny e Camilo Castelo Branco. Essa composição triangular, no entanto, não mantém esses papéis muito ordenados. Camilo tenta convencer o “amigo” de não realizar tal ato, mas obtendo resposta negativa, elabora seu próprio plano para fazer pairar a dúvida quanto à pureza de Fanny. Dessa forma, do suposto defensor emana uma sentença ainda mais cruel para a vítima.

O rapto de Fanny insere uma sequência burlesca no filme: numa noite, José Augusto ajuda a donzela a pular o muro e a coloca sobre um cavalo. Quando ele se afasta, o cavalo segue sem direção e, na cena seguinte, Fanny aparece caída em um lugar, aparentemente, distante de sua casa. O que torna essa sequência risível é a maneira como Oliveira a elabora, pois a tensão que envolve o rapto é quebrada pela forma desastrosa com que José Augusto conduz a situação. De acordo com Bergson³⁹⁴, a comicidade só é possível dentro do que é propriamente humano, ou seja, são as formas da “fantasia humana” assumidas pela cena que possibilitam o riso. Essa cena do filme retoma também o espírito dos textos camilianos, os quais quebram “a solenidade dum facto, e aceitam nisso a blasfêmia, com uma sonora gargalhada.”³⁹⁵ E o rapto que seria o ponto máximo da narrativa se converte em irrisão da ação humana que nos dá “pura e simplesmente a impressão complexa da vida.”³⁹⁶

Camilo Castelo Branco afirma, em *No Bom Jesus do Monte*, que o cavalo saiu a galope e seria um desvario segui-lo. A imagem do cavalo, mais uma vez, suscita

³⁹³ OLIVEIRA, *Francisca*, 1981.

³⁹⁴ BERGSON, 1978, p. 7.

³⁹⁵ BESSA-LUÍS, 2008, p. 73.

³⁹⁶ BERGSON, 1978, p. 39.

interpretações que remontam ao cenário enigmático que envolve o encontro de Fanny e José Augusto. Durante o dia o cavaleiro conduz a montaria, mas à noite

[...] o cavalo se torna vidente e guia, é ele, então, quem manda, pois só ele pode transcender impunemente as portas do mistério inacessível à razão. Quando há conflito entre ambos, a correria empreendida pode conduzir à loucura e à morte.³⁹⁷

O cavalo que conduziu Fanny não foi um guia para a jovem, ao contrário, ele galopou solitário pela noite e ela ficou no chão, entregue à própria sorte. Seria, portanto, o prenúncio da loucura ou da morte? “N’esse momento escondeu-se entre nuvens a lua, que havia nascido meia hora antes. José Augusto orientou-se na direção que devia seguir, com tamanho desacerto[...].”³⁹⁸ e os dois levaram adiante o plano de fuga.

Durante o percurso até o Lodeiro, ela rememora uma advertência que Camilo havia feito sobre as reais intenções de José Augusto. Mas na “desordem daquela paixão”³⁹⁹ já não havia escolha, e a fuga continua: “um idílio que redundará numa tragédia.”⁴⁰⁰ Assim, a chegada à Casa do Lodeiro determina a fatalidade que pesa sobre seus destinos. Fanny fica hospedada no antigo quarto da mãe de José Augusto e, naquele ambiente hostil e misterioso, vive abandonada. É o que se pode ler no trecho:

Lodeiro quer dizer plantação de lódãos. O lódão é a árvore que simboliza a passagem dentre Douro e Minho [...] tem a particularidade de parecer enigmático sem ser arrogante. [...] O lódão vive tão confundido com a videira que o enlaça que não se pode supor independente dela.⁴⁰¹

Expulso do “Paraíso” e refugiado no Lodeiro, José Augusto coloca em prática seu plano, assim ele assiste ao sofrimento de Fanny e o alimenta; a verdade é que na relação entre os dois, um só pode ser concebido espelhado no outro, pois um não existe sem o outro, como a “confusão” que enlaça o lódão e a videira. Mais do que a paisagem centenária, característica dessa região portuguesa, o termo Lodeiro, como afirma Agustina, é “um nome ainda triste”, pois sua sonoridade remete à degradação, à queda.

³⁹⁷ CHEVALIER, 1988, p. 209.

³⁹⁸ CASTELO BRANCO, 1864, p. 118.

³⁹⁹ BESSA-LUÍS, 2008, p. 46.

⁴⁰⁰ BESSA-LUÍS, 2008, p. 46.

⁴⁰¹ BESSA-LUÍS, 1979, p. 156.

É justamente ali, nesse ambiente enigmático, que o tema do amor é levado ao extremo, ao ponto dos amantes desejarem a morte.

Camilo, assistindo de perto ao andamento do plano do “amigo” e à iminência do casamento, sente-se marcado pela fatalidade de um destino que ele não consegue deter, por isso manda entregar a José Augusto um pacote de cartas escritas por Fanny:

Não nos admirava ter de constatar que Fanny lutou com Camilo e levou-o a usar de processos desesperados para a destruir. É Camilo quem faz chegar às mãos de José Augusto as cartas que ela escrevera a outro homem na mesma data em que recebia galanteios do próprio noivo. Quem era esse homem? Camilo esclarece que era um espanhol, e muito de relance deixa entrever que ele era casado. Mas também é de admitir que esse homem era o próprio Camilo.⁴⁰²

É possível ver nessa atitude do jovem escritor um conflito entre uma história romanesca, almejada por ele enquanto possibilidade de amar Fanny, e a devastadora realidade que se lhe apresentava. Ele por meio de processos desesperados participa do destino calamitoso de Fanny:⁴⁰³

Que Camilo amou Fanny, disso não haverá dúvidas, mas vingança torpe, nunca. A comprová-lo está o facto de José Augusto nunca ter cortado relações com o romancista. Depois, temos o depoimento do irmão de Fanny, que sempre afirmou que o carrasco de sua irmã tinha sido José Augusto.⁴⁰⁴

⁴⁰² BESSA-LUÍS, 2008, p. 50.

⁴⁰³ No livro *Camilo: Gênio e Figura*, Agustina apresenta uma possibilidade interessante para essa composição amorosa, a qual teria sido imaginada e recriada por Camilo Castelo Branco: “José Augusto é manipulado por um gênio que se corrompeu, como quase todos os gênios, a criar exasperações. O mais natural é que José Augusto tenha raptado Fanny por uma espécie de excitação romântica, mantida por efeito da imaginação do seu funesto amigo. Depois, viveu algum tempo com a mulher, que já estaria doente, consumando-se o casamento. E Camilo mente. A prova disso são as suas insinuações feitas com demasiada vivacidade. Fanny morre porque a enfermidade, nesse tempo fatal, já a tinha marcado. [...] Mas José Augusto ama realmente Fanny. Toda atmosfera de represália é Camilo quem a interpreta. Todavia, é mais provável que os recém-casados se interessem nos seus colóquios e que a aparente separação deles não represente senão uma etiqueta vitoriana. Ela nunca chorava; nem se socorria do regaço materno para desabafo de abandonada. Onde está, pois, o martírio que Camilo se empenha em fazer acreditar?” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 50.) Oliveira também sugere essa possibilidade no filme *Francisca*, após a morte de Fanny, José Augusto afirma para Camilo que teve muita culpa no ocorrido, Camilo responde que a moça era muito enferma desde pequena e que isso poderia ter se agravado naquele tempo. Essas indagações de Agustina e Oliveira acerca da relação amorosa entre José Augusto e Fanny são importantes, pois mais uma vez Camilo é apresentado como escritor das possíveis versões de suas decepções amorosas. Há, no filme *Francisca*, uma cena que remonta a essa possibilidade da doença de Fanny.

⁴⁰⁴ GOMES, 1980, p. 13.

Camilo, em *No bom Jesus do Monte*, afirma sua inocência diante das calúnias levantadas contra ele nesta confusa história das cartas:

Um amigo de José Augusto, seu patrono em qualquer processo criminal que se lhe instaurasse, pediu-me as cartas, que eu cedi apazivelmente. O zelo do amigo prevaleceu à prudência do espírito recto de M. de Matos, e as cartas foram dar à mão de José Augusto. Estremeci pela sorte de ambos quando tal soube. Eu tinha desvendado um recanto da alma ininteligível do meu pobre amigo. Era um doente que, submetido à terapêutica das paixões comuns, morreria sem remédio.⁴⁰⁵

Mesmo diante da tentativa de justificar sua atitude e sua preocupação com o amigo, há nessa versão camiliana um ponto em que se tem uma atmosfera tomada pelo enigma. Camilo afirma ter pedido as cartas diretamente ao senhor Fuentes, o espanhol com quem Francisca teria se correspondido. Mas sob quais circunstâncias este homem, que não conhecia o jovem escritor, entregaria as cartas sem fazer objeção? Agustina levanta a hipótese, no romance *Fanny Owen*, de que seria o próprio Camilo o destinatário: “Fanny escrevia regularmente a Camilo e fazia-lhe confidências simples, [...] queixava-se de que não era compreendida.”⁴⁰⁶ E acrescenta: “José Augusto rompeu o lacre; eram cartas de Fanny para Camilo.”⁴⁰⁷

Dessa forma, no romance fica evidente a composição do triângulo amoroso, no qual o jovem escritor figura como terceiro elemento. Manoel de Oliveira, no entanto, em *Francisca*, “introduz uma cena em que Fanny pergunta a José Augusto se ele tem uma amante, [...] esta é a cena que mais afasta o filme de Manoel de Oliveira do romance de Agustina.”⁴⁰⁸

Isso fica ainda evidente também na ênfase dada aos encontros de José Augusto e Raquel. Enquanto Francisca é sacrificada e sua vida conjugal é atormentada pela desconfiança que o marido nutria contra ela, José Augusto mantém um caso bastante enigmático com Raquel, uma mulher linda, “de boca espessa e a pele mate das crioulas.”⁴⁰⁹ Raquel é o oposto de Fanny, era casada com um homem mais velho e possuía vários amantes, dentre eles, supostamente, José Augusto (FIG. 27). Este

⁴⁰⁵ CASTELO BRANCO, 1864, p. 124.

⁴⁰⁶ BESSA-LUÍS, 1979, p. 109

⁴⁰⁷ BESSA-LUÍS, 1979, p. 161.

⁴⁰⁸ CORREIA, 2010, p. 259.

⁴⁰⁹ BESSA-LUÍS, 1979, p. 49.

[...] frequentava Raquel como Byron frequentava Lady Carolina Lamb. Lamb quer dizer cordeiro e Raquel quer dizer cordeiro. Há atracções vertiginosas no espelho da submissão; só que Raquel traía o nome como traía tudo o mais.⁴¹⁰

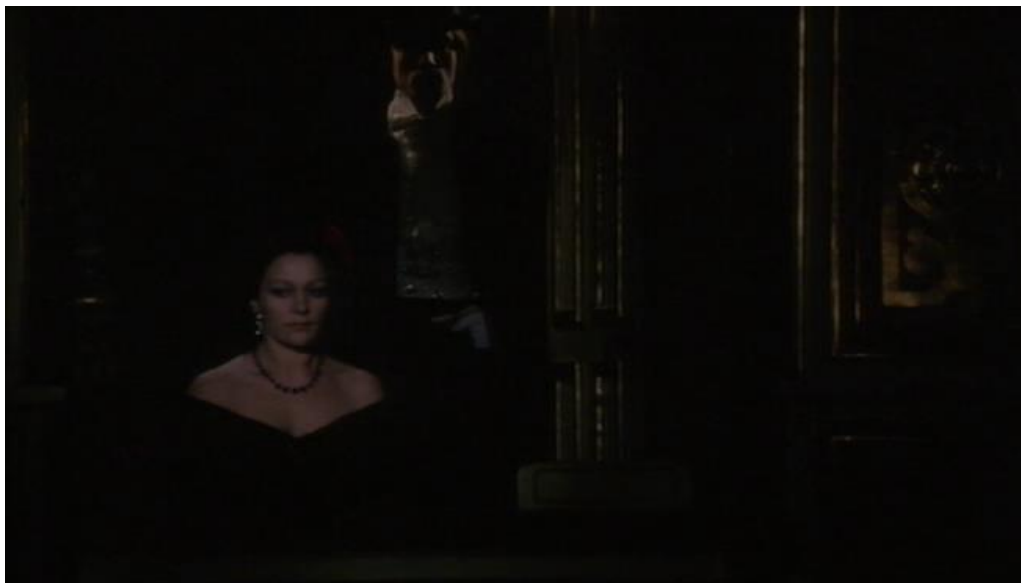


FIGURA 27 – Raquel recebe a visita de José Augusto.
Fonte: *Francisca* (1981) – 01: 31: 53.

Essa oposição entre a “pureza” exigida de Francisca e o “pecado” requerido de Raquel demarca também os padrões sociais estabelecidos para as condutas femininas e o perfil de um homem com “personalidade complexa”. Fanny, “hipersensível, apaixonada por flores e literatura, com propensão para a poesia,”⁴¹¹ representa a mulher “inocente” que cai nos encantos do marido e por ele arrisca a própria vida. Raquel, cuja paixão é “amassar uma fortuna sólida e administrar as rendas,”⁴¹² é a imagem da sedução e do desejo, como possibilidade mais evidente. Porém, o envolvimento de José Augusto com Raquel é apenas sugerido, ele sentia orgulho em poder cortejá-la, “mas, na realidade, evitara sempre entrevistas provocadoras.”⁴¹³ Tudo permanece na esfera da impossibilidade,

[...] o desejo nunca é realizado e “ao contrário do que seria lógico, José Augusto falha como homem. [...] Teria sido, realmente, o puritanismo romântico que o levou a optar por uma situação que,

⁴¹⁰ BESSA-LUÍS, 1979, p. 49.

⁴¹¹ GOMES, 1980, p. 7.

⁴¹² OLIVEIRA, *Francisca*, 1981.

⁴¹³ BESSA-LUÍS, 1979, p. 49.

aos olhos dos mortais, é inaceitável, ou foram razões de ordem fisiológica que o forçaram a isso? Mistério, porque a verdade foi com eles direitinha para o túmulo.”⁴¹⁴

Há sempre um obstáculo interposto à realização do desejo. Talvez o amor, para José Augusto, seja uma espécie de “vício” em que o prazer está em senti-lo, mas nunca se entregar. Por isso ele precisa de Fanny, na companhia dela, ele constrói hipóteses e variações de um romance que, sendo imaginárias, recriam um jogo constante de adiamento e recusa. Fanny se entrega a esse jogo porque a expectativa da felicidade lhe parece mais intensa se vivida pela ótica da infelicidade. O que, de fato, eles amam é “o amor, é o próprio fato de amar. E agem como se tivessem compreendido que tudo que se opõe ao amor o garante e o consagra em seus corações, para exaltá-lo ao infinito no instante do obstáculo absoluto que é a morte.”⁴¹⁵

Agustina apresenta a seguinte hipótese para esse conflituoso relacionamento de Francisca e José Augusto:

Francisca, ou Fanny, é uma mulher sujeita a metamorfoses. Se a formos descrever tal como Camilo Castelo Branco a apresenta, muito rapidamente, como se nada lhe despertasse a atenção na mulher, ficávamos com pouca informação. Ele diz que não são o seu gênero as mulheres virago, ou seja, com aspecto masculino. Imaginamos uma inglesa (a mãe brasileira) ossuda e alta, com inclinações literárias e pés grandes. Talvez esse aspecto atraísse José Augusto, um homossexual caprichoso e desventurado que procurava uma saída para o seu caso. Caso com Camilo e com a sociedade.⁴¹⁶

O casamento com Francisca seria, portanto, uma convenção social para despistar sua real orientação sexual.⁴¹⁷ Sendo assim, após consultar a opinião dos amigos Marcelino de Matos, Manuel Negrão e Camilo, José Augusto decide prosseguir com o casamento. “Tendo o ato religioso sido celebrado na Igreja de Santo Ildefonso, [...] realizando-se a cerimônia por procuração,”⁴¹⁸ ele “casa-se com ela, para a sepultar

⁴¹⁴ GOMES, 1980, p. 7.

⁴¹⁵ ROUGEMONT, 1988, p. 36.

⁴¹⁶ BESSA-LUÍS, 2007, p. 22.

⁴¹⁷ No filme *Francisca*, fica evidente o desejo de José Augusto em realizar seu plano de “testar” o coração “inocente” da jovem para transformá-la em um anjo de pureza. É uma espécie de purificação pelas vias do sofrimento. Dessa forma, Oliveira dá relevo à imagem feminina, enquanto Agustina enfatiza a conflituosa amizade de José Augusto e Camilo.

⁴¹⁸ GOMES, 1980, p. 13.

naquela morada do Lodeiro, [...] assistindo à sua agonia.”⁴¹⁹ Francisca morre isolada naquela casa, depois de viver à espera do marido, que estava sempre ausente, e o “*grande sacramento* é o outro nome da fatalidade: [eles] unem-se em sombra e espírito, mas neste mundo, nesta imagem, jamais se unirão em corpo.”⁴²⁰

O suposto suicídio⁴²¹ de José Augusto, um tempo depois da morte de Fanny, é antecedido por cartas que ele envia ao irmão e à cunhada anunciando sua partida para Lisboa: “Ele tomou uma noite um pouco de ópio para acalmar a agitação em que estava, e teve um acidente brusco que o vitimou. Não quis na realidade suicidar-se.[...] Mas alguma combinação [...] deu esse resultado.”⁴²²

A morte, assim, adquire o sentido de transfiguração do corpo em uma tentativa desesperada de se aproximar daquele “anjo” recriado na imagem da mulher. Camilo acrescenta que uma senhora portuense, que estava no hotel onde José Augusto se hospedara e morrera, contou-lhe que o amigo “quer em delírio, quer em claro entendimento, proferia o nome de Fanny, e exclamava: – Espera-me, oh anjo!”⁴²³ É, dessa forma, o desejo do fim que anuncia um passado malogrado. Segundo Rougemont, é uma forma de conduzir a “fatalidade exterior a uma fatalidade interior, livremente assumida pelos amantes: É a redenção de seu destino que eles alcançam ao morrerem por amor [...]”⁴²⁴

Em tom irônico, Camilo apresenta uma versão para a morte de José Augusto: “– Se eu um dia escrever sobre o caso, digo que ele morreu de febre cerebral. É mais elegante e os leitores gostam.”⁴²⁵ Oliveira elabora o final do filme com essa fala e apresenta, de maneira sagaz, um contraste entre a palavra, a imagem e a música.⁴²⁶ Após essa expressão do jovem escritor, uma música aguda, composta por “sonoridades

⁴¹⁹BESSA-LUÍS, 2008, p. 46.

⁴²⁰BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 137.

⁴²¹A dúvida que paira sobre a morte de José Augusto é apresentada por Agustina no livro *Camilo: Gênio e Figura* como sendo praticamente certo o suicídio, pois os herdeiros se recusaram “a dar-lhe monumento digno na morte. Nem uma cruz se lhe erguera na sepultura.” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 51)

⁴²²BESSA-LUÍS, 1979, p. 204.

⁴²³CASTELO BRANCO, 1864, p. 144.

⁴²⁴ROUGEMONT, 1988, p. 39.

⁴²⁵BESSA-LUÍS, 1979, p. 205.

⁴²⁶A música em *Francisca* compõe uma relação excêntrica com a narrativa, pois, por vezes, parece destoar da composição sombria da cena; mas é exatamente por meio dessa fricção imagem/música que é possível entrever uma espécie de delírio que perpassa a narrativa: “Ao escutar a composição pela primeira vez, o realizador não escondeu a surpresa e alguma desconfiança relativamente àquela ‘música tão esquisita!’, mas, logo a seguir, na mesa de montagem, ouvindo-a sobre as cenas correspondentes, compreendeu o efeito: ‘É espantoso! É a música do mistério! As palavras e a imagem pareciam suspensas por artes mágicas.’” (CORREIA, 2015, p. 139)

fantásticas, misturando origens e sintetizações diversas sobre excertos instrumentais,”⁴²⁷ – é a mesma composição que tocou na primeira cena do filme, no baile de máscaras – cria uma tensão com o olhar desolado, porém atento de Camilo. Desse modo, encerra-se, em uma mesa do “Café Guichard”, o triângulo amoroso do qual Camilo foi o único que sobreviveu: “Depois da morte de Fanny e José Augusto, começou o tempo mais fecundo do escritor. A partida dos que amamos alimenta a sede da criação.”

3.2. Vale Abraão

No filme *Vale Abraão*⁴²⁸ “há três corpos que se sobrepõem: música⁴²⁹, palavra⁴³⁰ e imagem. São autônomos e, ao mesmo tempo, o conjunto completa a ideia.”⁴³¹ Manoel de Oliveira define, dessa forma, a realização fílmica, inspirada no romance homônimo de Agustina Bessa-Luís. O cineasta ainda acrescenta uma diferenciação entre o uso da palavra nos filmes *Francisca* e *Vale Abraão*. No primeiro, “para passar de um momento para outro da narrativa era necessária uma explicação. [Assim,] [...] a legenda corta o som e a imagem como um ponto negro.”⁴³² No segundo, o propósito da narrativa é “sempre ilustrado pela imagem e acompanhado pela música”⁴³³ e pela palavra.

Oliveira afirma que uma das críticas ao filme foi, justamente, o uso da narrativa em *voz-over*⁴³⁴ ao invés de elaborar uma cena de ação. Segundo Oliveira:

No romance não há diálogos ou quase não há. Há frases muito belas para um diálogo, mas fora do contexto. Não se sabe em que ocasião

⁴²⁷ CORREIA, 2015, p. 139.

⁴²⁸ Na realização do filme, Oliveira acrescenta algumas cenas que não pertencem ao romance: a cena em que Ema vai se encontrar com Carlos com a vela na mão; quando Pedro Dossém discorre acerca da androginia; a cena em que Ema está sentada com o gato no colo e os olhos dos dois coincidem.

⁴²⁹ *Claire de Lune* (Beethoven, Fauré, Debussy, Schumann, Chopin.).

⁴³⁰ É importante salientar que tanto no romance quanto no filme, o narrador onisciente possui uma atuação importante na condução da narrativa. Ele tem consciência da ambiguidade que compõe a personalidade feminina e que está presente em todas as coisas e relacionamentos em *Vale Abraão*.

⁴³¹ OLIVEIRA, 1999, p. 91.

⁴³² OLIVEIRA, 1999, p. 91.

⁴³³ OLIVEIRA, 1999, p. 91

⁴³⁴ A voz que ouvimos no filme é de Mário Barroso, que também foi o diretor de fotografia dessa realização. Aqui demarcamos uma diferença entre a *voz-off* e a *voz-over*: Segundo Flávio de Campos, a voz em *off* é a voz da própria personagem que, fora da cena, inscreve certa subjetividade à narrativa. A *voz-over* marca a presença de um narrador externo. (CAMPOS, 2007, p. 201)

seriam ditas. Por outro lado, na sua narrativa, Agustina dá saltos de trinta anos para frente e para trás. [...] Era-me preciso, pois, conhecer os pontos fundamentais da história, a fim de a recontar e construir blocos, digamos, que seriam ligados pela palavra. E foi assim que construí o filme. Não é a palavra que é intrusa mas a acção. O filme começa com a palavra e serve-se da palavra para contar a história. [...] Mas há um dado momento em que é a acção que, indevidamente, toma a dianteira, depois volta-se à voz.⁴³⁵

É interessante notar como Oliveira articula com maestria a relação palavra, imagem, música e som. Na cena inicial do filme, em *voz-over*, o Vale Abraão é apresentado em plano aberto, fixo e longo. A paisagem do vale é composta também pela narrativa que ecoa seu passado:

[...] no Vale Abraão, lugar dum homem chamado inutilmente à consciência de seu orgulho, de vergonha, de cólera, passavam-se e passam-se coisas que pertencem ao mundo dos sonhos, o mundo mais hipócrita que há. O patriarca Abraão tinha um costume arcaico: o de usar a beleza da mulher, Sara, como solução das suas dificuldades. Para isso, intitulava-a sua irmã, o que deixava caminho para o desejo dos outros homens.⁴³⁶

Nesse plano, a fotografia aérea do vale, a narrativa de seu passado histórico e das ações de seu patriarca compõem uma visão exterior do espaço. O subterfúgio usado pelo patriarca Abraão não é, nesse contexto, evocado aleatoriamente, antes parece dizer de um princípio interno que rege as forças do lugar e orienta a conduta do médico Carlos com sua esposa Ema. Na tentativa de evitar embates em seu casamento e em sua vida social, Carlos constantemente deixa o caminho livre para o desejo de outros homens.

Na sequência, ouve-se o apito e o ruído de um trem, e o espectador é transportado para o interior do vale, porém a visão é condicionada à moldura da janela do vagão. Em um *travelling*, a paisagem aparece distorcida, por isso, ainda indecifrável. O ritmo do trem é interrompido após um apito agudo, que possivelmente anuncia as imediações do perímetro urbano. Novamente, em plano fixo, porém mais próximo do vale, é possível visualizar a divisão geográfica do lugar,⁴³⁷ e ouvimos o narrador

⁴³⁵ OLIVEIRA, 1999, p. 90-91.

⁴³⁶ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴³⁷ Na entrevista concedida a Antoine de Baeque e Jacques Parsi, Oliveira explica que a casa que utilizou “para o *Vale Abraão* não é o verdadeiro ‘*Vale Abraão*’ mas uma velha casa, a ‘*Quinta de Monsul*’, o que quereria dizer o ‘*monte do sul*.’ Mas diz-se também que este nome seria a alteração de um antigo nome

explicar que o Vale Abraão “passou a ter nome no mapa, ainda que fechado à curiosidade dos topógrafos.”⁴³⁸ Na cena seguinte, aparece uma propriedade específica: a quinta dos descendentes de Abraão de Paiva, um físico e “curador de fleumões malignos”⁴³⁹ que ali vivera. E, em *voz-over*, ouvimos, juntamente com uma música, a introdução em cena de Carlos de Paiva (Luís Miguel Cintra), que “estudou medicina, casou-se com uma viúva e ficou ancorado no Vale Abraão.”⁴⁴⁰

Essa gradação imagética compõe com o som, com a palavra e com a música uma relação profunda, no sentido de promover um trânsito entre a expressividade individual de cada elemento desse arranjo e o encontro dessas formas específicas de expressão em uma formação criativa, que expande as possibilidades de sentido no funcionamento conjunto desses elementos. Isso por meio de “uma combinação de bem escolhidos ‘primeiros planos’, e pela imagem incomumente tangível que surge de sua justaposição.”⁴⁴¹

Após essa sequência inicial, é apresentado o primeiro encontro de Carlos de Paiva com Ema Cardeano (Cecile Sanz de Alba):⁴⁴²

Um dia Carlos de Paiva veio ao Lamego, uma cidade ao lado de Vale Abraão, na altura da festa de Nossa Senhora dos Remédios. E deu com a filha de quatorze anos de um homem de bons modos a comer uma cambulhada de enguias num restaurante da praça.⁴⁴³

Carlos se aproxima da mesa e oferece “pingos de mel” frescos, porém Ema rejeita, com certa frieza, a oferta. Seu pai, Paulino Cardeano (Rui de Carvalho) repreende a filha e ordena que agradeça a gentileza daquele homem. É assim que Carlos de Paiva conhece a família Cardeano e desperta grande interesse no pai da moça ao dizer que é médico e agricultor. “A alma do velho iluminou-se; contou-lhe as doenças

árabe *monçul* que designa um chefe militar poderoso, que supõe ter aí vivido, no período da dominação árabe na Península. A casa sofreu, depois, muitas transformações. Pertenceu às famílias Melo, Cabral, Ferreira, que são descendentes de Dona Ferreira que muito fez pelos vinhos do Porto, e cujo retrato aparece na parede de um salão na casa do Vesúvio. [...] Tudo isto está cheio de história. São as marcas do tempo e do lugar que lhe dão uma identidade... É qualquer coisa que quase se pode tocar. Pelo menos, são coisas que me tocam.”(OLIVEIRA, 1999,p. 62.)

⁴³⁸ BESSA-LUÍS, 1991, p. 8.

⁴³⁹ BESSA-LUÍS, 1991, p. 8.

⁴⁴⁰ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁴¹ EISENSTEIN, 2002, p. 53.

⁴⁴² A personagem Ema Cardeano, quando jovem e solteira, foi interpretada por Cecile Sanz de Alba e; quando mais velha, por Leonor Silveira: “É por ocasião de uma morte (morte de uma tia) que a primeira Ema dá lugar a segunda.” (COSTA, 2005, p. 142)

⁴⁴³ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

passadas como quem conta a viagem da Nau Catrineta.”⁴⁴⁴ Ter um médico como amigo, parecia-lhe uma grande vantagem.

Ao retornar ao Vale Abraão, Carlos encontra sua esposa⁴⁴⁵ no quarto, passando um pó amarelo em um impetigo que tinha nos dedos. Ele se deu conta que ela “era carrancuda, ralhava alto e vestia-se mal”,⁴⁴⁶ por isso, passou a dar-lhe razão em tudo. Ela, desconfiada do marido, logo inferiu que havia conecido alguma mulher. E essa desconfiança era-lhe como uma condenação à morte. “Sabe-se lá quando o coração esfria ou ganha carvão para manter o calor!”⁴⁴⁷

A cena do retorno de Carlos a casa é posterior ao primeiro encontro dele com Ema. A partir dessa composição, é possível estabelecer uma relação entre alguns elementos que formam o discurso aqui elaborado. Os pingos de mel oferecidos ao senhor Paulino e à filha são, supostamente, uma metáfora da juventude e beleza de Ema: pingos de mel frescos, recém-colhidos da figueira, os quais apontam indícios de um encantamento de Carlos pela jovem, que configura também o princípio de uma ilusão amorosa. Em oposição está, portanto, o pó amarelo, usado pela esposa que ficara em Vale Abraão, um pó fétido, aplicado por ela nos dedos do pé; Carlos ao vê-la durante esses cuidados, possivelmente, relembra a vida sem graça e sem atrativos que ele vive ao lado dela.

Está exposto, dessa forma, na cena de Carlos e Ema, em Lamego, o princípio de um amor, que segundo Rougemont, é o amor pelo sentimento de amar que é despertado pela imagem que se lhe apresenta⁴⁴⁸. Essa imagem que envolve os homens em um jogo de hipnose é a beleza sedutora de Ema, a qual é construída plano a plano. Quando

[...] adolescente tem uma perversidade mais acentuada do que a adulta, e, entre gatos, cães, rosas, sapatos de homem e leite, rodeia-a uma erótica tão poderosa como difusa. Sorri como quem vai morder e, num dos planos mais eróticos da obra de Oliveira, vemo-la beijar uma rosa e, depois, acariciar com o dedo a corola dela. [...] Quando assoma à varanda da casa paterna, provoca tal perturbação que os automobilistas se encadeiam, sucedendo-se os desastres. [...] E quase tudo o que dela vemos é visto como num filme mudo.⁴⁴⁹

⁴⁴⁴ BESSA-LUÍS, 1991, p. 9.

⁴⁴⁵ Interpretada pela atriz Argentina Rocha.

⁴⁴⁶ BESSA-LUÍS, 1991, p. 10.

⁴⁴⁷ BESSA-LUÍS, 1991, p. 10.

⁴⁴⁸ ROUGEMONT, 1988.

⁴⁴⁹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 141-142.

Nesse “filme mudo” o foco recai nos trejeitos e no comportamento de Ema. Em uma cena estão interpostos vários pontos de significação que dizem de sua personalidade. Isso se intensifica a partir da visita às Senhoras Mellos (Isabel de Castro e Júlia Buisel): “gente distinta, avaliadora e culta.”⁴⁵⁰ A apresentação da jovem às duas senhoras configura uma tentativa de aprovação do grupo social ao qual se pretende pertencer ou interagir. Durante a avaliação e diante dos olhares austeros que Ema recebe, a jovem é submetida a uma análise criteriosa, cujo objetivo é desvendar as categorias de sua beleza e de seu comportamento. Entretanto, elas sentem muita dificuldade em descrever o que viam, de tão bela que era a jovem. Concluem, então, que aquela menina dotada de uma beleza grandiosa já era uma mulher assustadora e, por isso, representa um perigo.

Quando Ema retorna à casa do Romesal, encontra o pai que, aparentemente apreensivo, reza o terço enquanto aguardava a filha. Ela, visivelmente irritada com a avaliação a que fora submetida, afirma não ter sido nada agradável. No filme, os dois conversam na sala e “vemo-la entre a Vênus de Milo e a Gioconda.”⁴⁵¹ Dessa forma, há, na composição da cena, uma preocupação com o detalhe que multiplica as possibilidades de interpretação.⁴⁵² Entre essas duas imagens, Ema assume formas também enigmáticas, cujas características não podem ser descritas racionalmente. Trata-se de uma beleza composta por certo desequilíbrio que instiga a imaginação.

Ema recebeu uma educação rígida, fora criada pelo pai, pois a mãe morre quando ela ainda era criança. E o senhor Cardeano se obrigava a cumprir todas as regras sociais para a criação da filha, pois “conservava restos [de uma] educação austera, sem risos e sem intimidades.”⁴⁵³ Pautada nessa educação, Ema nunca teve referências próximas sobre o amor ou sobre os relacionamentos amorosos. Como se sabe, a mãe morreria quando ela tinha seis anos e, depois disso, nunca vira o pai pretender encontrar outra esposa. A jovem não estabelece contato social fora de casa e, por isso, tudo o que conhece era do convívio com as criadas: Branca, Alice, Marina e Ritinha, as quais trabalham há bastante tempo ali e gostam muito dela. Dentre todas as criadas,

⁴⁵⁰ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁵¹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 141.

⁴⁵² É importante ressaltar que Ema possui uma dificuldade nos movimentos de uma das pernas, o que lhe confere um andar cambaleante e também uma aparência grotesca. Esse detalhe revela com bastante força uma assimetria, um pormenor que perturba a perfeição.

⁴⁵³ BESSA-LUÍS, 1991, p. 17.

Ritinha⁴⁵⁴, a lavadeira que é muda, era a que mais lhe despertava afeto e confiança.

Assim:

Ena cresceu em condições precárias para o sentimento e favoráveis aos segredos da vida, que em tudo se identificam com os desejos e seus imperativos. [...] Era uma menina dócil, no entender das mestras e das criadas, mas era sobretudo distraída de tudo que não fosse uma fuga, um plano de fuga, sempre adiado e sempre prestes a resolver-se. O pai achava-a um pouco assustadora. Percebia que a estrutura da família despertava nela um movimento de repulsa.⁴⁵⁵

Nesse sentido, os referenciais do universo masculino eram, para Ena, apenas aqueles que ela percebia no convívio com o pai. Isso pode ser comprovado na cena em que a moça diante dos trabalhadores da vinha e aparentemente simulando estar distraída, sentou-se com as pernas abertas (FIG. 28). Ali, com provocante malícia, Ena admira a joia, que ganhara do pai como presente por sua comunhão solene, um costume da época. Vemos por um lado, na imagem da medalha de ouro, uma espécie de ordem ditada para o comportamento das jovens solteiras, principalmente logo após a primeira comunhão. E, por outro, o desejo como expressão de um jogo erótico, que corresponde à sedução.

⁴⁵⁴ Júlia Buisel afirma que Agustina Bessa-Luís muitas vezes baseia a criação de suas personagens em pessoas que conheceu. E ela narra um fato bastante interessante que ocorreu durante a filmagem de *Vale Abraão* que acabou interferindo no filme: “Em conversa com a dona da casa onde filmamos em Godim, soube que uma das filhas da personagem ‘Ritinha, a surda-muda,’ trabalhava lá e tinha mais seis irmãos todos surdos-mudos. Conteí ao Manoel, que de imediato acrescentou ao guião a seguinte frase: [...] ‘Ritinha nunca casou para não ter sete filhos surdos-mudos.’” (BUISEL, 2012, p. 29)

⁴⁵⁵ BESSA-LUÍS, 1991, p. 12.



FIGURA 28 – Ema, após a Comunhão Solene, admirando a joia que ganhara do pai, na vinha.
Fonte: *Vale Abraão* (1993) – 00: 25: 36.

Após perceber os olhares maliciosos dos que ali estavam, Ema promete vingança. No entanto, o narrador prossegue e lança uma dúvida sobre a conduta da jovem, dizendo: “Ema não sabia como enfrentar esse grupo tão acirrado, capaz de a desnudar com um furor cego e fútil. Mas não seria imaginação e eles estavam inocentes? E só ela era a causadora de uma vontade aterradora, fechada a qualquer generosidade.”⁴⁵⁶

Na composição dessa cena, Oliveira elabora uma aproximação interessante de duas partes do romance de Agustina. Quando Ema retorna da casa das senhoras Mellos, recebe do pai uma medalha de turquesa, “que era pedra destinada às raparigas solteiras.”⁴⁵⁷ Na sequência, Ema aparece na vinha, sentada diante dos trabalhadores, em uma atitude provocantemente sensual. Cria-se uma simbologia para representar o despertar da sexualidade da jovem. Embora o pai a quisesse recatada, diz o narrador: “Não sabia Paulino que as ‘heroínas’, mulheres das histórias de cordel que se apresentavam munidas de um apetite sexual fora do comum, eram afinal simples fugitivas dessa condição milenária da solidão e do esquecimento.”⁴⁵⁸

Esse despertar para a sexualidade é ainda mais evidente em outra cena, na qual entre flores e gatos, Ema sente o perfume e acaricia a parte interna de uma rosa vermelha (FIG. 29):

⁴⁵⁶ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁵⁷ BESSA-LUÍS, 1991, p. 17

⁴⁵⁸ BESSA-LUÍS, 1991, p. 31.



FIGURA 29 – Ema após sentir o perfume da rosa, passa o dedo no interior da flor.
 Fonte: *Vale Abraão* (1993) – 00: 12: 50.

Enquanto assistimos a esse gesto, ouvimos o narrador contar as poucas lembranças que Ema tem da mãe:

A única coisa de que se lembrava era dum cheiro adocicado, de leite, escorregando-lhe nos ouvidos. Tivera uma vez dores de ouvidos e deram-lhe leite materno para suavizar o sofrimento. Lembrava-se desse lento gotejar e do seio brando a que se encostava. O resto era um secreto e alucinado parentesco com o ventre donde viera, [...] onde tudo se movia e possuía uma elasticidade confortável. Talvez as paredes do útero, raiadas de pregas que cediam ao seu peso, à sua nutrição, ao crescimento das mãos e dos pés.⁴⁵⁹

A relação entre a filha e a mãe aparece como símbolo de uma contradição na formação da identidade de Ema. Isto porque as lembranças são somente experiências sensoriais. A ausência de um rosto materno denota a falta de um significante para referenciar essa primeira ligação entre a menina e o universo feminino apresentado na imagem da mãe. É nesse contexto que Oliveira faz uma referência direta ao livro de Flaubert, *Madame Bovary*⁴⁶⁰, ao mostrar a capa do livro.

⁴⁵⁹ BESSA-LUÍS, 1991, p. 13.

⁴⁶⁰ Além da referência aos nomes das personagens : Emma e Carlos Bovary e Ema e Carlos Paiva.

Outras referências se apresentam em um jogo intertextual – de aproximação e distanciamento⁴⁶¹ – com o romance flaubertiano. Agustina explora a dimensão psicológica que remonta à tradição do bovarismo: a insatisfação do ser. Ema é uma mulher que vive em uma situação de permanente decepção com a vida que leva, pois esta nunca condiz com suas expectativas. Segundo Gaultier, o bovarismo corresponde a uma “faculdade delegada ao homem de se conceber outro que ele não é.”⁴⁶² Por isso, experimenta constantemente a frustração diante das coisas e das pessoas. Se tomarmos a personagem Emma Bovary, veremos que ela imaginava o amor por meio da literatura e desejava o mundo romântico que lia nos livros, este é, portanto, o centro de sua dificuldade de adaptação.

Ema, de *Vale Abraão*, se diferencia da Bovary no gosto pela leitura, não é nos livros que imagina a sua vida, mas nos seus próprios “sonhos, apetites, manias que nada mais são do que desejo de ser uma outra pessoa.”⁴⁶³ Com a referência direta ao livro de Flaubert, entrevemos uma forte construção de referências com o passado na personalidade de Ema – talvez na imagem da mãe – e sua insatisfação e desânimo com a vida presente. O narrador também enfatiza o desencanto dela em meio àquela sociedade tão provinciana.

Essa frustração fica mais evidente após o casamento de Ema com o médico Carlos. A reaproximação dos dois acontece no velório da Tia Augusta. Nessa época, Ema⁴⁶⁴ já estava mais velha (interpretada por Leonor Silveira), mas sua beleza permanecia hipnotizante. Durante uma conversa com o senhor Cardeano, Carlos diz ter ficado viúvo e mostra no braço uma faixa preta: símbolo do luto que ainda guardava.

⁴⁶¹ A história da “Bovarinha” portuguesa estabelece, portanto, um jogo de aproximação e distanciamento com *Madame Bovary*. Mas, é importante ressaltar que “na obra de Flaubert a aspiração maior fora o máximo de realidade a que corresponderia, no nível do estilo, à impessoalidade quase absoluta, no caso de Agustina Bessa-Luís, a busca central é pela expressão das dobras do imaginário que se contrapõem à realidade.” (BARBOSA, 1991, s/n) E Oliveira apreende esse espírito da obra e recria a imagem feminina em um movimento amplo de exploração psicológica, de sua atuação no mundo e de seus relacionamentos sem criar estereótipos.

⁴⁶² GAULTIER, 1902, p. 217. “Le Bovarysme est la faculté déparée à l'homme de se concevoir autre qu'il n'est.” [tradução nossa]

⁴⁶³ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁶⁴ Júlia Buisel narra seu interesse pessoal em investigar quais seriam as pessoas que Agustina conheceu e posteriormente foram ficcionalizadas em seus romances. Ela afirma que sobre Ema nada soube, pois a senhora que inspirou a personagem ainda estava viva na época e, por isso foi respeitado seu anonimato. No entanto, a própria Agustina apresentou algumas características dessa senhora que inspirou a criação de Ema: “A personagem existiu e acabou assim dona de um bordel, ao ponto de os próprios filhos não quererem ouvir falar dela. Não era portuguesa. Conhecia-a, era uma figura espantosa e sabia escolher as mulheres a dedo. Uma vez disse-me a propósito de uma rapariga: “Não gosto daquela porque é de meia estatura, de todas a mais vulgar”. Achei uma coisa deliciosa. As mulheres sabem apreciar melhor as mulheres como os homens uma arma de fogo. Uma mulher é uma arma de fogo.” (LEME, 2002, p. 8)

Carlos Paiva sentia uma constante dúvida sobre a real personalidade de Ema. Por vezes, achava-a ingênua em seus gestos e despercebida da beleza que possuía, mas aquela presença forte e inqualificável da jovem, que causava até acidentes automobilísticos quando se apresentava na janela da varanda do Romesal⁴⁶⁵, esconde algo de enigmático e faz o noivo pensar que “Ema sabia mais do amor do que ele podia conjecturar.”⁴⁶⁶

Casaram-se na capela de Vale Abraão. Quando soube do casamento de Ema, Nelson (Nuno Vieira de Almeida), um seminarista desistente que desde a juventude amava a jovem do Romesal, chorou bastante. Nelson também se recordou dos encontros amorosos que tivera com Branca, uma das criadas da família, na varanda da casa do senhor Cardeano, “onde o casal de periquitos, ao ouvir o gemido dos amantes, piava de alegria.”⁴⁶⁷ Essas recordações que o narrador nos apresenta ocupam quase toda a cerimônia e funcionam como comentários que extrapolam a imagem e ampliam o campo de significação da cena.

Durante a troca de alianças, Carlos, incomodado com o brilho da joia que reflete em seus olhos, deixa a aliança cair e isto causa certo constrangimento, pois poderia ser o prenúncio de “má sorte” no casamento. Os noivos estariam, então, propensos às desventuras do matrimônio. Mas, segundo Rougemont⁴⁶⁸, todo casamento se resume em uma aposta: mesmo com uma união feita com a decisão de ambos, jamais se pode prever a evolução do relacionamento. Assim, essa escolha é, também, uma aposta arriscada.

⁴⁶⁵ “Na sequência em que sucessivos automobilistas ofuscados pela beleza de Ema se precipitavam contra o muro da casa, o realizador fez questão de ser ele próprio a conduzir os carros para que emitissem o ruído adequado.” (CORREIA, 2015, p. 189)

⁴⁶⁶ BESSA-LUÍS, 1991, p. 31.

⁴⁶⁷ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁶⁸ ROUGEMONT, 1988.

3.2.1 Os riscos do amor

Ema Paiva⁴⁶⁹ vai morar em Vale Abraão e as irmãs de Carlos, as quais são conhecidas como “paivoas”, pelo gênio e comportamento, acham-na leviana. Elas induzem o irmão a investigar o passado da esposa. Ele, porém, nada encontra. E, embora ainda com suspeitas, entende que: “[...] escolher uma mulher como esposa é dizer: “Quero viver com você assim como você é”. O que na verdade quer dizer: é você que estou escolhendo para partilhar de minha vida, e esta é a única prova de meu amor.”⁴⁷⁰

Segundo Rougemont⁴⁷¹, somente desse modo é possível compartilhar uma real fidelidade, não que isso represente a felicidade de uma vida conjugal, mas evita as desmesuras românticas imaginadas a partir das míticas histórias de amor. No entanto, Ema não se conforma apenas com essa “prova de amor” do marido; rapidamente, ela percebe que ele era bastante tímido e, assim, os desejos e ambições que ela possui não se poderiam realizar com ele.

No filme, Oliveira elabora uma série de planos até revelar o encontro desajeitado desse casal que dorme em quartos separados – o médico Carlos Paiva sempre se ausenta de casa para visitar os pacientes e, temendo perturbar a esposa com as chamadas urgentes que ocorrem durante a noite, decide dormir em quarto separado. A sequência tem início quando eles vão ao “Baile das Jacas”, para que Ema⁴⁷² seja apresentada à sociedade. A sala da casa está cheia de convidados e a senhora Paiva, com uma postura notadamente fria, demonstra uma indiferença com tudo que vivencia. É nesse mesmo

⁴⁶⁹ É importante ressaltar a relação que Ema estabelece com as outras mulheres em seu convívio social. São elas: Simona, silenciosa e observadora, era esposa de Pedro Lumiães, a quem o marido opunha à beleza de Ema por outros parâmetros. Tomásia de Fafel, uma personagem sempre ausente fisicamente, mas bastante influente para Ema. Carlos a define como uma mulher estranha que dá maus conselhos a sua esposa. Outra personagem é a Senhora do Vesúvio, julgavam-na ferosa e bastante organizada no amor e na administração das quintas. Estas duas tinham em comum com Ema o desapego ao casamento e às coisas amorosas. E também Ritinha, a lavadeira muda, que desperta na senhora Paiva um sentimento fraternal, de acolhimento.

⁴⁷⁰ ROUGEMONT, 1988, p. 250.

⁴⁷¹ ROUGEMONT, 1988.

⁴⁷² Em torno do universo feminino representado por Ema, estão alguns homens que ora se aproximam ora se distanciam dela, sempre solitários. O pai, Paulino Cardeano que dedicou a vida à filha e nunca pretendeu encontrar uma esposa desde que ficara viúvo. O marido Carlos, que nunca tentou reprimir a mulher e só reclamava de suas atitudes para com o sogro. O velho Semblano que possuía muitos pensamentos em comum com Ema. Pedro Lumiães e Pedro Dóssem, que se tornam uma espécie de confidentes dela. É do contato com eles que emerge essa imagem singular de Ema.

baile que ela conhece Fernando Osório (Diogo Dória), proprietário da Quinta do Vesúvio.

Ela, que havia tido até então um contato bastante restrito com outros homens além do convívio com o pai, fica impactada com a presença forte de Fernando Osório. E: “[...] em sua casa de Vale Abraão, aspirava o cheiro do tabaco das cigarrilhas esquecidas por Fernando Osório e o ventre comovia-se com um desejo brutal e que ela iludia com Carlos, na cama, quando se deitavam.”⁴⁷³

Ao cheirar as cigarrilhas⁴⁷⁴ esquecidas por Fernando Osório, ela repete o mesmo gesto de lançar a cabeça um pouco para trás para sentir o perfume das rosas. Somente a partir dessas referências ao modo como suas fantasias íntimas estão fortemente alimentadas, assistimos ao encontro desajeitado entre Carlos e Ema.

Em meio à escuridão da casa de Vale Abraão, ela se dirige ao quarto do marido. Procura-o como se procurasse a si mesma na obscuridade de seus instintos e desejos, pois, segundo Badiou:

[...] na sexualidade cada um está, na verdade, preocupado com sua própria história, digamos assim. Há, é claro, a mediação do corpo do outro, mas no fim das contas, o gozo está sempre no nosso próprio gozo. O sexual não une, separa. Uma pessoa estar nua, colada à outra, é uma imagem, uma representação imaginária. A realidade é que o gozo nos conduz para longe, para muito longe do outro.⁴⁷⁵

O desejo e o prazer são, para Ema, uma composição narcisista, em que ela “está, no fim das contas, em relação consigo [mesma], com a mediação do outro”.⁴⁷⁶ Esses encontros com o marido pareciam impulsionar a mulher a desejar outras experiências. Semelhante a Madame Bovary, Ema sentia um profundo desapontamento com o matrimônio, e, “subitamente entregou-se a uma espécie de doença que estava enraizada na insatisfação profunda do seu ser. Julgou que a liberação sexual a ia curar [...]”.⁴⁷⁷

⁴⁷³ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁷⁴ Esse é um dos elementos que Agustina preserva como intertextualidade com *Emma Bovary*. Há também os constantes passeios a cavalo, que em *Vale Abraão* são correspondentes aos passeios de barco e os problemas de saúde que servem de desculpa para encontrar os amantes.

⁴⁷⁵ BADIOU & TRUONG, 2013, p. 18.

⁴⁷⁶ BADIOU & TRUONG, 2013, p. 18.

⁴⁷⁷ BESSA-LUÍS, 1991, p.71.

Ema Paiva teve três amantes, o primeiro foi Fernando Osório, com quem se encontra na Quinta do Vesúvio⁴⁷⁸ e fica por dias longe das filhas⁴⁷⁹ e do marido. Nessa experiência amorosa, ela “não pensava se era feliz; aquela história picante e deliciosa de gosto, com boa comida e a preguiça de férias, deixava-a agradecida, um pouco enervada, também.”⁴⁸⁰ A complexidade que envolve os sentimentos femininos expressa uma figura fragmentada, propensa a diversas contradições. Um movimento de constante aproximação e repulsa envolve suas atitudes, pois está sempre em fuga. E no comportamento de Ema isso fica ainda mais evidente, pois o “impulso supremo do desejo conduz àquilo que é o não-desejo.”⁴⁸¹

O segundo homem com quem ela se envolve é Fortunato⁴⁸² (Filipe Cochofel), um jovem - sobrinho do mordomo Caires (José Pinto) – empregado na casa do Vesúvio e subalterno de Fernando Osório. Com ele, a instabilidade emocional dela se intensifica, pois Ema experimenta um misto de sentimentos: contentamento e monotonia; felicidade e crueldade; e isto tanto lhe aguça o desejo quanto a afasta de Fernando Osório, e nas poucas vezes em que se encontra com ele, demonstra estar mais fria, mais distante. Tudo que vivia era um “processo de liquidar o amor, até a satisfação e a maneira de o provar.”⁴⁸³

Certo tempo depois, Ema conhece Narciso Semblano (Joaquim Nogueira), filho de Maria do Loreto Semblano (Glória de Matos).⁴⁸⁴ A princípio a senhora Semblano queria que o rapaz se relacionasse com Lolota, uma das filhas de Ema, mas ele cede aos encantos da esposa do doutor Carlos. É com ele, no quarto, que Ema Paiva fala sobre

⁴⁷⁸ É interessante apontar como Oliveira descreve a técnica de construção dos planos em que aparece a casa do Vesúvio: “o plano em frente da casa do Vesúvio dura muito tempo. Mas, quando a seguir se entra, a câmara muda diversas vezes de posição, num jogo de campo – contracampo. Perde-se, então completamente a noção de que tudo é fixo. Ora, mesmo a focagem da imagem é fixa, agora, no meu cinema. É uma tomada de posição que acho interessante. [...] Cria uma estabilidade, uma força, uma coerência muito grandes.” (OLIVEIRA, 1999, p. 178.) Esta fixidez dos planos seria, segundo o cineasta, recorrente em suas realizações desde o filme *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975).

⁴⁷⁹ Ema teve três filhos, duas meninas e um menino, porém este não é mencionado no filme de Oliveira, somente no romance.

⁴⁸⁰ BESSA-LUÍS, 1991, p. 72

⁴⁸¹ ROUGEMONT, 1988, p. 50.

⁴⁸² No romance, é Fortunato quem possui características andróginas; no filme, porém, é Narciso quem as possui. É muito simbólica essa troca, devido à expressividade do nome do jovem.

⁴⁸³ BESSA-LUÍS, 1991, p. 113.

⁴⁸⁴ Maria do Loreto Semblano é uma espécie de inimiga de Ema, mas é também seu duplo. O jogo que se estabelece entre a imagem dessas duas mulheres é mais intenso no filme de Oliveira do que no romance de Agustina. Cada uma possui uma forma de conceber o amor e a realidade em que vivem. Maria do Loreto é dominante, mais formal na maneira de se portar e o seu “jogo libertino mais lento.” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 173) Ema era o seu contraste com um gênio perturbador. Embora essas duas mulheres “sendo antagônicas, eram, de certa maneira, inseparáveis.” (BESSA-LUÍS, 1991, p. 173)

suas lembranças íntimas e sua intensa vontade de saber mais sobre as coisas. E, novamente, a imagem da rosa aparece, com um significado singular em meio às recordações de Eme acerca de sua infância. Por exemplo, ao perguntar a Tia Augusta porque aquela flor se chamava rosa, a tia apenas respondia: “– É porque é assim que se chama”. Mas Ema sempre queria saber mais. Ela descobre, porém, que na antiga língua dos Brâmanes, rosa queria dizer: balouçante. A rosa que balouça e no encontro com o vento perde suas pétalas: instante fugaz da existência. Ema afirma não ser a rosa, ou mesmo não ser nada, apenas “um estado de alma em balouço.”⁴⁸⁵

É na companhia de Narciso que vemos Ema falar de si mesma, talvez tentando se encontrar ou ao menos se reconhecer em meio às lembranças. Ela olha para o jovem de costas e confunde-o com uma mulher. Narciso possui uma feição andrógina, e, segundo Oliveira, tal característica “pode [dar] livre curso à imaginação.”⁴⁸⁶ E isso não quer dizer da fusão do masculino e feminino, mas da presença evidente dos dois contrários, que transcende a materialidade do corpo.⁴⁸⁷

Em *O Banquete*, Aristófanes, no discurso que lhe cabe no diálogo, evidencia o poder do amor e sua relação com os gêneros. Segundo a personagem de Platão:

Em primeiro lugar, três eram os gêneros da humanidade, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra.⁴⁸⁸

Os andróginos eram seres dotados de grande força e presunção, por isso se revoltam contra os deuses e tentam uma escalada até o céu. Zeus e os outros deuses se reúnem para decidir o que iriam fazer. Exterminá-los era impossível, pois não podiam aniquilar a raça. Afinal, os deuses precisam das honras que vem dos seres terrestres. Zeus, então, propõe uma forma de torná-los mais fracos: “eu os cortarei a cada um em

⁴⁸⁵ OLIVEIRA. *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁸⁶ OLIVEIRA, 2009, p. 125.

⁴⁸⁷ Essa referência ao andrógino aparece na cena em que Ema recebe o epíteto de Bovarinha, e ela afirma não ser a Bovary, nem mesmo ser Flaubert. Podemos estabelecer uma intertextualidade com a frase de Flaubert: “Emma Bovary sou eu.” Um homem que pensa como mulher. Seria Ema uma mulher que pensa como homem?

⁴⁸⁸ PLATÃO, 1991, p. 67.

dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos.”⁴⁸⁹

À medida que ia cortando, Zeus mandava que Apolo virasse o rosto e o pescoço de cada um para o lado do corte, “a fim de que, contemplando a própria mutilação fosse mais moderado o homem”⁴⁹⁰; essa forma de fazer o homem sempre olhar para a parte que lhe falta desperta também o desejo de recompor sua natureza primitiva.

Quando Ema Paiva entra no quarto e olha o jovem Narciso, é como se olhasse para si mesma e ressentisse a parte que lhe falta. Por isso, diz de sua “alma balouçante” que vive ansiosa para encontrar esse “absoluto” ausente. Nessa busca, o amor e o desejo representam para ela a forma da unidade perdida. Dessa maneira, ela está sempre em uma espécie de “entre lugar”, oscilando entre o marido e os amantes, entre a vida real e aquela idealizada. É em meio a essa profusão de sentimentos que a imagem da rosa é agora apenas lembrança construída verbalmente e se torna símbolo da própria vida dessa mulher, que sempre quis saber um pouco mais das coisas e, por isso, também balança na instabilidade de uma existência fugaz, tal qual a simples rosa despedaçada pelo vento.

Nesse contexto, no filme, diversas cenas recriam essa metáfora da transitoriedade da vida. Uma, porém, apresenta Ema com um olhar já bastante decadente, e isto contrasta com sua beleza. Em casa, em Vale Abraão, Ema recebe a visita de Caires, mordomo da casa do Vesúvio, que havia ficado rico e reaparece para declarar seu amor pela senhora Paiva. Após ouvir a proposta dele, ela sai da sala e diante de um espelho vê refletido seu rosto decadente, reflexo de uma constante solidão.

Ao lado do espelho há um porta-retratos com a fotografia da mãe de Ema, cujo rosto é o mesmo da atriz que interpreta a personagem quando era adolescente. Com isto, está posto para o espectador a possibilidade de duas interpretações: ver a imagem da mãe ou a senhora Paiva ainda jovem.⁴⁹¹ Em ambas, porém, aparece muito forte a marca da passagem do tempo, a qual revela nos olhos cansados de Ema uma lembrança desoladora de sua própria condição. Segundo Agustina, Ema “tem muito de lebre,

⁴⁸⁹ PLATÃO, 1991, p. 67.

⁴⁹⁰ PLATÃO, 1991, p. 70.

⁴⁹¹ Supomos, portanto, se tratar da mãe, pois, em outra cena, diante de uma penteadeira, Ema observa o mesmo porta-retratos com um olhar triste refletido no espelho, o narrador contextualiza e aponta a semelhança entre as duas.

sempre pronta a cansar-se e a correr; por nada, é um atavismo perfeito correr e escapar [...].”⁴⁹²

No plano seguinte, quando ela se afasta do espelho, um crucifixo aparece refletido (FIG. 30 e 31). Prenúncio de morte?



FIGURA 30 – Diante do espelho oval, Ema com uma expressão profundamente desiludida.
Fonte: *Vale Abraão* (1993) – 03: 09: 14.

⁴⁹² BESSA-LUÍS, 2007, p. 47.



FIGURA 31 – O crucifixo refletido no espelho: prenúncio da morte iminente.
 Fonte: *Vale Abraão* (1993) – 03: 10: 24.

Em seguida: “Ema pôs-se, uma vez mais em fuga e voltou ao Vesúvio, onde ela já não encontrava ninguém.”⁴⁹³ Ao lado da casa, há um embarcadouro e duas de suas tábuas estão podres, exatamente na parte do rio em que a “água batia com um rumor sinistro.”⁴⁹⁴ Ao pisar em uma delas, ela sofre um acidente e “porque a desilusão pode merecer a paixão, [...] foi assim que Ema se abraçou com a morte [...]”⁴⁹⁵

Algum tempo depois, Carlos⁴⁹⁶ foi encontrado morto, ele “não se mata, mas não pode sobreviver a Ema. E Ema não pode sobreviver a si mesma.”⁴⁹⁷ É possível, segundo Oliveira, ver em Ema duas mulheres: “uma virada para o fascínio ilusório do mundo, a outra para a transcendência, [...] onde o amor deve ser como um deus muito respeitável.”⁴⁹⁸

⁴⁹³ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁹⁴ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

⁴⁹⁵ BESSA-LUÍS, 2007, p. 52.

⁴⁹⁶ No romance *Vale Abraão* fica sugerido que Carlos também teve uma amante. Uma enfermeira, com quem teve uns “amores” passageiros para suportar a ausência da esposa.

⁴⁹⁷ OLIVEIRA, 1999, p. 111.

⁴⁹⁸ OLIVEIRA, 1999, p. 111.

3.3 *Inquietude*

O filme *Inquietude*, de Manoel de Oliveira, apresenta três histórias interligadas: *Os Imortais* (1968) de Helder Prista Monteiro; *Suze* (1910) de Antônio Patrício, e *A mãe de um rio* (1971), de Agustina Bessa-Luís. Essas histórias são articuladas de forma bastante interessante, pois Oliveira faz “uma hábil fusão, a meio do filme.”⁴⁹⁹ A relação entre elas é tênue, mas há um funcionamento orgânico, que recria uma dinâmica cuja harmonia amplia os questionamentos sobre a vida, o amor e a morte.

Na primeira parte da composição, assistimos à discussão de dois ex-acadêmicos, aposentados, pai ou “Papá” (José Pinto) e o filho (Luís Miguel Cintra), respectivamente noventa e setenta anos. O pai pede reiteradamente ao filho que se mate, pois uma carreira destinada à pesquisa e seguida de um suicídio seria uma forma de imortalizar-se. Obcecado com a ideia da imortalidade, ele entende que somente a morte, provocada ou prematura, promoveria na sociedade uma comoção que deixaria o nome do filho eternizado na história, afinal, “só perduram os que impressionam as massas. E o que mais impressiona as massas é a morte.”⁵⁰⁰ O cenário para essas inúmeras explicações sobre a vantagem de morrer e receber o reconhecimento de todos é, basicamente, uma casa com uma biblioteca, um escritório e uma sala, “de resto, tudo na quadra revela abandono, velhice e desmazelo.”⁵⁰¹

Oliveira apresenta algumas alterações ao texto de Prista Monteiro, mas mantém-se fiel, no geral, à peça original. O diretor mistura duas linguagens – teatro e cinema – ao acrescentar na realização o encontro entre o Papá, o Filho e a menina Marta em um ambiente notadamente exterior ao palco em que a peça é encenada (FIG. 32).

⁴⁹⁹ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 151.

⁵⁰⁰ PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 17.

⁵⁰¹ PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 9.



FIGURA 32 – O piquenique organizado pelo Filho, no filme, é uma cena externa ao ato representado no palco do teatro. Expõe-se, dessa forma, uma forte característica do cinema oliveiriano: o entrelaçamento das linguagens. Fonte: *Inquietude* (1998) – 00: 23: 47.

Dessa forma, Oliveira amplia o sentido que esta mulher representa na vida de ambos. Ao colocá-la em cena, seja pela fotografia no porta-retratos, seja no encontro com os dois, o cineasta faz com que ela deixe de ser apenas a construção verbal de uma recordação para ser corpo que interage com os dois e demarca um lugar de discurso.

Sendo assim, a influência feminina se torna mais evidente e o filho, “obcecado com a ideia de não ser inferior ao pai”⁵⁰², rebate a sua sugestão paradoxal da imortalidade pelas vias da morte, com a possibilidade de desfrutar da jovialidade que, se comparado ao seu genitor, ele ainda possui. Um de seus argumentos é poder “olhar para as mulheres.” E para rivalizar com o pai, o filho recorda-se da jovem que conheceram há muitos anos (FIG. 33): “A Marta, a Martazinha... o Papá lembra-se dela? Ora, como não havia de lembrar, até a guardou carinhosamente nesse retrato que está ali sobre o piano. A sua diva. [...] a rapariga mais bonita que já conheci...”⁵⁰³

⁵⁰² MARGARIDO, 2005, p. 226.

⁵⁰³ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.



FIGURA 33 – O Pai tenta convencer o filho a alcançar a imortalidade provocando a própria morte. Os dois discutem sobre a vida e a morte diante do retrato de Marta.
Fonte: *Inquietude* (1998) – 00: 21: 00.

A mulher, nesse contexto, figura como uma forma de liberdade que transporta os homens para um universo transgressor. Entregar-se à companhia feminina e talvez até namorar é uma afirmação de juventude. Na sequência, o filho organiza um piquenique⁵⁰⁴ e os três se encontram em um parque. A primeira aparição de Marta (Isabel Ruth) é surpreendente. Ela dança como uma bailarina e o seu movimento corporal, dando giros em torno do próprio corpo, revela, aos olhos dos dois, certa magia que emerge da música – *Piano Concerto nº 2*, de Sergei Rachmaninov. No encontro com a “menina Marta”, há a possibilidade de vislumbrar algo diferente. Segundo Alain Badiou, essa é uma das possibilidades do amor, o qual permite experimentar o mundo não mais pela singularidade, mas pela diferença.⁵⁰⁵

No geral, a mulher, em *Inquietude*, desperta nos homens uma inspiração incomum, uma espécie de encantamento que arrebata os sentidos. A figura feminina representa, portanto, o risco de uma experiência atípica que instiga o desejo masculino. Diante da rotina que o filho e o pai possuem dedicados às pesquisas, percebemos uma aspiração ao isolamento e uma recusa do mundo como espaço social; Marta é, assim, uma possibilidade de ruptura com o ambiente fechado e restrito da casa. Nessa obra há um enigma em torno dessa “mulher que, em retrato, ocupa sempre a mesma posição ao

⁵⁰⁴ Na peça, o piquenique é apenas sugerido pelo filho e não chega a ser realizado. Em *Inquietude*, Oliveira acrescenta essa cena em que o Papá, o Filho e a “menina” Marta se reencontram depois de velhos.

⁵⁰⁵ BADIOU & TRUONG, 2013.

longo do filme [...] e o filme é, de novo, um filme sobre o mistério da mulher e a impotência masculina em face dela.”⁵⁰⁶

A obsessão pela imortalidade, apresentada aqui, diz do desejo de escolher um período temporal propício a encarnar efeitos que recriem uma eternidade. Esse mesmo efeito parece impulsionar a atração presente na relação dos homens com as mulheres. Há uma veneração pela figura feminina que exerce uma ação atemporal e a imagem se torna “eterna” aos olhos do amante. Por exemplo, Marta é a “menina Marta” dos tempos de aluna na universidade que, eternizada naquele retrato, revela a intensidade de um amor juvenil, o qual é “uma força subjetiva. Uma das raras experiências em que, a partir de um acaso inserido no instante, ensaiamos uma proposta de eternidade.”⁵⁰⁷

Em *Os Imortais*, a personagem Papá funciona como um elemento desestabilizador, ou seja, “uma personagem que introduz, se não a ilogicidade total, pelo menos a falta de sentido parcial ou ainda uma lógica particular incompreensível para as demais personagens [...]”⁵⁰⁸ Há também uma forte crítica à vaidade e à busca de reconhecimento social, que na velhice se apresentam como indicadores de grandes feitos ao longo da vida. Oliveira, em *Inquietude*, aborda a questão da velhice e da efêmera passagem da existência humana a partir desse discurso aparentemente ilógico do Papá, mas que promove uma forte reflexão sobre a impotência humana diante do envelhecimento.

Na sequência, após o piquenique, o pai pede ao filho para consertar a cortina do escritório que estava torta. Enquanto ele tenta arrumá-la, o Papá o empurra da janela, que é bastante alta. Ao que se segue:

O velho agora arremessa a bengala, canta e ri e procede a um estranho bailado de júbilo. [...] Ah! Deixa, meu filho! Estava cá o Grande Papá... e escondi-te... escondi-te, filho! Não darão contigo. Nunca te verão! Nem a boca torta, nem o teu olho fechado... (*Isto já é dito a soluçar*)... nem lhes cheirarás a mijó. (*Agora está chorando largamente. Súbito pára e ergue-se tomado de pânico*) E eu? E eu? E a minha metade? (*Está ansioso, horrorizado*) Se eles quisessem... podiam... pois podem! A minha... segunda... metade... se quisessem... juntá-la à tua primeira metade... Ah! Ah! (*De novo soluçando*) O filho... do Grande Papá! O filho... do velho tonto! O filho... do gagá! (*Vai-se arrastando, parando aqui e acolá, soluçando sempre, até*

⁵⁰⁶ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 152.

⁵⁰⁷ BADIOU & TRUONG, 2013, p. 34.

⁵⁰⁸ RODRIGUES, 2015, p. 107.

alcançar a cadeira junto da janela; com seu auxílio debruça-se e deixa-se desaparecer através dela.).⁵⁰⁹

Esse plano funesto é arquitetado pelo pai no momento em que o filho afirma desejar viver. É o instante decisivo, o qual tem a ausência, imaginada pelo pai, como prenúncio de uma construção ressignificada da existência do ser que se foi, ou seja, há uma continuidade que se processa além da finitude de cada corpo. E, por isso, nos autorizamos dizer que um ponto fulcral de *Inquietude* está na ausência, ou no desaparecimento do corpo físico que amplia e reinventa a existência, o desejo e o amor.

Existe, portanto, uma intensa linha de continuidade, a qual é figurada na transcendência, bastante recorrente nas realizações de Oliveira, que ultrapassa as regras sociais e compõe um sentido maior, o qual não se esgota com o término da vida, mas sempre aponta para algo que perdura como desdobramento daquilo que se foi. Isto fica evidente no amor, por exemplo, que pretende sua plenitude, muitas vezes, além do corpo, da existência.

No filme, com a morte dos dois, ouvimos aplausos, e, em plano aberto, as cortinas se fecham diante de um palco. Somente nesta hora descobrimos que se trata da apresentação de uma peça teatral. E “um drama filmado torna-se épico.”⁵¹⁰ Essa construção da narrativa fílmica, elaborada por Oliveira, é bastante significativa se pensarmos na relação entre o teatro e a representação do amor. Segundo Badiou e Truong:

No teatro, o amor não é apenas nem principalmente o *vaudeville* do sexo ou o galanteio inocente. É também fúria, tragédia, renúncia. A relação entre teatro e amor está também na exploração do abismo que separa os sujeitos e na descrição da fragilidade dessa ponte que o amor lança entre duas solidões.⁵¹¹

Iniciar o filme com uma peça teatral é ressignificar as duas formas de narrativa por meio da linguagem fílmica. Afinal, essa estreita relação entre teatro e amor ressalta a fúria, a tragédia e a renúncia, as quais estão presentes na ligação entre os amantes, cujas experiências, em *Inquietude*, culminam na ausência e na solidão, por isso, o sujeito constantemente se entrega ao abandono de seu próprio sofrimento.

⁵⁰⁹ PRISTA MONTEIRO, 1984, p. 30-31.

⁵¹⁰ HAMBURGER, 1975, p. 161.

⁵¹¹ BADIOU & TRUONG, 2013, p. 55.

Como espectadores da peça teatral, estão os protagonistas da continuação da narrativa: a personagem Ele (Diogo Doria) e a personagem Amigo (David Cardoso). E, observa ainda Bénard da Costa, “[...] não é só uma brilhante passagem da primeira à segunda história. [Há] o surpreendente anacronismo de mostrar gente dos anos 20 – tempo do conto de Patrício – a assistir a uma peça teatral escrita nos anos 70.”⁵¹²

Os amigos sentados em um camarote concluem sobre a peça: “Acabamos de ver que a morte dá a imortalidade. É verdade, e digo-te: – Se a morte nos dá a eternidade, as mulheres dão-nos a vida.”⁵¹³ E, no plano seguinte, eles avistam duas mulheres em outro camarote do teatro. São as “prostitutas de luxo”: Suzy (Leonor Silveira)⁵¹⁴ e Gabi (Rita Blanco). Suzy atrai a atenção dos homens por possuir uma beleza, que é qualificada pelo seu amante como “inverossímil” e parece figurar uma obra de arte. Ao longo do filme, Oliveira, por vezes, elabora enquadramentos em que Suzy aparece em primeiro plano diante de grandiosas pinturas, com as quais ela compõe uma duplicidade de deusa inspiradora e/ou mulher sensual.

Os campos de construção de sentido nessa relação entre a pintura e o cinema oliveiriano são vastos, no entanto, aqui, esta referência parece apresentar um jogo entre a simultaneidade de signos na pintura e o encadeamento característico da narrativa cinematográfica, os quais são evidenciados na presença/ausência feminina diante dos painéis, ou seja, com efeito surpreendente, os detalhes de cena acentuam uma oposição entre a imagem visivelmente eternizada pela linguagem pictográfica e a transitoriedade das coisas, que é mais evidente no cinema.⁵¹⁵

A força da estética oliveirana possui, assim, uma singularidade expressiva exatamente pela forma com que o cineasta arquiteta a interação entre as artes. A intensidade condensada nas pinturas do cenário cria uma ligação com o espaço dinâmico do quarto e com o ritmo estabelecido pelo movimento do corpo da personagem. Tudo isso é absolutamente necessário para a construção do imaginário em torno da figura feminina, que, mesmo tão sensual e bela, retrata, também, a fugacidade da existência humana.

⁵¹² BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 152.

⁵¹³ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

⁵¹⁴ Na peça de António Patrício, o nome da personagem é Suze, mas Oliveira a recria em seu filme dando-lhe o nome de Suzy.

⁵¹⁵ Aqui também é possível notar uma característica marcante do cinema oliveiriano: o desejo de evidenciar o artifício. Os grandes painéis do quarto de Suzy deixam evidente a construção de um cenário.



FIGURA 34 – Suzy diante de um dos painéis de seu quarto. Este painel está exposto no Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, no Porto.

Fonte: *Inquietude* (1998) – 00: 39: 37.

Há, portanto, uma complexa rede de significados estéticos, artísticos e culturais, os quais operam, por meio da junção de elementos fílmicos e pictóricos, uma instigante combinação de formas. A personagem feminina atua como “conjunção” que liga a pintura e a linguagem cinematográfica e dá origem a uma continuidade plástica. Diante do painel (FIG. 34), Suzy é, aos olhos de seu amante, apartada da dimensão cotidiana e elevada, por meio de um louvor entusiasta, à figura de uma resplandecente beleza, eternizada em sua beleza.

Alguns elementos da cena evidenciam esse desejo de perenizar o instante ao mesmo tempo em que criam um contraste com a fugacidade da existência dos seres. O relógio, por exemplo, configura a representação material do tempo e seu fluxo constante de mutação, no entanto, aquele que está sobre o aparador do quarto de Suzy possui ponteiros parados, como se estes desconhecêssem a sua função de anunciar a passagem do tempo. No suporte do relógio, há uma escultura de um casal que, também estático, ensaia um beijo eterno. Esses objetos se relacionam com a imagem do painel, na qual existe uma ação latente, mas fixada pela pintura. As conchas, sobre o aparador, apesar de sua estrutura rígida, evocam as águas onde são formadas e, por isso, simbolizam a fecundidade e, também, “devido a sua forma e profundidade, a concha remete ao órgão

sexual feminino.”⁵¹⁶ Junto a elas estão as rosas, a boquilha com um cigarro e Suzy, todas tão fugazes diante da imobilidade dos outros elementos!

Dessa forma, a personagem feminina é também parte dessa dualidade e estabelece uma união/desunião com esses componentes da cena, o que fortalece a intensidade do contraste entre eles. Assim:

[...] essa mulher que *goza, goza, goza* e para quem tudo “ce n’est qu’un détail” é a mais volátil e a mais “ophulsiana” das visões femininas de Oliveira. Perde todos os homens e perde-se por todos os homens. Traspassando do amor para a morte, puxando fumaças de sua boquilha de ouro, tão marcada como a Faisalina do conto de Agustina, a quem os dedos se transformam em ouro, vive, como ela, uma história de amor, que sugere *destruição, calamidade e princípio*.⁵¹⁷

A morte de Suzy é revelada quando o seu amante, diante de um porta-retratos com a foto dela, esboça uma última carta, na qual, relembra, principalmente, os passeios de barco que os dois faziam no “Rio Doce em Leça,”⁵¹⁸ e conclui: “tenho escrito loucuras a um cadáver.”⁵¹⁹ Em seguida, o amigo dele entra no quarto, os dois conversam sobre a morte de Suzy e ele, o amante, afirma que agora sua amada é a dor que sente. Outra vez, a história de amor é embargada pelo obstáculo da morte, e isto se transforma em um conflito interno para o amante. Segundo Rougemont, a narrativa do amor impossível faz arder a consciência e gera uma estreita ligação entre o sofrimento e o saber. Por isso, o romântico ocidental, é “um homem para quem a dor, especialmente a dor amorosa, é um meio privilegiado de conhecimento.”⁵²⁰

E ele, o amante de Suzy, parece compreender esse processo amoroso que propõe outra experiência. Assim, a morte se lhe apresenta como uma oportunidade para pensar os mistérios da vida. É nesse contexto que o seu amigo narra o “enigma” de *A mãe de um rio*:

Na antiguidade dizia-se que a Terra tinha a forma quadrada, e um rio de fogo corria na superfície. Não havia aves nem plantas, as águas estavam nos ares como nevoeiros cor de ferro, e os ventos não as tinham distribuído ainda pelos quatro cantos agudos da Terra. Onde estava o peixe minúsculo de ventre negro, ou as bonitas serpentes de escamas verdes? Não existia o trigo nem a mão humana, nem mesmo

⁵¹⁶ CHEVALIER, 1986, p. 332.

⁵¹⁷ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 152.

⁵¹⁸ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

⁵¹⁹ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

⁵²⁰ ROUGEMONT, 1988, p. 44.

o sono ou a dificuldade, que foi o segundo grito da criação. [...] Por deserto que esteja o campo e frio o sol, o tempo está presente e nos penetra de sabedoria e fortaleza. A única solidão é aquela que não tem passado.⁵²¹

A terceira parte do filme começa com essa referência direta ao texto literário de Agustina Bessa-Luís. E, a isto, o próprio cineasta escolhe demarcar por meio da fala das personagens:

Ele – Afinal, tu é que falas como um escritor.

Amigo – Não falo por mim. Estas são palavras de quem inventou a fábula...

Ele – Continua... Desculpa interromper.⁵²²

Na sequência, o amigo prossegue a narrativa e o conto de Agustina passa a integrar o enredo fílmico. A mãe do rio (Irene Papas) aparece arrumando os cabelos. Os dedos da mão direita, com pontas de ouro, ficam em evidência (FIG. 35). Ela inicia um canto em grego, mas lamenta não poder mais cantar “como quando bebia sumo de medronho”⁵²³ e seus pés sentiam o murmúrio da terra. Ela vive ali por cerca de mil anos guardando as águas e distante da aldeia, ressentida de ter sido esquecida pelas pessoas: “Achava [também] que a sua memória se gastava, pois ela mal se lembrava da longa história humana, do nome das plantas, e dos ventos, e dos animais.”⁵²⁴

Mesmo que a finitude da existência, que abarca todos os seres, não degenerasse seu corpo e lhe provocasse uma morte semelhante à dos homens, o que parecia lhe consumir a vitalidade de outrora era o esquecimento, por isso acreditava que o momento de ser substituída estava chegando.

⁵²¹ BESSA-LUÍS, 1971, p. 9.

⁵²² OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

⁵²³ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

⁵²⁴ BESSA-LUÍS, 1998, p. 12.



FIGURA 35 – A mãe do rio com um ramo de mimosa florida.

Fonte: *Inquietude* (1998) – 01: 16: 34.

Na aldeia de Alvite, cujos moradores a mãe do rio ressentem terem-na esquecido, vive uma jovem chamada Faisalina (Leonor Baldaque), “era de temperamento arrebatado, propensa a sonhos e a tristezas inexplicáveis.”⁵²⁵ E isto a tornava, de certo modo, diferente de todos os outros habitantes daquele lugar. Ela nutria o desejo de conseguir um dia sair de lá, e sempre pensava em uma “maneira de se exilar de tudo aquilo.”⁵²⁶ Na casa onde morava com o pai, a madrasta e os irmãos, Faisalina pouco falava. Mas sempre acompanhava o pai às feiras para

[...] vender braçadas de peúgas brancas e mantas de lã. Como o pai se embriagava e lhe dava para cantar hinos de missa, os rapazes juntavam-se em volta dele e davam-lhe pequenas vergastadas com tranças de palha. Faisalina dissimulava a cólera, porque não achava viável qualquer ataque; fechava os olhos docemente, com modéstia infinita, e causava uma bela impressão aquela altivez humilhada ao pé do bêbado que balbuciava cantorias. Assim ela arranhou um namorado.⁵²⁷ (FIG. 36)

⁵²⁵ BESSA-LUÍS, 1998, p. 12.

⁵²⁶ BESSA-LUÍS, 1998, p. 16.

⁵²⁷ BESSA-LUÍS, 1998, p. 14.



FIGURA 36 – Faisalina e seu namorado.
 Fonte: *Inquietude* (1998) – 01: 15: 46.

Faisalina via nesses encontros com o namorado uma possibilidade, mesmo que remota, de sair do lugar onde morava. Embora soubesse que nenhuma moça conseguira tal feito, “ela desejava contrariar essa velha lei, e, em rigor sua alma aspirava sempre [...] a transpor as leis”.⁵²⁸ Mas ela não sabia “se o amante era a razão de sua liberdade.”⁵²⁹ E o seu envolvimento com o rapaz se mantinha apenas por sua expectativa de fuga daquele lugarejo inóspito. Era uma forma de demarcar sua resistência àquele sistema fechado de convívio, o qual a cada dia se tornava mais insuportável para ela.

Esse desejo de liberdade faz com que Faisalina recorra à mãe do rio para expor as necessidades que sente e as frustrações que experimenta em seu meio social. Em uma conduta de reverência, Faisalina ouve a leitura, em grego, da *Teogonia*, e depois o lamento da mãe do rio a respeito de como sua história tem se perdido ao longo das gerações. O encontro promove algumas experiências que geram ensinamentos para a jovem, os quais são possíveis a partir do confronto entre os componentes internos da própria personalidade da moça e a busca externa pelas respostas imprecisas da mãe do rio, ou seja, é a vontade de apreender o sentido da existência que esbarra no indefinido da criação. Há, portanto, nessa vontade, um movimento que recria a imagem da mãe do rio: a memória de Faisalina torna a fábula inesgotável e possibilita sua continuidade.

⁵²⁸ BESSA-LUÍS, 1971, p. 15.

⁵²⁹ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

Não seria essa a forma de imortalidade apresentada na primeira parte do filme *Inquietude* e pretendida pelo “Papá”: querer viver eternamente pela lembrança? O desejo pela prevalência da vida como memória se sobrepõe aos prazeres do corpo, porque este é, a cada segundo, deteriorado e, por isso, estar vivo é experimentar, a todo o momento, a finitude da existência. Essa vida idealizada que não se encerra com a decadência do corpo físico representa a realização plena que conserva os grandes feitos, os quais são responsáveis por fazer prevalecer a presença humana mesmo em face da ausência. Trata-se, portanto, da busca de uma forma de duração que desafie a finitude da vida.

Percebemos, também, durante todo o filme, a expressividade contida nos retratos femininos que os homens guardam. Suzy e Marta estão eternizadas naquelas fotografias, as quais realizam uma obscura cumplicidade entre o visível e o invisível. O retrato evoca a presença da pessoa pelo olhar de quem a contempla. É a força contida na imagem visível que permanece imutável e, ao mesmo tempo, revela a ausência, pois o que se olha não está ali, é memória. O gesto de contemplar a fotografia representa a tentativa de reter tudo o que se viveu. Por isso, em *Inquietude*, o retrato é muito significativo, pois demarca esse espaço do “vazio onde ressoa a presença.”⁵³⁰

Silvina Rodrigues Lopes reflete sobre a significação do retrato no romance de Agustina e é possível traçar, a partir de sua reflexão, uma aproximação interessante com este filme de Oliveira. Segundo a ensaísta: “[...] aquilo que faz do retrato metáfora da escrita é que tanto um como o outro têm a ver com uma relação de semelhança.” E continua: “O que essa relação de semelhança diz é a morte: ausência do modelo, ausência da voz. A escrita como o retrato dissimulam a morte.”⁵³¹

Quando Oliveira faz do retrato componente da imagem fílmica, ele cria camadas de sentido, pois não é o mero exercício de mostrar a fotografia, mas fazer sentir uma “presença” que se mostra na ausência. A mulher fixada no retrato – como Marta ainda jovem nos tempos da universidade e Suzy, cuja foto aparece na escrivaninha do seu admirador – evoca momentos que ficaram presos no passado e não podem ser revividos, a não ser pela lembrança. “O retrato está animado de vida”, observa Lopes, “movimento imparável que é o devir das imagens.”⁵³² Por meio dessas imagens, os tempos se

⁵³⁰ LOPES, 1984, p. 82.

⁵³¹ LOPES, 1984, p. 75.

⁵³² LOPES, 1984, p. 82.

sobrepõem e promovem uma circulação de referenciais da vivência do presente pelas vias da reconstrução do passado. Dessa forma,

[...] os retratos separam-se da realidade para integrarem o(s) mito(s): o mito do casal, o mito da personalidade. [...] O mito tem mais força do que a realidade, ele exprime coerência, unidade. Ora, os retratos desligam-se do espaço circundante e elevam-se a uma significação superior através de vários factores suplementares: a incidência da luz, a ordem e a moldura.⁵³³

O retrato de Suzy em cima da escrivanhinha e a última carta na mão do amante revelam a dualidade entre a constante aproximação e distanciamento que demarcam a impossibilidade de realização do amor e, dessa maneira, representam, também, uma espécie de “mito dos amantes frustrados”, que encontra ressonância na narrativa mítica da mãe do rio. Há nessa cena um interessante jogo de sobreposição de tempos. E Oliveira elabora esse jogo por meio da palavra e da imagem. Em um plano fixo e longo, o amante conversa com a fotografia de Suzy – diálogo que remete ao passado –, é interrompido pelo amigo, que o transporta para o presente, e conta uma fábula muito distante temporalmente. Embora tudo isso seja uma construção no presente da cena, é possível pensar esse movimento sutil com a palavra que constantemente impulsiona para outro tempo, esta é também uma marca da estética oliveiriana, a qual possibilita recriar atemporalmente os discursos.

Essa universalidade é uma característica do discurso mítico, o qual indetermina qualquer referencialidade temporal e, por isso, possui um vasto campo de significação. O conto *A mãe de um rio* narra “o tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’,”⁵³⁴ como salienta Silvina Rodrigues Lopes⁵³⁵, princípio do feminino, refletido na força das águas como origem da vida. Dessa forma, a impossibilidade de realização amorosa por causa da morte de Suzy encontra abrigo na existência solitária da mãe do rio e no destino, também só, de Fisalina, no sentido de que a existência fugaz da jovem Suzy evoca uma continuidade e não uma conclusão, na medida em que a morte “acompanha a vida. E é a sua presença que faz com que [...] a curta duração da vida de um indivíduo se inscreva na eternidade da natureza.”⁵³⁶ Sendo assim, o elo entre

⁵³³ LOPES, 1984, p. 78.

⁵³⁴ ELIADE, 1972, p 11.

⁵³⁵ LOPES, 1989.

⁵³⁶ LOPES, 1989, p. 19.

as três narrativas apresentadas no filme de Oliveira é o efeito de conflito que relaciona vida e morte.

Nesse enredo tripartido, o sujeito é constantemente confrontado com sua realidade. O Papá, por exemplo, percebe que os artigos científicos que produzira não possuem muito valor, ele mesmo já não se lembra dos títulos de seus escritos, pois não tem mais a mesma memória. Na segunda parte da narrativa, o envolvimento de Suzy com seu amante não passa de encontros esporádicos, os quais são irrelevantes para a jovem “cocote”, que parece sempre indiferente aos galanteios de seu admirador, porém este aparenta ser o único que sofre com a morte dela. A mãe do rio, por sua vez, reclama de ter sido abandonada pelo povo que vivia na aldeia, ninguém mais fala com ela, por isso, perde o vigor.

Com isso evidencia-se, portanto, a impossibilidade de frear o processo de decrepitude que acomete os seres. Na narrativa mítica da mãe do rio, inclusive, a existência se apresenta como um ciclo que não prescinde de renovação e, dessa forma, enfatiza a efemeridade da vida, pois mesmo “os guardadores da verdade não são eternos, eles precisam de ser substituídos.”⁵³⁷ Com essa afirmação da mãe do rio está prenunciado o destino daquela jovem da aldeia: ser a próxima guardiã das águas.

Ao retornar à aldeia, Fisalina vê que as pontas dos dedos de sua mão direita haviam sido transformadas em ouro (FIG. 37). Se outrora a aliança, que representa o casamento, era para Fisalina a oportunidade de sair daquela aldeia, os dedos de ouro eram o sinal de que ela ficaria ali, junto das águas, eternamente. E, depois disso, ela “já não tinha, como dantes, um impulso desordenado para fugir da aldeia, e duas vezes faltou ao encontro com o amante.”⁵³⁸

⁵³⁷ BESSA-LUÍS, 1971, p. 18.

⁵³⁸ BESSA-LUÍS, 1971, p. 23.



FIGURA 37 – Fisalina com as pontas dos dedos transformadas em ouro.
 Fonte: *Inquietude* (1998) – 01: 36: 27.

Por algum tempo consegue esconder das pessoas a mão, porém, durante uma procissão uma mulher que caminha ao lado dela vê os dedos de ouro e alardeia a descoberta a todos que estavam ali. Ela foi enxotada pelo povo, que enfurecido a chamava de bruxa, questionando: “Que perdeu ela, ao deixar os labirintos de sua aldeia, não pelo amor dum pequeno tocador de sinos, estrangeiro e fiel, mas por uma traição da terrível mãe dum rio?”⁵³⁹

Antes de fugir, ela mostra ao namorado seus dedos de ouro e ele, desesperado com tudo o que vira, enquanto a multidão corria atrás da jovem, sobe à torre da igreja e toca o sino como um sinal de lamento que é ouvido por Fisalina como uma última mensagem, uma despedida. Nada lhes resta senão a separação. Ao que ele conclui: “– Fisalina, perdi-te.”⁵⁴⁰ E a jovem foi para junto das águas viver só: “É bem verdade que o amor pode dobrar nosso corpo, suscitar imensos tormentos. O amor, como se pode observar [...], não é um longo rio tranquilo.”⁵⁴¹

⁵³⁹ BESSA-LUÍS, 1971, p. 27.

⁵⁴⁰ OLIVEIRA, *Inquietude*, 1998.

⁵⁴¹ BADIOU & TRUONG, 2013, p. 54.

3.4. O amor no limiar da morte

O coração é carregado de um simbolismo de centralidade da afetividade humana que, no ocidente, corresponde à “sede dos sentimentos”,⁵⁴² ou seja, constrói-se na imagem do coração, como órgão vital ou central do corpo humano, o desejo de unidade impulsionado principalmente pelo amor. A “importância do amor na mística doutrina da unidade”, segundo Juan Eduardo Cirlot, “explica que aquele se baseia também no sentido simbólico do coração, já que amar é [...] sentir uma força que impulsiona num sentido determinado para um dado centro”.⁵⁴³

Após a morte de Fanny, o coração dela permanece com José Augusto, guardado na capela da Casa do Lodeiro. No entanto, nesse contexto, ele está inserido em um processo de resignificação, pois, distante de sua funcionalidade orgânica, torna-se o símbolo dos excessos que um homem é capaz de cometer. Segundo Oliveira, esse é um coração⁵⁴⁴ digno de ser lembrado pela história, afinal, “o coração de Francisca é histórico!”⁵⁴⁵

É preciso notar, portanto, a representação da mulher detentora desse coração. Segundo o cineasta, mesmo antes da morte de Fanny ser atestada,

[...] ela já está morta desde há muito tempo. Já está morta. É a grande beleza de Francisca, desta mulher sacrificada e humilhada. Uma mulher com grande sofrimento, que não teve uma relação sexual com um homem e morre virgem. Quer conhecer o seu segredo. Este corpo morto é a pureza da mulher, porque com a morte tudo se vai.⁵⁴⁶

A vida de sofrimento e culpa recriada no isolamento e na negação do desejo é uma morte simbólica. Fanny morre a cada dia, a cada espera frustrada e, principalmente, no confronto entre o que está dentro dela, como desejo latente, e aquilo que, externamente, lhe é imposto por José Augusto. Segundo Rougemont, os obstáculos

⁵⁴² CHEVALIER, 1988, p. 224.

⁵⁴³ CIRLOT, 2004, p. 123.

⁵⁴⁴ Oliveira acrescenta que o coração de Francisca ficou, durante certo tempo, conservado em formol: “Não é uma invenção. O coração estava em formol, creio que no hospital da Trindade. Mas alguém lhe pegou e não se deu ao cuidado de voltar a meter no frasco...” (OLIVEIRA, 1999, p. 60) É interessante perceber como o cineasta pensou a composição da cena, após a morte de Francisca, o coração é retomado porque, de fato, existiu.

⁵⁴⁵ OLIVEIRA, 1999, p. 60.

⁵⁴⁶ OLIVEIRA, 1999, p. 61.

impostos para adiar a consumação do amor são afirmações da morte. “Uma morte de amor, uma morte voluntária [...] uma morte que seja uma transfiguração e não um acaso brutal.”⁵⁴⁷ A morte é, portanto, a entrega da mulher, do seu corpo recriado na permanente negativa do desejo e, depois de morta, “o que José Augusto guardou dela foi o coração, não o hímen.”⁵⁴⁸

No livro *O amor e o Ocidente*, Rougemont relaciona *O Romance de Tristão e Isolda*, na versão de Joseph Bédier, a “certas confusões de nossos costumes.”⁵⁴⁹ Uma dessas confusões ou, possivelmente, a principal, que ocasiona todas as outras, é o amor. O estudioso se propõe a tratar a narrativa romântica de Tristão como a “relação entre um homem e uma mulher num determinado grupo histórico.”⁵⁵⁰ É, justamente, por meio dessa relação e de seu “grupo histórico: a elite social, a sociedade cortês e imbuída de cavalaria dos séculos XII e XIII”⁵⁵¹, que podemos entrever como as “suas leis são ainda as nossas sob uma forma oculta e difusa.”⁵⁵²

Sendo assim, em torno do par amor e morte, apresentado em *Francisca*, há evidentes impulsos apaixonados que valorizam o sofrimento em face da realização amorosa. Essa combinação, segundo Rougemont, toca profundamente a consciência ocidental e constrói o imaginário do romance. Nesse contexto, o martírio de Fanny parece fascinante, pois, em oposição à entrega momentânea da satisfação do desejo, ela cumpre um destino sem alento, sempre obrigada a afogar seus desejos, e isso torna evidente a sua total entrega do corpo às possibilidades desse amor “dessacralizado” que resulta na morte. Fanny morre de amor.

Em *As Metamorfoses*, Agustina apresenta da seguinte maneira o relacionamento amoroso de Fanny:

Conta-se que, enquanto punham no túmulo o infortunado Ícaro, aquele rapaz ambicioso que quis subir além do que os mortais suportam, uma perdiz o viu desde uma cerca e o aplaudiu com as asas. Dédalo, o pai dele, aconselhou-o entre lágrimas, para que não suba acima do espaço intermédio, sem olhar para as altas constelações. E, tendo desobedecido, a cera que colava as penas de suas asas fundiu-se, e Ícaro despenhou-se gritando na água azul do mar que recebeu seu

⁵⁴⁷ ROUGEMONT, 1988, p. 39.

⁵⁴⁸ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 136.

⁵⁴⁹ ROUGEMONT, 1988, p. 18.

⁵⁵⁰ ROUGEMONT, 1988, p. 18.

⁵⁵¹ ROUGEMONT, 1988, p. 18.

⁵⁵² ROUGEMONT, 1988, p. 19.

nome. A perdiz de que lhe falei, receosa das alturas, para sempre ficou rente a terra e criou os filhos no chão e não nos ramos das árvores. – Ah! – disse Fanny – Como a perdiz, eu devia ter sabido que há ambições que não se consumam. O que é da terra, como o amor das mulheres, na terra deve ficar.⁵⁵³

Essa imagem do amor terreno aponta para uma sutileza no tratamento dado ao amor das mulheres. Francisca, Ema e Fisalina vivenciam o “Amor-paixão”, que, segundo Rougemont, é a aceitação do sofrimento. Elas amam o amor; em sua completa desarmonia, essas mulheres desejam a efervescência do que o sentimento as leva a experimentar, e não a realização feliz e harmoniosa ao lado do amante. Vivenciam, assim, esse amor que “se conhece e se põe à prova sob ameaças vitais, no sofrimento e no limiar da morte,”⁵⁵⁴ Há, dessa forma, uma força dispersiva em que o desejo impera e, por isso, nunca encontra saciedade. Nesse contexto:

[...] o amor identifica-se com o desejo, que é oposto do apetite, relação infinita ou ferida pela qual, desfazendo-se da imagem própria, o eu deixa de projetar-se nos outros e de os assimilar a si: ‘o que corrompe é a satisfação; o desejo nunca se satisfaz, é uma ferida no flanco, uma febre no pulso, uma nódoa no pulmão. O desejo convence à morte como o mais doce dos ópios’⁵⁵⁵

Cada uma das três mulheres sente esses impulsos de maneira diferente. A enigmática relação que se estabeleceu entre Camilo, José Augusto e Francisca, por exemplo, apresenta uma força do desejo, cuja característica é impulsionar o casal ao distanciamento. É o amor pela paixão, pelo sofrimento que Francisca anuncia com o próprio corpo, ela espera o marido à medida que vive sua própria degradação. E essa relação conflituosa “enquanto denegação do impossível da relação sexual, transforma-se em fracasso de um sonho de amor...”⁵⁵⁶

Acerca da virgindade de Francisca é impossível discorrer sobre o que de fato aconteceu, pois se conjugam apenas as versões de cada um dos envolvidos naquela relação funesta. Sabe-se que desde que José Augusto desconfiou que a esposa tivera outro homem no passado, ele recusou-a. No entanto, ela não rebate a postura do marido, prefere viver na negativa do próprio desejo a tentar desfazer o que foi dito sobre ela e

⁵⁵³ BESSA-LUÍS, 2015, p. 30.

⁵⁵⁴ ROUGEMONT, 1988, p. 43

⁵⁵⁵ LOPES, 1989, p. 60.

⁵⁵⁶ FERREIRA, 1996, p. 11.

isso levanta ainda mais dúvida sobre o que aconteceu. Francisca sacrificava⁵⁵⁷ o próprio desejo diariamente na espera pelo marido que sempre se fazia ausente. Ela perde a si mesma nessa busca por alguém que a ame. E

[...] no leito de morte, Francisca – a mesma Francisca que dissera no início que a alma é um vício – [...] lança um brado terrível: *Não haverá aí um homem que me ame?*. A mãe responde-lhe que o marido a ama, *mas vocês não são pessoas vulgares*. Então, virando o rosto agonizante para José Augusto, essa mulher que morre descalça, com os pés nus saindo dos lençóis, lhe pergunta: *O que é uma pessoa vulgar, diz-me José Augusto. Uma vez passei por uma rua, dessas que ninguém fala, pelo menos diante de raparigas. Passei por lá por engano, ou para encurtar caminho, ou porque alguma coisa me arrastava ali. E vi, sentadas às portas das casinhas que eram como pombais, vi mulheres vulgares. Tinham em cima da pele penteadores de levantina com raminhos de amores-perfeitos e tantos laços, fitas, franjas e plumas que pareciam grandes berços próprios para receber uma criança, filho de príncipes. Eram vulgares. Ensinavam o desejo, vulgar parente da eternidade.*⁵⁵⁸ (FIG. 38)



FIGURA 38 – Francisca no leito de morte. Ao lado da cama estão José Augusto, o padre e a mãe da jovem.

Fonte: *Francisca* (1981) – 02: 17: 02.

⁵⁵⁷ Em *Visita ou Memórias e Confissões*, Oliveira afirma sua “sedução pelo tema da virgindade”, principalmente na tetralogia dos amores frustrados. Ele afirma: “é o encantamento da novidade, da candura do espírito.” Fala-se, portanto, de uma vida potencial, prestes a desabrochar, por isso a inocência se mistura com a força do desejo, por isso, a “virgindade é estimada na juventude, quando espontânea e pura.” (OLIVEIRA, *Visita ou Memórias e Confissões*, 1982.) Daí, podemos entrever na imagem de Francisca uma mulher mítica, que na juventude abdica do próprio corpo e morre justamente nesse momento do desabrochar da vida.

⁵⁵⁸ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 135. (Itálicos do autor)

Não é por acaso que Oliveira elabora essa cena com os pés de Francisca fora do lençol. Os pés postos em evidência e apontados para o alto reforçam uma simbologia fálica. Esse é o único momento em que ela de fato expõe seu desejo, fala da vontade de ter um homem que a ame, e quando sua mãe a recolhe morta nos braços os pés aparecem eretos, aspecto este que é realçado para fixar os traços de um desejo pulsante. Francisca sente o sofrimento extremo dessa promessa de amor irrealizada, morre e arrasta para a morte José Augusto.

Embora a forma de tratamento do amor e das relações entre os amantes sejam distintas, podemos ressaltar ao menos dois pontos em comum entre Francisca e Ema. O primeiro é evidente na turbulenta história de amor em que o casamento, muito longe de configurar um final feliz para o casal, é apenas um mero contrato socialmente instituído.

O casamento é, portanto, uma forma de inserção no meio social. José Augusto, como sugeriu Agustina no livro *As Metamorfoses*, nutre uma paixão por Camilo, e sua união com Francisca, realizada por procuração, é ao mesmo tempo uma forma de se vingar do escritor e também uma maneira de dissimular sua homossexualidade. Para Carlos, marido de Ema, essas atribuições de papéis para cada um dos pares amorosos sustentariam as estruturas do matrimônio. No entanto, sua esposa, insatisfeita com essa forma de amor regrado e insosso, se lança ao adultério. E ele, resignado, nunca questiona a conduta dela, pois sentia medo de perdê-la. O próprio pai de Ema acusa Carlos de ser “um bodas. Deixa-a fazer tudo quanto ela quer e pede-lhe desculpa por existir.”⁵⁵⁹ Ema buscava em sua paixões extraconjugais a fuga de sua realidade:

O Vesúvio transmitia-lhe uma lisa imagem de si própria: a mulher adúltera. Ela sabia que isso a tranquilizava, que podia contar com a facção compreensiva e com a facção acusatória. E que não ia mover-se na escuridão, naquele impraticável comércio com o seu mistério.⁵⁶⁰

Rougemont afirma que dentro do adultério converter a situação em mistério ou farsa é, também, marcá-la como insuportável.⁵⁶¹ Ema vive uma oscilação entre o prazer e a extrema frustração com a vida provinciana. Na casa da Caverneira, em uma discussão fervorosa sobre o amor, Ema questiona a passividade do marido e afirma que

⁵⁵⁹ BESSA-LUÍS, 1991, p. 51.

⁵⁶⁰ BESSA-LUÍS, 1991, p. 264.

⁵⁶¹ ROUGEMONT, 1988

ele estava “preso a ela como um verme preso a terra.”⁵⁶² Está longe, pois, de ser o homem que lhe despertaria o desejo.

Outro ponto em comum entre *Vale Abraão* e *Francisca* é a impossibilidade de os homens sobreviverem após a morte de suas mulheres. Carlos, por exemplo, fora encontrado morto dois anos depois em um banco do parque da Caverneira:

Fumava cachimbo, como medida higiênica, porque lhe diziam que o cachimbo era menos nocivo à saúde⁵⁶³; tinha o tabaco ainda nos dedos, uma pitada de tabaco que lhe caíra no colete, e a cabeça inclinada como se estivesse para abaixar-se e recolher a caixa que caíra para o chão. Era tão evidente a sua preocupação que a primeira coisa que fez o jardineiro foi apanhar a caixa como se obedecesse a uma ordem.⁵⁶⁴

Esta descrição de sua morte, em *Vale Abraão*, de Agustina, enfatiza a irrelevância da existência dele ao lado de Ema. Ele não resiste a viver sem as peripécias que o amor, o ciúme e a humilhação que a presença e companhia da esposa lhe proporcionavam, e seu fim é tão insignificante quanto foi sua própria vida.

Por sua vez, José Augusto também não sobrevive à morte de Francisca e morre no hotel em que Hugo Owen, irmão de Francisca, estava hospedado. Ninguém quis se encarregar de seu funeral, apenas “meteram o corpo num caixão disfarçado em mala de cabine e mandaram-no pela calada da noite para o cemitério dos Prazeres, onde foi sepultado em morada estranha, pelas cinco horas da tarde, nos fins de Setembro”.⁵⁶⁵ Agustina, porém, em *As Metamorfoses*, sugere que naquela época, “os jovens pederastas nascidos em família da província profunda se suicidavam na fria penumbra dum quarto em que havia pistolas de coleção e lenços de linho na gaveta.”⁵⁶⁶ A separação dos amantes é, portanto, o extremo da paixão, “pois a paixão é ‘o que sofremos’ — no caso extremo, a morte.”⁵⁶⁷

⁵⁶² OLIVEIRA, *Vale Abraão*. 1993.

⁵⁶³ Agustina apresenta o personagem do médico Carlos e acrescenta várias pistas para duvidarmos de sua competência na profissão. Em algumas partes do romance isso fica bastante evidente, como, por exemplo, o acúmulo das funções de médico e lavrador e, principalmente neste trecho em que fica evidente que ele não possuía muito respaldo científico e “fumava cachimbo porque lhe diziam que era menos nocivo à saúde.”

⁵⁶⁴ BESSA-LUÍS, 1991, p. 270.

⁵⁶⁵ BESSA-LUÍS, 1979, p. 204.

⁵⁶⁶ BESSA-LUÍS, 2007, p. 22.

⁵⁶⁷ ROUGEMONT, 1988, p. 38.

O sofrimento pela perda da amada também é evidente em *Inquietude*, em que as personagens masculinas não possuem nomes próprios, já que são chamados pelo papel que desempenham: Pai, Filho, Namorado, Amigo e Ele. Isto intensifica a força da mulher que, por ser nomeada, apresenta existência única, indica um ser específico. Os homens, nesse contexto, apenas orbitam em torno da figura feminina. E, por isso, a morte ou a perda da amada, mesmo quando não carrega seus amantes para a morte, reflete de maneira dramática a desilusão amorosa. (FIG. 39)



FIGURA 39 – Após Fisalina fugir da fúria do povo, o namorado se desespera pela perda da amada. Fonte: *Inquietude* (1998) – 01: 44: 19.

No universo criado em torno de Francisca, Ema e Fisalina, além dos homens, há outras mulheres com as quais elas se relacionam e são muito importantes para compreendermos a personalidade de cada uma delas. Francisca convive com a mãe e com a irmã, Maria Owen, esta “nunca mais se soube dela; casada humildemente com um enfermeiro do hospital, a sua descendência apagou-se como uma vela de sebo, sem perfume e sem brando clarão.”⁵⁶⁸ Havia, também uma parente da sua mãe, da família Rocha Pinto, com quem Francisca sempre falava sobre a ausência de respostas às cartas que enviava a casa e também confirmava o abandono do marido.

Mas é Franzina, a empregada da casa, quem desempenha um papel enigmático entre o casal. Em meio às arrumações da casa, ela parece sempre vigiar os passos de José Augusto. Este a trata com muito desprezo, o que colabora para a aproximação dela

⁵⁶⁸ BESSA-LUÍS, 2007, p. 36.

com Francisca. Como ocorre na cena em que ele está sentado em frente ao piano e Franzina começa a limpar os objetos que estão em volta do patrão e ao mesmo tempo tenta especular sobre o que ele está lendo (FIG. 40). Ele a destrata e Francisca⁵⁶⁹ vai ao quarto consolá-la. A proximidade das duas parece acontecer por um sentimento partilhado, uma dor silenciosa que uma reconhece na outra.



FIGURA 40 – Franzina observando José Augusto.
Fonte: *Francisca* (1981) – 01: 58: 47.

Uma proximidade semelhante, porém mais intensa, acontece em *Vale Abraão* entre Ema e Ritinha. Oliveira explora bem a afinidade entre as duas e acrescenta no filme a cena em que Ema se despede da lavadeira e entrega-lhe uma rosa, pois no romance de Agustina, quando a senhora Paiva deixa Vale Abraão, Ritinha já havia morrido. Outra mulher importante no convívio de Ema é Maria Semblano. As duas estabelecem uma relação conflituosa, pois formavam uma espécie de duplo e possuíam uma semelhança na forma confusa de lidar com os sentimentos, o que gerava uma repulsa entre elas. Ema exercia um efeito fatal sobre as mulheres com as quais convivia e isso faz com que fosse excluída do convívio com elas.

Com Maria Semblano, no entanto, as questões que implicam no seu relacionamento com Ema parecem ligadas ao matrimônio e às condutas sociais. “A

⁵⁶⁹ Os nomes (Franzina e Francisca) também sugerem uma aproximação pela sonoridade, além de o nome da empregada significar uma característica comum às duas: franzinas e frágeis.

primeira proposição de Maria Semblano era sua heroica vida matrimonial [...]”⁵⁷⁰ que lhe autoriza fazer julgamentos e lhe dá o posto de conselheira e mulher experiente. Ema, porém, não age “de acordo com nada já sujeito a conselhos; não se conduzia como alguém que aprendeu, mas alguém que está posto num deserto de significados.”⁵⁷¹

Em *Inquietude*, Fisalina também sente uma desconcertante sensação de não pertencimento à aldeia em que vive. Ela “sentia uma grande amargura invadi-la. Prometia a si própria fazer de muda durante três dias, ou trazer uma fita demasiado apertada nos pulsos, até o sangue enegrecer debaixo da pele.”⁵⁷² Ela isolava-se de todos, principalmente da madrasta, que sempre a olhava como se a estivesse vigiando. E Oliveira apresenta esse conflito entre as duas em uma cena ao final do filme. Na procissão, quando uma mulher grita para todos que Fisalina tinha dedos de ouro, a madrasta não faz nenhuma menção de defendê-la, pelo contrário, é ela quem confronta Fisalina e a indaga, com certa aspereza, sobre o que aconteceu. Outra mulher com quem Fisalina se relaciona é a mãe do rio. A jovem, que se sente presa na aldeia em que vive, busca respostas para suas inquietações na sábia interpretação da guardadora das águas. Nesse encontro, ela experimenta uma súbita alegria ao ver dentro de uma gruta a água emergir da terra seca. O fluxo contínuo da água cria um campo simbólico que prenuncia o princípio, a renovação.

Outra característica parece aproximar essas mulheres: o permanente estado de frustração. Oliveira compõe uma imagem angelical de Fanny,⁵⁷³ a qual confronta o aspecto sombrio de José Augusto. Fica evidente o desejo de arrastar consigo a mulher, vista como imaculada, para o sofrimento, a insegurança e a solidão: “O sofrimento de Francisca provém de não poder alterar o espírito de José Augusto.”⁵⁷⁴ E ao “aproximar-se a morte, ela tornou-se mais livre na linguagem; um impudor quase grosseiro descobria-se no seu rosto habitualmente tão adorável de candura.”⁵⁷⁵ E disse a José Augusto: “– Diz a Camilo que sinto pesar de não poder amá-lo. Se eu pudesse ser feliz contigo, eu via sempre uma nuvem negra nessa felicidade. Era a tristeza dele.”⁵⁷⁶ A sombra que os acompanharia remonta ao mistério que envolve esse triângulo amoroso.

⁵⁷⁰ BESSA-LUÍS, 1991, p. 187. .

⁵⁷¹ BESSA-LUÍS, 1991, p. 185.

⁵⁷² BESSA-LUÍS, 1971, p. 14.

⁵⁷³ No filme, a imagem feminina é representada com maior ênfase que no romance. Agustina trata de maneira especial a relação entre Camilo e José Augusto, Oliveira, porém, enfatiza o sofrimento de Fanny.

⁵⁷⁴ OLIVEIRA, 1999, p. 112.

⁵⁷⁵ BESSA-LUÍS, 1979, p. 190.

⁵⁷⁶ BESSA-LUÍS, 1979, p. 190.

A origem do martírio seria o passado de Fanny ou os sentimentos reprimidos de José Augusto, que, como aponta Agustina, parece tê-la raptado para ferir Camilo: “Vingava-se na mulher de não poder amar um homem.”⁵⁷⁷

A composição de um triângulo amoroso⁵⁷⁸, segundo Rougemont ⁵⁷⁹, é a obsessiva e inominável representação do amor contrário à lei, ou seja, uma ruptura com as imposições sociais ditadas pelo matrimônio. Para Ema Paiva, essa ruptura com as regras sociais configura a exaltação dos desejos individuais, os quais não são compreendidos nem mesmo pela própria mulher. E nisto reside uma característica importante do bovarismo em *Vale Abraão*: os desejos se apresentam como espaços vazios em que a protagonista busca constantemente preencher com algo que nem ela mesma sabe o que é.

A essa forma de conceber o amor e os impulsos do desejo podemos relacionar ao mito da mãe do rio. Fisalina deseja o casamento para fugir da vida rotineira da aldeia. Desconhece se o que sente é de fato amor, pois a presença do amante não a acalma. Isto faz com que Fisalina procure a mãe do rio para compreender tal tristeza inexplicável: “(Fisalina) - Mesmo quando tenho carne para comer, ou estou quieta e os pardais vêm debicar os meus pés aquecidos pelo sol, eu não sinto senão desespero e uma ternura mortal por tudo quanto existe. Isto será amor?”⁵⁸⁰

Um sentimento semelhante remete ao padecimento de Francisca e à frustração de Ema, as quais nunca conseguem atingir um ideal de amor, nem mesmo compreendem o que sentem. Há nessa aproximação uma relação permanente entre os conflitos interiores e as implicações sociais que podem ser projetados na mítica história de Fisalina, pois o “diálogo entre a necessidade e a liberdade tendo como referência o divino e o humano desliza-se para o mito onde é a humanidade do homem que aparece necessária e indefinível.”⁵⁸¹

Na forma desarranjada com que essas mulheres lidam com os sentimentos e na soma de sentidos acumulados nos encontros com os homens e com outras mulheres está

⁵⁷⁷ BESSA-LUÍS, 2007, p. 36.

⁵⁷⁸ Agustina aponta essa paridade entre José Augusto e Camilo como uma relação narcisista, na qual José Augusto queria viver a imagem que ele havia idealizado do escritor. “Daí a alienação cada vez mais violenta e o desejo de manipulação intelectual, que em Camilo se sobrepunha ao conhecimento honesto das pessoas com quem privava. A sua imaturidade, embora imaturidade de um gênio, fazia-o cair em erros profundos e irremediáveis de comunicação.”(BESSA-LUÍS, 2008, p. 56.)

⁵⁷⁹ ROUGEMONT, 1988.

⁵⁸⁰ BESSA-LUÍS, 1998, p. 20.

⁵⁸¹ LOPES, 1989, p. 98.

um impulso para a complexidade da identidade feminina. Esta é composta por uma permanente circulação de discursos e isto mostra que qualquer definição cerrada sobre essas mulheres seria uma forma de empobrecer essa imagem que está sempre em trânsito, mutação e/ou interlocução. Não há, dessa forma, um modelo exato, ou um tema fixo a uma protagonista.

Por exemplo, neste capítulo, sob a perspectiva do amor, vemos em Francisca, Ema e Fisalina o mesmo “fascínio pela insignificância” que delineia uma forma muito específica da “vontade” de Hélène, Piedade, Leonor e Irene, afinal, a natureza feminina parece impor à realidade exterior outra realidade. No filme *Party*, nas conversas sobre o amor e na insinuação de troca entre os casais está uma força do desejo semelhante àquela que leva Ema ao Vesúvio, na ânsia de conhecer as intensidades e nuances do amor. Também, são as mesmas que assombram a mente de Hélène no Convento da Arrábida, na sua sedutora aproximação do guardião Baltar.

Na cena em que Ema passa em meio ao laranjal e toca as laranjas (FIG. 41), há um misto de sensualidade e candura, pois quando ela

[...] passa por entre as laranjeiras chega a ter saudade do tempo da sua virgindade, mas com a tentação das laranjas, frutos que se assemelham à parte mais forte do sexo masculino. É um contraponto de que gostei muito. Não é a maçã que ela toca, mas um outro tipo de maçã que passa do desejo ao prazer, a uma sexualidade terrível, porque ela vai morrer sem ter alcançado a complexidade do amor. Quer dizer que a morte é o último estado abissal do amor. 582



FIGURA 41 – Ema passa pelo laranjal antes de cair no rio.
Fonte: *Vale Abraão* (1993) – 03: 18: 35.

Agustina apresenta no livro *As Metamorfoses* alguns aspectos importantes da narrativa os quais participam da construção das personagens. Comenta, por exemplo, o impulso incontrolável que fez com que Ema Paiva, de *Vale Abraão*, caminhasse para a morte. Essa espécie de fuga, Agustina associa à mitológica corrida de “Dafne para escapar ao seu ardente perseguidor [...] ela pede a Pineo que a socorra. E logo sente [...] que os cabelos se transformam em brilhante folhagem e os pés aderem ao chão mudados em raízes.”⁵⁸³ Dessa mesma maneira, as mulheres “persuadidas mas não vencidas pelos desejos do homens [...] guardam para sempre um brilho vegetal.”⁵⁸⁴

Em meio ao laranjal, Oliveira afirma que Ema sente saudade do tempo de sua virgindade, pois deseja experimentar o amor que não configura só a união de corpos, mas o “Eros supremo, [...] projeção da alma para a união luminosa, para além de todo amor possível nessa vida.”⁵⁸⁵ por isso, complexo e incompreensível em sua existência humana. A expressão de felicidade de Ema denota o encontro de um caminho de libertação, semelhante ao caminho que Piedade percorreu na Mata do Formosinho. Elas vislumbram a possibilidade de encontrar sentido e esse sentimento só é despertado quando se deparam com a morte.

As tentativas de compreender o amor são muito intensas. O jantar da casa de Rogério, em *Party* e o jantar na Caverneira, em *Vale Abraão*, apresentam uma discussão

⁵⁸³ BESSA-LUÍS, 2007, p. 49.

⁵⁸⁴ BESSA-LUÍS, 2007, p. 52.

⁵⁸⁵ ROUGEMONT, 1988, p. 63.

sobre tal sentimento que dialoga em muitos sentidos. Em meio às indagações acerca do amor, Lumières, diante da estátua de Canova – *Psyché e o Amor* –, diz:

[...] o amor será na mulher uma dádiva. Vê ali aquela estatueta? Ela dá-se-lhe. E ele é tão silencioso e inesperado, que não se dá conta quando chega ou quando desaparece. Por isso é representado com asas e a noite e o luar são propícios. O amor tem a fluidez de uma nuvem e quando Psyché acorda, o amor já não está.⁵⁸⁶

Esse amor silencioso e inesperado, que desaparece sem avisos, desencadeia um processo de múltiplos significados, o qual, nas personagens femininas, desperta a ânsia de se arriscarem nos encontros e desencontros dessa experiência. E essas mulheres, enredadas nessas tramas, tentam ultrapassar a realidade em que vivem e a si mesmas. Dessa forma, elas se apresentam tão enigmáticas quanto o próprio amor.

⁵⁸⁶ OLIVEIRA, *Vale Abraão*, 1993.

CAPÍTULO 4. MULHER (SOLIDÃO)

É o que chamo de solidão: nada mais é que outro nome para o esforço de existir.

André Comte-Sponville

O *Princípio da Incerteza* é o nome de uma trilogia de Agustina Bessa-Luís, composta pelos romances: *Joia de Família* (2001), *A alma dos Ricos* (2002) e *Os Espaços em Branco* (2003). Livremente inspirado em dois desses romances, Oliveira realizou os Filmes: *O Princípio da Incerteza* (2002) e *Espelho Mágico* (2005); os quais dialogam, respectivamente, com o primeiro e o segundo volumes publicados pela escritora portuguesa. Oliveira afirma que dos títulos de Agustina o de que ele mais gosta é “O Princípio da Incerteza”, pois denota o próprio enigma da vida, “não sabemos nada”, apenas nascemos e temos a convicção da morte.⁵⁸⁷

O contexto em que se passa a trama, assim como os diálogos do romance, refletem a obscuridade contida no título, pois possuem uma força que revela uma tentativa de compreensão do mundo e dos estados mentais das personagens, porém, tal qual a mente humana e as formas de apreensão das coisas, as palavras constantemente esbarram na impossibilidade de definição e paira sobre tudo a incerteza. E a respeito do diálogo interartes, o cineasta salienta que se a lógica pudesse ser invertida, ousaria dizer “que a Agustina realizou um magnífico filme e teria sido [ele] a reescrever este belo romance.”⁵⁸⁸

A trilogia de Agustina é marcadamente composta por uma trama enigmática que entrelaça as personagens. O processo de engendramento da narrativa desses três romances é elaborado da seguinte maneira: a personagem de José Luciano (Ricardo Trêpa), embora não seja o protagonista, é o elo que interliga o primeiro e o segundo volumes e, dessa forma, possibilita que no terceiro livro aconteça a retomada da história de Camila (Leonor Baldaque). Essa composição enredada revela um movimento que interliga a memória de fatos passados e a vivência do presente.

Uma característica da escrita agustiniana é a interposição de múltiplos desdobramentos para a trama, os quais estabelecem forte ligação com a natureza dúbia

⁵⁸⁷ OLIVEIRA, 2005.

⁵⁸⁸ OLIVEIRA *apud* MARGARIDO, 2005, p. 233.

das personagens. Compõe-se, dessa forma, uma atmosfera de permanente incerteza decorrente de uma desestabilização da ordem. Na realização fílmica, Oliveira leva ao extremo essa força da escrita, e se vale das possibilidades que o cinema oferece para construir uma inquietante relação entre o visível e o imaginável na personalidade das mulheres dos romances. Ao escolher as mesmas atrizes⁵⁸⁹ de *O princípio da Incerteza* para o elenco de *Espelho Mágico*, o cineasta recria, por meio da imagem, a força contida na composição ficcional das mesmas. É o que afirma Poma:

A escolha das atrizes protagonistas de *O Princípio da Incerteza* para interpretar os papéis de Alfreda e Vicenta/Abril, bem como a presença dos fantasmas de Camila e Vanessa, que persistem rondando a memória de Touro Azul, implodem a imagem física e fictícia das personagens femininas de *Espelho Mágico*. Como uma espécie de holografia, as várias faces das duas mulheres se interpõem e se recompõem numa outra ordem. [...] Todas as mulheres estão lá, arquetípicas, com o princípio da incerteza movendo seus desejos.⁵⁹⁰

Essa (re)criação intrincada de mistérios parece enfatizar a temática da dialética do bem e do mal, que se mostra frequente no diálogo entre o cineasta e a escritora. No entanto, aqui exerce um sentido ainda mais fascinante, pois na imagem repetida das atrizes há um jogo de intensidades cujas pistas levam sempre ao desconhecido, ao enigmático. O mesmo corpo refletido produz revérberos ambíguos, ou seja, um movimento antagônico que promove paradoxalmente aproximação e distanciamento.

No filme *Espelho Mágico*, tudo parece ainda mais enigmático, “várias línguas se misturam na busca de verdades”⁵⁹¹, as quais estão além do alcance humano. A multiplicidade de idiomas mais uma vez aparece em uma realização do cineasta português, e essa construção babélica revela um sistema no qual todos conseguem se comunicar, no entanto, preexiste a impossibilidade de chegarem a respostas definitivas, o que faz com que as personagens vivam um “estado de confusão”.

Dentro desse contexto, podemos refletir acerca do significado da palavra Babel. Derrida, em seu livro *Torres de Babel*, retoma Voltaire para apresentar o duplo sentido do termo “confusão”, comumente relacionado ao substantivo Babel. O primeiro consiste

⁵⁸⁹ A escolha das atrizes acontece da seguinte maneira: Leonor Silveira interpreta Vanessa em *O Princípio da Incerteza* e Alfreda, em *Espelho Mágico*; Leonor Baldaque assume o papel de Camila no primeiro filme e da jovem Abril, no segundo. Há também uma dupla escolha pelo ator Ricardo Trêpa, ele interpreta José Luciano e, ao final do filme *O Princípio da Incerteza*, ele é o advogado que se apaixona por Camila.

⁵⁹⁰ POMA, 2010, p. 241.

⁵⁹¹ CAKOFF, 2005, s/n.

no desarranjo entre as línguas, e o segundo se refere ao estado de confusão “no qual se encontram os arquitetos diante da estrutura interrompida.”⁵⁹² Aqui, esse “estado” em que os arquitetos ficam após serem confundidos em sua própria construção sugere com maior intensidade a condição da protagonista Alfreda⁵⁹³ (Leonor Silveira). As constantes recordações da infância em um colégio de freiras, a fixação religiosa e o desejo de encontrar a Virgem Maria revelam os traços de uma mulher atormentada por uma desordem interior, cuja origem está na impossibilidade de obter respostas para seus questionamentos sobre a vida e a existência humana. Isto gera um “estado de confusão” em que ela se debate entre o abandono e a desilusão de uma expectativa frustrada.

Alfreda nasceu em uma casa distinta na Ribeira e casou-se com o Bahia (João Bénard da Costa), um homem que herdara a fortuna do pai, por esse motivo, ela desfrutava de “uma posição desafogada”⁵⁹⁴, tinha muitos criados e dispunha de bastante tempo para discutir e refletir sobre as questões religiosas que a inquietavam, dentre as quais, a principal era sobre a vida da Virgem Maria, que ela acreditava descender de uma família rica. Tal investigação se torna uma obsessão e as tentativas de confirmação dessa hipótese levam-na, gradativamente, a um isolamento em si mesma. Presa em seus pensamentos e indagações, ela passa a viver como que fora do mundo.

No filme de Oliveira, o espelho é usado como um elemento importante na cena inicial, pois por meio das imagens que nele se refletem, e também de outras que são projetadas, o cineasta elabora uma trama temporal. O diretor afirma que nessa realização se viu impelido em fotografar o passado tal qual estava exposto no romance e, por isso, elaborou o estratagema do diálogo entre Alfreda e a irmã Noêmia (Susana Sá) diante de um espelho, o qual reflete, no presente, o passado (FIG. 42 e 43). Oliveira explica como elaborou esta cena:

[...] principiava logo por fazer uma evocação delas meninas na escola, e como a minha deontologia cinematográfica de hoje não pode filmar o que se passa hoje a ver o que se passou ontem, era contrário ao meu critério cinematográfico dentro dessa altura. E foi por isso que optei por *Espelho Mágico*, não foi por outra razão. Havia a magia do espelho que só representava o que já tinha passado e imaginado antes.

⁵⁹² DERRIDA, 2002, p. 13.

⁵⁹³ A sonoridade do nome Alfreda se aproxima do nome da primeira letra do alfabeto grego, alfa, e, por isso, Agustina afirma que este nome significa o princípio de todas as coisas. “Alfreda, a quem chamavam Alfa em pequenina [...]” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 101).

⁵⁹⁴ BESSA-LUÍS, 2002, p. 48.

E, por isso, ficou *Espelho Mágico*, continuando a ser a *Alma dos Ricos*.⁵⁹⁵



FIGURA 42 – Alfreda e Noêmia, refletidas no espelho, enquanto relembram o período em que estudaram no colégio de freiras.

Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 00: 02: 08.



FIGURA 43 – Alfreda e Noêmia pequenas no colégio. Esta imagem é projetada no espelho.

Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 00: 03: 17.

As conversas de Alfreda e Noêmias⁵⁹⁶ pareciam sempre envolvidas por esse passado e por tudo que viveram no colégio de freira em que estudaram na infância. Como apresenta o narrador de *A Alma dos Ricos*:

⁵⁹⁵ OLIVEIRA, 2005.

[...] o pai meteu-as no colégio, vinham no Natal e à Páscoa, muito treinadas em abstinências e orações, galantes no uniforme azul escuro. Diziam as duas que queriam ir para freiras, mas só para experimentar os pais a quem moíam o juízo e causavam inquietações.⁵⁹⁷

Os encontros das duas irmãs são muito enfatizados no filme e, reiteradamente, elas aparecem refletidas no espelho, principalmente, quando estão falando da época da infância, do convívio com o pai e do período em que estiveram no colégio interno. Tal qual Oliveira afirma sobre a concepção do filme, o espelho funciona como uma estratégia possível à linguagem cinematográfica de fazer aparecer o passado no presente. Há também outra possibilidade de leitura para estas cenas. O que reflete o espelho senão o conteúdo da própria memória que as duas irmãs tecem diante dele? Por isso, elas também desempenham papel de espelho, uma da outra, reflexos de suas pulsões, desejos e dilemas. É na presença de Noêmia, como seu duplo e seu oposto, que Alfreda rememora o passado e o invoca como parte de si mesma continuamente projetada.

Em meio a suas recordações e indagações, a rotina da casa é toda envolvida nessa atmosfera da busca empreendida pela protagonista, todas as pessoas que ali adentram estão comprometidas ou são inseridas nesse contexto de questionamento religioso. No entanto, a impossibilidade de exatidão dos testemunhos e pesquisas sobre a ascendência da Virgem Maria faz com que Alfreda queira respostas advindas de um plano absoluto, uma anunciação da Virgem colocaria um fim nessas questões e lhe traria o conforto de ter uma conclusão a este respeito.

As incertezas, nesse sentido, inviabilizam a continuidade de uma vida tranquila, quanto menos soluções Alfreda encontra, mais ela se prende aos seus questionamentos, uma forma, talvez, de se dobrar ao seu destino de incompreensão e solidão. Para Montaigne, a solidão é uma possibilidade de fazermos um retiro cuidadoso em nós mesmos e, por isso, possuímos uma alma passível de “se recolher, de se bastar em sua própria companhia, de atacar e defender-se, de dar e receber; não nos receemos, portanto, nesse diálogo com nós mesmos, de vegetar em uma aborrecida ociosidade.”⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ No romance, Alfreda possui dois irmãos, Noêmia e Eduardo. No entanto, Oliveira omite no filme a existência desse irmão, bem como dos outros sobrinhos dela. Apenas um filho de Noêmia aparece em algumas cenas em que elas estão juntas.

⁵⁹⁷ BESSA-LUÍS, 2002, p. 91.

⁵⁹⁸ MONTAIGNE, 1961, p. 289.

A solidão, nesse sentido, configura uma possibilidade de viver em si mesmo, de recriar o próprio mundo e nele se abrigar, ou seja, nada exterior deve se impor à vontade do sujeito ou atormentá-lo em seu refúgio.

Todavia, Montaigne sugere que a solidão não seria apenas um afastamento desprezioso, ela estabelece uma relação com a ambição, já que a nossa “tendência para a solidão” muitas vezes é atribuída à ambição e “é precisamente esta que nos inspira, pois quem mais do que a ambição foge da sociedade, e que deseja mais senão a inteira liberdade?”⁵⁹⁹ Dessa forma, é exposta a “alma dos ricos”, pois há nesse estado de isolamento um “proveito pessoal ambicionado.” Como Oliveira afirma, são os ricos que querem aparecer ao lado de Nossa Senhora e não Ela ao lado deles.⁶⁰⁰

A conduta solitária de Alfreda é, portanto, uma maneira de afirmar também a sua “santidade”, de se defender do contato social e das atitudes indesejadas que essa interação pode causar. No filme, notamos que ela recebia poucas visitas, apenas do padre Clodel (Lima Duarte), do padre Feliciano (João Marques), do professor Heschel (Michel Piccoli) e da freira Teresa de Ávila (Marisa Paredes).

A presença dos religiosos e estudiosos, com os quais Alfreda compartilha conhecimentos e discute sobre a vida da Virgem Maria, faz com que ela permaneça isolada de tudo, somente envolvida com as proposições deles. Geralmente, essas conversas acontecem no interior da casa e o ambiente fechado evidencia a angústia, oriunda da ausência de respostas, na qual a esposa do senhor Bahia está presa. A única companhia que destoa desse círculo religioso é José Luciano, com quem ela, com maior frequência, aparece nas partes externas da casa (FIG. 44).

Depois de cumprir pena pelo incêndio na discoteca de Vanessa, José Luciano vai trabalhar na casa da “enigmática Alfreda” e os dois estabelecem uma relação de bastante proximidade, como ressalta o narrador de *A Alma dos Ricos*:

José Luciano, o Touro Azul, uma vez em liberdade, procurou o irmão, Flórido, que ia no segundo casamento com uma prima da primeira mulher, e que continuava proprietário de terras de cultivo. Na realidade, Flórido não se sentia à vontade com o irmão, [...]. E não via que José Luciano tivesse qualquer aptidão para uma vida regular; em todo caso a enigmática Alfreda, mulher dum oleiro rico, deu-lhe a hipótese de inculcar José Luciano pondo-o a seu serviço.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ MONTAIGNE, 1961, p. 284.

⁶⁰⁰ OLIVEIRA, 2005.

⁶⁰¹ BESSA-LUÍS, 2002, p. 50.



Figura 44 – Alfreda e José Luciano nas imediações da casa, onde ela gostava de caminhar.
 Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 00: 50: 06.

No filme, a tônica da aproximação dos dois é a oposição existente entre a fixação religiosa de Alfreda e as aspirações mundanas de José Luciano; podemos ver que o Touro Azul desperta, desde o primeiro encontro, certo sentimento de piedade nela, era uma espécie de “pecador arrependido”, pronto para servi-la. Nas conversas que os dois tinham, ele sempre se mostrava incrédulo em relação às crenças da patroa, e, durante os passeios em que ele a acompanhava, constantemente tentava fazê-la desprender-se dessa ideia fixa.

E José Luciano, tão obscuro quanto as mulheres com quem convive, é um ponto de ligação, como citamos anteriormente, entre os filmes *O Princípio da Incerteza* e *Espelho Mágico*. Para ele:

Camila pertencia a essas famílias decadentes mas que, através da cedência aos princípios, chegavam ao sentimento dos pobres que é esperar dias melhores. Mas Alfreda, ossuda e reservada, como uma criada que o patrão elevou à esposa, causava-lhe uma espécie de frustração. Depois de Vanessa ninguém mais ia ocupar-lhe o coração.⁶⁰²

Se por diversas formas podemos aproximar essas duas realizações de Oliveira, aqui nos parecem bastante significativos os vínculos que Touro Azul estabelece com as

⁶⁰² BESSA-LUÍS, 2002, p. 52.

peessoas que conhece, afinal, ele participa de todos os jogos de amor, de interesse e de azar que se desenrolam nessas tramas. Talvez pela disposição que tinha, de “chamar para a sua beira as mulheres.”⁶⁰³

A alcunha Touro Azul foi mantida “por sucessivas gerações de trabalhadores da vinha”⁶⁰⁴ e chegou até José Luciano por uma bisavó materna, a qual era uma filha bastarda de um lavrador. Os apelidos eram comuns, e em uma das cenas iniciais do filme *O Princípio da Incerteza*, Daniel Roper cita literalmente um trecho do romance *Joia de Família* para explicar a origem dessa alcunha:

Quando os homens se faziam célebres ou continuavam uma dinastia, recebiam um sobrenome que os marcava na torrente dos acontecimentos. Era o povo quem os rebaptizava, mencionando-lhes o caráter, a figura para que ficassem reconhecidos para além das conveniências da História.⁶⁰⁵

O sobrenome Touro Azul era, dessa maneira, carregado de uma forte tendência à “deformação” diante da tradição social da época, pois não possuía impresso nele a marca dos grandes feitos de um patriarca, mas a imperativa ascendência feminina. Dos dois filhos de Celsa Adelaide (Isabel Ruth), apenas José Luciano desejou mantê-lo. Flórido (David Cardoso) sentia vergonha dessa referência a uma linhagem tacanha. Já para o irmão, soava como um título “que se dava aos reis.”⁶⁰⁶

O epíteto de ascendência feminina é, na imagem do jovem Touro Azul, sinônimo de sedução e beleza reveladoras de uma personalidade dúbia com certo ar enganador. Como ressalta o narrador de *Joia de Família*, ele,

[...] na flor da idade e muito encantador de maneiras, conseguiu altas protecções. Mas teve sempre a arte de não querer partilhar grandes segredos nem se oferecer para trabalhos sujos, como matar alguém por conta de outrem. Sabia muito de jogo e todas as combinações e mecânica da roleta. Não tirava disso proveito, tornava-se um homem da casa porque a sua coragem era feita de perspicácia e conhecimento das fraquezas humanas. [...] Tinha a crueldade sem cinismo e uma piedade sem brandura. As mulheres adoravam-no.⁶⁰⁷

⁶⁰³ BESSA-LUÍS, 2001, p. 37.

⁶⁰⁴ OLIVEIRA, *O Princípio da Incerteza*, 2002.

⁶⁰⁵ BESSA-LUÍS, 2001, p. 43.

⁶⁰⁶ BESSA-LUÍS, 2001, p. 37.

⁶⁰⁷ BESSA-LUÍS, 2001, p. 44.

Quem não tinha “adoração” por este personagem era Camila (Leonor Baldaque), a jovem a quem José Luciano amava desde a infância e era, aos olhos dele, como uma “santa dos altares, como estas que transformam o pão em rosas.”⁶⁰⁸ Um amor idealizado, no qual todas as formas da mulher pareciam impulsioná-lo para fora do mundo, da realidade. Essa fuga é também uma espécie de devoção, ama-se a busca pela presença do outro. Não é a mulher verdadeira que é desejada, mas aquela inacessível, projetada na mente do “devoto” como peça de adoração. Para Touro Azul, ela era uma rainha, diante da qual tudo se calava, até os pássaros emudeciam ante aquele efeito inexplicável, incompreensível nas esferas terrenas. Ela aparecia sem se mostrar totalmente: “Sabe aquilo do Evangelho? ‘Um pouco me vereis e um pouco mais não me vereis?’ Era assim. Estava entre nós e não estava.”⁶⁰⁹

Oliveira constrói uma cena em *O Princípio da Incerteza* em que essa semelhança entre Camila e a Virgem é evocada. Um dia, ao ir à casa da jovem, Celsa (Isabel Ruth) a encontra com a sobrinha no colo e, visivelmente surpresa, afirma que Camila parece a pintura de Nossa Senhora (FIG. 45 e 46).



FIGURA 45 – Pintura da Madonna della Seggiola, de Raphael (1518).
Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2002) – 00: 09: 01.

⁶⁰⁸ BESSA-LUÍS, 2002, p.30.

⁶⁰⁹ BESSA-LUÍS, 2002, p.31.



FIGURA 46 – Camila com a sobrinha no colo. Esta cena faz com que Celsa relembra a pintura da Madonna.

Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2002) – 00: 12: 45.

Tal comparação, nesse sentido, configura a tentativa de encontrar um referencial para aquilo que se apresenta como incerto. A impossibilidade de desvendar a personalidade de Camila faz com que essas insinuações produzam um estranho efeito que formula ainda mais dúvidas sobre quem ela é. Desse modo, a incerteza é o princípio que rege as relações entre as personagens. Todos parecem transitar em meio a uma confusão, na qual nada é apreensível. Em cada encontro, em cada envolvimento amoroso ou social são apresentados apenas alguns reflexos turvos dos envolvidos.

Nesse contexto, o enigma se adensa na imagem de Camila. Ela parecia desfrutar de um mundo recriado por si mesma e, por isso, mostrava-se indiferente a todas as coisas e pessoas que a rodeavam. A singularidade do viver solitário da jovem, dessa forma, consiste numa maneira de ela estar alheia às emoções, uma espécie de atrofia dos sentimentos que anestesia o corpo. As chagas que teve na infância demarcaram um tempo de dissolução, o qual gerou um desvario do prazer, que inquietava a todos.

José Luciano, por exemplo, recorda dela ainda menina, “a comer arroz sem sal como se fosse o melhor dos manjares.”⁶¹⁰ Ainda nesse período da infância, mesmo com o corpo degradado pela doença de pele e se alimentando mal por causa da dieta que lhe fora imposta, Camila expressa satisfação. No entanto, ela não é invulnerável porque é forte, antes experimenta uma lúcida impotência e, ciente dessa condição, não sucumbe

⁶¹⁰ BESSA-LUÍS, 2002, p.28.

aos sentimentos, por isso, se deleita em sua soberana tristeza, porque a mulher, segundo Agustina, vive em uma “solidão criminal.”⁶¹¹

4.1. A vida privada: casamento e solidão

Os conflituosos relacionamentos amorosos representados em *O Princípio da Incerteza* e em *Espelho Mágico* evidenciam a desconstrução do ideal simbólico do casamento e da família. A individualização, a castração da sexualidade e os sentimentos desencontrados dos casais demonstram que a posição social e o dinheiro são mais importantes e, por isso, a união entre eles configura a celebração de um negócio. O rito do casamento é, portanto, uma espécie de moderador social, tanto para a publicidade do matrimônio, quanto para a manutenção de categorias morais que coordenam as condutas humanas.

Alfreda e Camila possuem em comum uma indisponibilidade para o casamento, não obstante, em determinada fase da vida, cada uma aceitou casar-se com um homem rico. Nesse contexto, o que importa não é a reciprocidade do sentimento amoroso, mas a resolução de problemas individuais. Por exemplo, Alfreda, “para quem o casamento foi uma desilusão bem recebida,”⁶¹² teve em troca uma vida cheia de regalos.

Camila, por sua vez, rejeita o pedido de casamento de Touro Azul sob a alegação de que ambos eram muito pobres. E em resposta à indagação de Touro Azul a respeito dos interesses escusos de Camila com relação ao casamento, ela responde apresentando seus motivos:

(Camila) – Já viu o estado em que está a nossa casa? Está a cair, a pia de lavar a loiça já tem uma cova de tanto ser esfregada. Os nossos pratos estão em cacos. [...] Portugal tornou-se uma casa de lotaria. Todos querem ser premiados, todos querem qualquer coisa que os consolem de serem pobres. Eu tive meu prémio grande e penso aproveitá-lo.⁶¹³

⁶¹¹ BESSA-LUÍS, 2008, p. 192.

⁶¹² BESSA-LUÍS, 2002, p. 49.

⁶¹³ BESSA-LUÍS, 2001, p. 124.

A instituição do matrimônio acontece, portanto, para que um interesse individual seja atendido, afinal, “a ruína dos telhados leva às vezes a alianças inesperadas.”⁶¹⁴ Dessa forma, não se espera uma vida harmônica entre os dois. A posição social, nesse contexto, figura como pilar mantenedor dessa união. Sendo assim, no casamento não há uma felicidade recíproca, mas um isolamento egoístico pautado apenas na resolução de problemas individuais. Camila se casa por interesse e, por isso, é capaz de qualquer coisa para defender o patrimônio que amealhou. Para ela, as pessoas são tão dispensáveis quanto “uma chaleira cuja resistência ardeu. É mais fácil adquirir outra do que remediar os estragos para os quais não basta um bocado de fio elétrico e de habilidade.”⁶¹⁵ Essa estrutura substitutiva que impera na vida da jovem demarca também a fragmentação das relações amorosas e a decadência do vínculo afetivo.

O casamento de Camila com Antônio Clara (Ivo Canelas) foi articulado por Celsa, que presumiu que ela seria uma boa esposa para o Cravo Roxo.⁶¹⁶ Para realizar a aproximação dos dois, Celsa recorreu à ajuda de Daniel Roper (Luís Miguel Cintra) e Torcato Roper (José Manuel Mendes), eruditos intelectuais. Eles são, dessa forma, o espelho de uma burguesia vaidosa que se considera capaz de emitir julgamentos e avaliações sobre a conduta dos outros e, particularmente, mantêm uma predileção pelo jovem Antônio Clara, a quem atribuíam “uma candura impossível de se perder com o descobrimento das coisas vis da vida.”⁶¹⁷

Essa ação desesperada que a governanta da família Clara empreende para realizar tal casamento ocorre posteriormente a uma visita de Vanessa (Leonor Silveira), uma

[...] bela mulher, disposta a tudo desde os oito anos de idade, invulgar na classe da prostituição e do trabalho, ela reunia as condições para ser respeitada desde que o seu passado fosse esquecido. [...] Quando Touro Azul trouxe Vanessa pela mão para o Salto da Senhora, fê-lo sem deliberação especial. Mas, sem ele esperar, Antônio Clara ficou impressionado com a Vanessa. Era um amor de admiração, que é pior que o amor carnal.⁶¹⁸

⁶¹⁴ BESSA-LUÍS, 2002, p. 11.

⁶¹⁵ BESSA-LUÍS, 2008, p. 192.

⁶¹⁶ Alcinha dada a Antônio Clara é devido ao fato de sua mãe, Rutinha, ter tido uma complicação no parto e ele, por problemas respiratórios, ter nascido roxo.

⁶¹⁷ BESSA-LUÍS, 2001, p. 82.

⁶¹⁸ BESSA-LUÍS, 2001, p. 47.

Em uma cena emblemática de *O princípio da Incerteza*, Touro Azul, Antônio Clara e Vanessa se encontram na área da piscina, e, mais uma vez, o ambiente externo das casas participa como elemento essencial para a construção do sentido (FIG. 47). No *Dicionário de Símbolos* de Chevalier, a simbologia da água é composta por três temas dominantes: “fonte de vida, meio de recuperação e centro de regeneração.”⁶¹⁹ A partir disso, vários desdobramentos de sentido são possíveis. A imagem da piscina, um tanque artificial construído para conter a água, além de ser um símbolo de status social e de ostentação de uma condição financeira avantajada, apresenta uma relação direta com a beleza exposta pela superfície.



FIGURA 47 – Luciano leva Vanessa à casa de Antônio Clara e Celsa vigia o encontro deles. Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2002) – 00: 15: 05.

A superfície da água funciona como espelho que reflete o “belo”, ou seja:

[A] surpreendente beleza proporcionada pela visão “das águas claras”, “das águas primaveris”, dos reflexos de Narciso, mirando-se no espelho límpido e transparente das águas, essa beleza formal é “necessária para seduzir” desde que a intimidade substancial, o volume e a profundidade sejam preservados.⁶²⁰

É o que parece acontecer com Antônio Clara quando olha para Vanessa, ele é seduzido por sua beleza, e é isso que desperta o temor em Celsa, pois “ela adivinhou desde o princípio quanto Vanessa podia converter Antônio Clara num farrapo. Ideou

⁶¹⁹ CHEVALIER, 1996, p. 52.

⁶²⁰ BACHELARD, 1998, p. 22.

então procurar-lhe uma noiva.”⁶²¹ Encontrada esta, marcou-se, portanto, o jantar⁶²², como ela havia planejado, para que as famílias fossem apresentadas (FIG. 48). E em um intertítulo que antecede a cena, podemos ler as exigências para a realização do encontro: “O António aceitou mas impôs a presença de Vanessa. Vanessa quis levar o Touro Azul.”⁶²³



FIGURA 48 - O jantar na casa de António Clara. Todos os convidados ao redor da mesa e Vanessa, vestida de vermelho, lança a eles um olhar desafiador.
Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2002) – 00: 24: 26.

A austeridade do ambiente fechado é um componente das relações ali estabelecidas. Há nessa cena uma rigidez de hábitos e, até mesmo, certa artificialidade das convenções sociais. E isto contrasta com o ambiente aberto da parte externa da casa, onde Antônio conheceu Vanessa. O espaço da piscina configura, portanto, a permissividade, propício à fuga e à entrega aos desejos. Tal contraste perdura durante todo o período do relacionamento de Camila e Antônio.

O casamento dos dois não é feliz e, mais uma vez, aparece um descuido no momento da troca das alianças (semelhante ao acontecido no casamento de Ema com Carlos Paiva, citado no capítulo 3 deste estudo). Coincidência ou não, a união de

⁶²¹ BESSA-LUÍS, 2001, p. 48.

⁶²² O jantar acontece após a vindima e Júlia Buisel narra um fato interessante que ocorreu durante a filmagem desta cena: “Quando filmávamos a festa do fim das vindimas, em que, como é tradição, os trabalhadores vêm cumprimentar o patrão (Ivo Canelas), cantando e dançando o folclore da região, fui surpreendida pelo fato de nenhum ser português. Eram todos emigrantes ucranianos e de outros países do Leste, que hoje são quase a totalidade dos rurais que trabalham nas quintas do Norte do país.”(BUISEL, p. 64)

⁶²³ OLIVEIRA, *O Princípio da Incerteza*, 2002.

Antônio e Camila também é marcada pela infelicidade. O encarregado de levar as alianças dos noivos era, ironicamente, Touro Azul e, no momento de entregá-las, “não os encontrou logo e a cerimônia sofreu uma interrupção bastante larga [...] Camila tirou da bolsa duas argolas de cortina e a cerimônia pode continuar.”⁶²⁴

Mesmo diante do incidente, o ritual do casamento é mantido, pois Camila “era a mulher mais precavida que podia haver, e nunca, mas nunca mesmo, era ‘encontrada descalça’.”⁶²⁵ O compromisso entre os dois foi estabelecido; no entanto, a atitude de Camila, de oferecer duas argolas de cortina para servirem de aliança, possui um significado interessante, se pensarmos no desprezo que a personagem sempre teve pelo casamento. A cerimônia de união do casal se torna, portanto, uma marca de desvalorização dos “antigos” costumes. Cumpre-se o ritual do casamento apenas para que se obtenham os benefícios que este contrato oferece. E, se a aliança é a prefiguração da ordem dentro do matrimônio, como comenta o convidado Daniel Roper, havia nessas argolas de cortina o prenúncio da conflituosa vida conjugal dos dois.

Em *Espelho Mágico*, por sua vez, o casamento de Alfreda com o senhor Bahia adquire outras nuances. Ela, aos trinta e cinco anos, aceitou casar-se com ele, um homem de posses, mas que

[...] vivia muito descontraído com os seus gostos verdadeiros porque, para ser franco, gostava mais da companhia de rapazes do que das mulheres, pelas quais tinha sentimentos nobres. Não há nada como os sentimentos nobres para esconder coisas mais devastadoras. Alfreda, depois das primeiras semanas de casada, disse para si que um homem tão preocupado com o trabalho e com as coisas de filantropia não era muito interessado na cama. Mas toda a gente ficaria admirada com a quantidade de casais que se entendem pela desilusão e que o facto de não reclamarem nada um do outro os faz amigos para sempre e verdadeiramente leais como casais de cisne.⁶²⁶

A lealdade, tão priorizada nos relacionamentos como princípio de cumplicidade, não é um pacto de felicidade, e aqui é a resultante da resignação do sujeito ao seu destino de desilusão, afinal, a fidelidade silenciosa dos cisnes passa a ser sinônimo de infelicidade, que compartilhada se transforma em conformidade. Dessa maneira, é pelo encontro de duas desilusões que o casamento é mantido como uma relação amigável.

⁶²⁴ BESSA-LUÍS, 2001, p. 125.

⁶²⁵ BESSA-LUÍS, 2001, p. 125.

⁶²⁶ BESSA-LUÍS, 2002, p. 48.

Nesse contexto, Alfreda e Bahia não pensam sobre o casamento, apenas o aceitam: “Alfreda talvez o amasse, mas não queria analisar seus sentimentos porque pressentia o perigo de os fazer voltar contra a instituição do casamento.”⁶²⁷

Dentro dessa perspectiva de composição da família por meio do casamento, a maternidade para Alfreda é um favor divino que a ela não foi concedido, isto é: “era estéril [...] e não se lamentava tanto como se julgava por não ter filhos.”⁶²⁸ Certa vez, em um dos passeios que fazia na companhia de José Luciano, demonstrou pela maternidade uma espécie de encantamento, também religioso, ao citar as mulheres que aguardaram a promessa divina e “engendraram filhos após a repugnância do sexo[...] Sara, Rebeca, Isabel e Ana.”⁶²⁹ Poderia ser Alfreda como elas? O que fica evidente nessa comparação que ela faz com a história dessas mulheres bíblicas é o exposto desejo que nutre de ser merecedora de um milagre.

Parece-nos ser este o impulso que a leva constantemente à mata próximo ao rio, que ficava em sua propriedade. Nesta forma de isolamento, ela empreende uma solitária procura pela aparição da Virgem. Um dia, de uma das margens do rio, Alfreda viu uma luz no espelho d’água e, simultaneamente, ouviu uma voz a falar com ela. Envolvida naquele “mistério”, não percebeu se tratar apenas do sol refletido na água e de José Luciano, que viera buscá-la para ir a casa (FIG. 49 e 50).



FIGURA 49 - Alfreda, às margens do rio, intrigada com a luz que se reflete no espelho d’água.
Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 01: 24: 23.

⁶²⁷ BESSA-LUÍS, 2002, p. 108.

⁶²⁸ BESSA-LUÍS, 2002, p. 108.

⁶²⁹ OLIVEIRA, *Espelho Mágico*, 2005.



FIGURA 50 – O reflexo na água que impressiona Alfreda.

Fonte: - *Espelho Mágico* (2005) – 01: 24: 39.

Tais episódios fazem do milagre um evento puramente humano. Os estudos sobre a história da Virgem Maria não revelam para a esposa do senhor Bahia, de fato, quem ela é nem o que é capaz de realizar e, por isso, a sua manifestação, materializada em alguma obra, é necessária para torná-la conhecida e, principalmente, crível. Nesse sentido, o desejo de Alfreda de encontrar-se com a Virgem não é impulsionado pela fé, mas pelas diversas dúvidas que possuía. Trata-se, portanto, da prevalência da razão.

A oportunidade de vislumbrar os prodígios divinos é, também, uma confirmação de santidade, ou seja, configura um ser que, de alguma maneira, transcendeu a esfera humana e foi agraciado, é a demonstração vaidosa da vitória sobre uma provação. Não seria este, talvez, o problema – constantemente evocado por Alfreda – da alma dos ricos? A vaidade? Ou a dificuldade de reconhecer-se tão humana quanto os outros e, por isso, a aspiração à negação dessa humanidade por meio de um milagre?

Tais passeios e questionamentos feitos por ela não incomodavam o marido, ao contrário, ele fazia tudo quanto fosse possível para que a mulher pudesse se sentir confortável. Provavelmente, uma forma de ele mantê-la ocupada e, assim, dedicar-se ao que de fato o interessava, as aulas de música. É o que se pode ler no excerto do romance *A Alma dos Ricos*:

Como era um pouco do tipo feminino, o Bahia notou nela um mistério que lhe desagradou mas que não queria partilhar com ninguém mais. Tinha ciúmes sem lhe ter amor verdadeiro. Tratava-a bem demais; era

prova de que não a amava. Era estranho como confiava tanto em José Luciano, sendo ele bonito homem e de feitio amável. Confiar-lhe a mulher era uma prova de esperar que ele lhe retribuísse; e havia também um pouco de deslize para com os que lhe mereciam admiração e que eram capazes de seduzir, prender e captar o coração dos outros.⁶³⁰



FIGURA 51 – Alfreda e o senhor Bahia se entreolhando através do espelho.
Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 01: 36: 38.

Os dois não se amavam, mas mantinham um trato cuidadoso um com o outro (FIG. 51). Alfreda gostava de zelar pelo marido e aceitava-o da maneira como ele era. Essa cooperação que acontece entre ambos se mostra como um processo racional e não sentimental, afinal, “a sedução dura menos que a convicção.”⁶³¹ Encontraram, portanto, uma forma de manter o “funcionamento” do matrimônio como unidade econômica. O casamento representa, nesse contexto, um complexo sistema de satisfação de interesses econômicos e individuais.

Um princípio semelhante a esse contrato de união celebrado entre Alfreda e Bahia pode ser entrevisto no casamento de Camila e Antônio Clara. A invulnerabilidade da mulher diante de tudo que acontece e sua inércia diante das humilhações que o marido lhe fazia parecem uma tentativa de manutenção de uma ordem e de um plano muito bem elaborado por ela. “Camila perguntava-se se o marido não queria apenas criar uma atmosfera de desprezo que o convencesse da sua superioridade”⁶³² e, por isso,

⁶³⁰ BESSA-LUÍS, 2002, p. 110.

⁶³¹ BESSA-LUÍS, 2001, p. 170.

⁶³² BESSA-LUÍS, 2001, p. 186.

mantinha-se impassível frente a todas as afrontas sofridas, afinal, ela sabia muito bem que todo poder é transitório (FIG. 52).



FIGURA 52 – Durante uma visita da polícia à casa de Antônio Clara, Camila aparece de camisola na sala para reclamar da ausência do marido. Depois eles vão para o quarto e Camila ri ironicamente da situação de desespero do Cravo Roxo.

Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2005) – 01: 32: 45.

Dentro dessa composição amorosa, a maneira que os homens se comportam em relação às mulheres, mais uma vez, levanta a dúvida quanto à virilidade deles. O senhor Bahia é um homem para quem “as paixões sofreram um desvio”. Portanto, era um tipo que somente se interessa pelas aulas de música em sua casa e todo o seu tempo é direcionado aos alunos que ali iam aprender a tocar algum instrumento. Ele é, desse modo, “o contrário de um sedutor. [...] Já quando era mais novo as mulheres achavam-no do tipo satânico. Sem as querer afastar, desprezava-as e elas acabavam sempre por deixá-lo, esquecendo-o sem má consciência.”⁶³³ Por isso, talvez, ele não se incomodasse com a presença de José Luciano.

Antônio Clara, por sua vez, casa-se com Camila, porém, só a maltrata, pairando sobre essa união a dúvida de que o casamento nunca fora consumado. Ele mantém um relacionamento extraconjugal com Vanessa, no entanto, a amante parecia servir somente para despistar os reais desejos dele e, por isso,

⁶³³ BESSA-LUÍS, 2002, p. 110.

[...] era responsável pela gabarola farsa que Antônio representava. Ela inculca-lhe princípios viris muito adequados ao negócio que explorava, [...] todos os homens tinham que ser machões e gostar de mulheres sem reservas.⁶³⁴

Nessa composição da vida amorosa, o viver solitário de Alfreda e Camila não é determinado pela ausência dos maridos, pois não se trata da solidão pelo abandono, ao contrário, é justamente por meio do convívio com todos os que as cercam que a solidão é evidenciada, ou seja, não é o afastamento do outro, mas o movimento de aproximação que amplifica o vagar solitário dessas mulheres. Segundo Agustina, a solidão parece ser um estado natural da mulher, pois:

As mulheres estão preparadas para a solidão e, em geral, para toda espécie de sofrimento; a natureza dotou-as com singulares poderes de resistência, [...] Acho mesmo que a solidão é um estado natural da mulher; e por isso todos os movimentos ascéticos que envolviam retiro e culto da experiência espiritual desde as vestais em Roma até às Damas do Amor Cortês, na Provença, partiam dum sentimento feminino muito acentuado. Os homens não encaram bem esse protótipo da mulher espiritual, porque ele é o único que recria a independência feminina depois do primeiro Éden. E diz-se primeiro Éden porque, segundo as Escrituras, houve antes de Eva, uma mulher pura, inteligente e igual ao homem, de grande condição metafísica, porém cruel e sumamente poderosa. Chamava-se Lilith. Em suma o mito da mulher fatal, que o homem teme e, ao mesmo tempo, pretende conhecer como sua verdadeira metade.⁶³⁵

A figuração de uma feminilidade transgressora que retoma Lilith⁶³⁶ a partir da solidão e da maneira como as mulheres se apresentam resistentes ao sofrimento é, nesse contexto, uma maneira de vislumbrar na natureza feminina uma oscilação entre a aparente subserviência ao contexto tradicional e sua força deliberadamente transgressora dos costumes.

A experiência espiritual é evocada pelas duas protagonistas, porém sua conduta destoa dos padrões cristãos convencionais. Alfreda possuía a sua fixação pela Virgem

⁶³⁴ BESSA-LUÍS, 2001, p. 171.

⁶³⁵ BESSA-LUÍS, 2005, p. 192.

⁶³⁶ Lilith na narrativa mítica é a primeira mulher de Adão. Esta primeira mulher deveria ser uma companheira submissa, porém ela se rebela e se recusa a ocupar esse posto ao lado do marido. Em virtude de sua rebeldia, Deus a expulsa para as regiões infernais. A partir dessa personagem mítica é possível desenvolver várias discussões acerca da feminilidade, no entanto, aqui a relação que parece existir entre Lilith e as mulheres agustinianas é decorrente de sua identidade transgressora que simboliza a mulher em “seu estado mais nocivo, violento e indócil.” (PELEGRI de SÁ, 2009, p. 35)

Maria, descrita nos Evangelhos Apócrifos⁶³⁷, e buscava por pistas que não são encontradas na Bíblia tradicional. De certa forma, sua conduta investigativa denuncia uma vaidade burguesa e religiosa.

A jovem Camila também apresenta uma forma particular de devoção. No início do filme *O Princípio da Incerteza*, vemos Camila sair de uma capela e esconder a chave debaixo de uma pedra. Pela expressão preocupada da jovem parece se tratar de uma ação executada secretamente, pois, ao trancar a porta, ela olha para todos os lados e guarda rapidamente a chave. A dúvida sobre as ações de Camila lá dentro permanece, porém, há uma cena em que Oliveira apresenta sob outra perspectiva, a mesma capela revelando assim, ao espectador, a parte de dentro do prédio.⁶³⁸, onde podemos ver a imagem de Joana D'arc, não a santa, mas a guerreira, cuja representação possui grande força na luta feminina pela liberdade.

Há na sociedade uma postura moral e religiosa tradicional e, dentro desse contexto, a figuração do feminino, como se observa na ficção de Agustina e nas realizações de Oliveira, revela uma natureza deliberadamente transgressora. A mulher, aparentemente subserviente, que não reage às afrontas, e dotada de uma beleza incomum é também sinônimo de tentação e pecado, pois a figuração do feminino aqui atua como força desestabilizadora da ordem.

Ao deslocar a feminilidade do lugar comum da tradição essas mulheres evocam a ascendência mítica de Lilith e recriam outras formas de relação com o universo masculino e com a maternidade. Nesse sentido, podemos relacionar esse deslocamento da feminilidade às confabulações de Comte-Sponville⁶³⁹ acerca de uma definição para a solidão como o ato de viver, de morrer e de sentir inerentes a cada ser, ou seja, ninguém pode fazer coisa alguma no lugar do outro. Então, a solidão, aqui associada à elaboração dessa forma de feminilidade, nada mais é que o conflituoso esforço de existir.

⁶³⁷ É importante ressaltar o interesse dessa personagem pelos Evangelhos Apócrifos, pois se evidencia, dessa forma, tanto o cunho investigativo sobre a vida da Virgem – uma oposição latente entre a fé e a razão – quanto uma leitura que destoa da conduta presa às tradições cristãs canônicas. Isso fortalece a composição de uma feminilidade desviante, que mesmo pretendendo uma experiência espiritual, empreende uma busca por vias não convencionais.

⁶³⁸ Nessa cena, Camila diz: “– Se ouvisse a voz da tua imagem, que sempre tanta força me deste, tu, Joana D'arc, me dirias como agir.” (OLIVEIRA, *O Princípio da Incerteza*, 2002.) Após uma série de fracassos nos negócios de Antônio Clara, ocorre o incêndio criminal da discoteca e a dúvida paira sobre Camila. Está exposta, mais uma vez, a dialética do bem e do mal, em que a permanência no ambiente religioso parece incitar ações destruidoras.

⁶³⁹ COMTE-SPONVILLE, 2006.

4.2. As máscaras

O princípio da incerteza que rege a existência humana e sua experiência com o mundo, como salientou Oliveira, é aplicável, também, às relações que se estabelecem entre as personagens nessas duas realizações do cineasta aqui apresentadas. Isto porque há um jogo de meras aparências em que as regras revelam as intenções de enganar e de seduzir uns aos outros. Sendo assim, é impossível vislumbrar ao longo dos dois filmes um curso estável nas atitudes de cada uma delas. E nós, espectadores, somos levados a experimentar plano a plano um estado de permanente indefinição.

É Vanessa quem afirma, em um intenso diálogo com Touro Azul e Torcato Roper, que “as verdades não nos levam a parte nenhuma e tudo que é interessante é fingimento.”⁶⁴⁰ Para ela, essa era a maneira de agradar aos homens, uma diplomacia exigida em sua maneira de se relacionar com eles. Por isso, ela não revela pistas de quem é, tampouco

[...] indícios do que fora nem onde morava e de quem a frequentava. Antes de ser Vanessa tivera outros nomes, outras ocupações na vida. [...] Tinha ligações que pareciam duráveis e, de repente, ninguém sabia dela. [...] Até o amor não era uma coisa séria. Não gostava de falar das suas fraquezas, que eram, como disse, os homens bonitos. Onde os houvesse, ela aparecia, [...]. O desejo era nela uma coisa sem história, vivido como um ataque de febre, de que ela se remetia mais ou menos depressa. Não tinha crises de enamoramento, não cedia a sentimentalismos, não ficava triste quando se separava.⁶⁴¹

Vanessa aguça perigosamente o desejo dos homens dentro desse reino provisório das aparências, é uma mulher “fria cuja sexualidade não se faz sentir pelo corpo. A devassidão de Vanessa não está na beleza de seu aspecto físico, [...] está nas suas palavras.”⁶⁴² Trata-se de uma estratégia de sedução pelo artifício, é a imagem criada por ela que a faz ser desejada e que produz a aparência pela ilusão. Não é por acaso que Touro Azul a chama de “ilusionista”, associando a alcunha às suas práticas e aos seus comportamentos dissimulados.

⁶⁴⁰ OLIVEIRA, *O Princípio da Incerteza*, 2002.

⁶⁴¹ BESSA-LUÍS, 2002, p. 43.

⁶⁴² POMA, 2010, p. 240.

Essa feminilidade enigmática exposta através da relação dialógica entre romance e filme demonstra, mais uma vez, a potencialidade criativa de cada uma das linguagens. No romance, o narrador, em terceira pessoa, apresenta o passado e descreve a identidade de Vanessa com um estilo que mais nos interroga e intriga do que confirma alguma coisa. No filme, por sua vez, a personalidade ambígua dessa mulher é retratada por meio da força da imagem. Os enquadramentos e o plano fixo funcionam como “estratégias descritivas”, as quais revelam a sorte de indeterminação presente em toda a trama (FIG. 53).



FIGURA 53 – O enquadramento reforça o olhar enigmático de Vanessa.
Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2005) – 01: 01: 44.

Vanessa e Camila são exímias jogadoras na vida, havia, porém, uma diferença entre elas. A jovem Camila era pobre e encontrou no casamento – embora nunca o desejasse – a grande oportunidade de livrar-se da miséria. Vanessa, por seu turno, tinha grande sucesso nos negócios e, por isso, conseguiu esquivar-se do compromisso matrimonial, mantendo-se franca na simples aceitação do prazer, somente sendo fiel às paixões. Torna-se, então, amante de Antônio Clara, marido de Camila.

Certa noite, na discoteca, onde o casal de amantes frequentemente se encontrava, ela discorre acerca da possibilidade de eles terem se casado:

Vanessa – Lembra-se de ter me pedido em casamento no nosso primeiro encontro na piscina?

Antônio Clara – Ainda estava solteiro. Agora que estou casado...

Vanessa interrompe a fala dele.

Vanessa – Ainda te amo demais para ser como a Camila. Pertença a outra casta. O nosso amor não precisa de casamentos.⁶⁴³

Ao espectador é dado a conhecer tal pedido somente durante esse diálogo, o que torna a relação que eles estabelecem ainda mais enigmática; do mesmo modo, o encontro dos dois parece sempre tocar uma esfera desconhecida, nunca revelada totalmente. E essa sensação é intensificada pelo ambiente fechado, sombrio e barulhento da discoteca (FIG. 54). Na fala de Vanessa é possível perceber uma concepção acerca do casamento bastante evidente na ficção agustiniana: o casamento e a estrutura familiar como formas de condenação a um insípido convívio.

Se tomarmos outra personagem feminina, interpretada também por Leonor Silveira, Ema Paiva, de *Vale Abraão*, percebemos essa mesma inclinação contrária ao casamento, assim como a afirmação de uma constante repulsa à vida em família, justamente por apresentarem uma evidente oposição entre casamento e amor. O matrimônio é, nesse sentido, o princípio da infelicidade. E o amor não poderia se submeter a essa grande prisão, afinal, ele

[...] simboliza paisagens que a ninguém é dado ver; sonhos, apetites, manias que nada mais são do que o desejo de ser uma outra pessoa, de arrancar desses símbolos do corpo (o sexo e os olhos que primeiro pecam) a natureza da pessoa, em toda a sua difusa corrente de movimentos.⁶⁴⁴

⁶⁴³ OLIVEIRA, *O Princípio da Incerteza*, 2002.

⁶⁴⁴ BESSA-LUÍS, 1991, p. 31.



FIGURA 54 – Na discoteca, Antônio Clara e Vanessa brindam com cumplicidade, no entanto, já se anuncia um desfecho trágico para os negócios dos dois.

Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2005) – 01: 07: 13.

É nesse fluxo desconhecido do amor que essas personagens vagueiam às margens desse sentimento, ainda que desejável, nunca realizado. A “casta” à qual Vanessa diz pertencer não se submete ao casamento, mas o amor, que ela declara sentir, prescinde de seu próprio ritual. Em um gesto muito ligado à simbologia de comemoração das bodas, ela e Antônio bebem com os braços entrelaçados. A atitude requintada da dona da discoteca revela ali a celebração de uma aliança privada, “último lampejo de fantasia que beira a impertinência.”⁶⁴⁵ Se os anéis de casamento entre Camila e Antônio foram substituídos por argolas de cortina, com Vanessa, as alianças ficam subliminarmente aparentes no desenho das taças (FIG. 55).

⁶⁴⁵ ROUGEMONT, 1988, p. 173.



FIGURA 55 – O encontro das taças sugere a formação de uma aliança entre eles.
 Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2005) – 01: 07: 23.

Esse desejo voltado para o “gozo das coisas” modela, mais uma vez, um triângulo amoroso. E Vanessa se dispõe todos os dias a oprimir Camila. No entanto, ela, “ainda que oprimida, não deixava de a admirar. Tinha em mente que, se um dia não visse em Vanessa nada de opulento[...] o seu cativoiro findava.”⁶⁴⁶ A invulnerabilidade da jovem advém de uma disciplina que ela se impõe para resistir sem reclamar e sem fugir de qualquer situação. Seguiu, portanto, o conselho de Daniel Roper: “– Não se tome por invencível. É mais forte o que se humilha do que o que vence uma batalha.”⁶⁴⁷ A força que emana da humilhação é, nesse sentido, decorrente de um abandono das ilusões que capacita o sujeito a esperar pacientemente pelo final de cada processo. Mas pode funcionar, também, como parte de um plano muito maior, a resignação deixa entrever a “inocência”, a “pureza”, e isso impede que se levantem suspeitas sobre suas ações.

Com o passar do tempo, ao prever todos os perigos dos negócios escusos entre Vanessa, Antônio Clara e José Luciano, o próprio Touro Azul vai à casa de Camila aconselhá-la a fugir, antes que fosse muito tarde. Logo em seguida, Vanessa pede a Camila que lhe assine uns papéis para o pagamento de uma dívida. A jovem se nega a ajudar na resolução daquele problema e gargalha diante da outra mulher (FIG. 56). Tal diálogo ocorre no quarto do casal Clara, e esse cenário reafirma tudo aquilo que a jovem esperava: sua libertação do cativoiro, que se resumia no fim daquele casamento.

⁶⁴⁶ BESSA-LUÍS, 2001, p. 223.

⁶⁴⁷ BESSA-LUÍS, 2001, p. 219.

No romance *Joia de Família*, o narrador elabora uma intertextualidade entre essa visita de Vanessa e a sentença proferida à Joana D'arc, para muitos uma condenação severa, para ela a total absolvição:

O riso de Joana D'arc [...] queria dizer exatamente (finalmente chegamos lá) que o humor vibrava na sua alma. Ela não pode mais ouvir os termos da sentença sem rir; e parece que não foi um sorriso mas um riso aberto que indignou os juizes. Alguma coisa recebiam dela, que trataram de apressar o julgamento e arrancar dela a assinatura que lhes convinha. Recebiam aquela imprevisível inclinação de Joana para o humor. A cena fora preparada para ser lancinante e ela demonstrava que era ridícula. 'À fogueira!' Era a vontade de todos. Mas era uma vontade ilógica porque Joana alimentava a força da imaginação, e era indispensável até aos seus adversários.⁶⁴⁸



FIGURA 56 – Camila ri da situação de desespero em que Vanessa se encontra.
Fonte: *O Princípio da Incerteza* (2005) – 01: 47: 17.

A única suspeita que recai sobre a jovem esposa de Antônio Clara acontece nas cenas finais do filme, quando, após um incêndio criminoso provocado por algumas pessoas mascaradas na danceteria de Vanessa, Camila queima no fogão de sua casa uma máscara semelhante àquelas que os incendiários usavam. No trágico acontecimento na boate, somente Cravo Roxo morre, todos os outros saem ilesos. Na sequência, ao sair da cozinha, e retornar para o velório do marido, Camila vê uma porta entreaberta e, ao se aproximar, ouve uma oração de Celsa à Virgem, descobrindo assim a trama que envolveu o nascimento de Antônio Clara.

⁶⁴⁸ BESSA-LUÍS, 2001, p. 289.

Celsa Adelaide, a fiel governanta da casa, cumpria cegamente todas as ordens que a senhora Rutinha (Cecília Guimarães), mãe de Antônio Clara, lhe dava. Com o passar dos anos e em face da fidelidade demonstrada pela criada, tornaram-se amigas. Coincidentemente as duas ficaram grávidas na mesma época, “eram mulheres na confissão de sua natureza que não se completava na maternidade.”⁶⁴⁹ O parto das duas ocorreu em dias próximos, porém o filho de Rutinha “nasceu azul e meio morto” e Celsa fez a troca dos bebês, deu-lhe seu filho saudável e levou para casa o filho morto da patroa. Dessa forma, “a herança caberia ao pé descalço que seria para sempre o seu filho.”⁶⁵⁰

Camila ouve a confissão da governanta e permanece impassível, como sempre! Na cena seguinte, vemos José Luciano ser preso, dentre todos os supostos responsáveis pelo incêndio, somente ele se apresentou. Teria assumido o crime para proteger Camila? Mais uma vez, nesse jogo de máscaras, a incerteza impera. E sobre Camila, sabe-se apenas que ela “tinha os olhos singularmente juntos, o que é indício de crueldade.”⁶⁵¹

4.3. Alfreda e Abril

Em *Espelho Mágico*, as constantes tentativas de comprovar cientificamente uma hipótese conferem maior intensidade ao campo de incertezas. Nesse terreno movediço em que a revelação da Virgem parece representar uma busca pelas origens, há permanentemente uma confluência de duplicidades expressas nas atitudes e comportamentos das personagens: razão e imaginação; sobriedade e loucura; fé e descrença. Diante desse espelho de reflexos ambíguos, a revelação metafísica é uma fixação vital para Alfreda, pois seria um novo caminho para o conhecimento. No entanto, em meio a tantas frustrações, ela começa a definhar. Sente no próprio corpo o sofrimento que a ausência de respostas lhe traz.

Nesse espaço conflituoso, a imagem da piscina é, mais uma vez, muito expressiva (FIG. 57). A simbologia aqui parece evocar rituais de purificação em busca de uma paz interior, pois o entorno da piscina, dentro dessa perspectiva, não significa a

⁶⁴⁹ BESSA-LUÍS, 2001, p. 16.

⁶⁵⁰ BESSA-LUÍS, 2001, p. 20.

⁶⁵¹ BESSA-LUÍS, 2001, p. 344.

ostentação e nem reclama a fugacidade festiva dos encontros, mas é um ambiente afastado, que permite a reflexão e o isolamento. Os rotineiros mergulhos de Alfreda nas águas turvas retomam o significado da ablução matinal praticada pelos soberanos, apresentada no *Dicionário de Símbolos* de Chevalier; tais abluções possibilitam a assimilação das propriedades e das virtudes da água: purificam, estimulam, curam e fecundam.



FIGURA 57 – Alfreda emerge das águas da piscina e ao lado há um faisão branco que, popularmente, simboliza a luz.

Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 00: 47: 17.

No filme, após um de seus mergulhos na piscina, Alfreda recebe a visita de uma freira⁶⁵² que veste o hábito religioso da Virgem Santíssima. Durante uma das conversas com a freira, a esposa do senhor Bahia faz um importante questionamento:

Alfreda – O que é uma visão?

Freira – Não é uma coisa que se pode ver interior ou exteriormente, porque não é imaginária, mas se sabe que está aí. É a presença, não a imaginação.

Alfreda – Como o vento!⁶⁵³

⁶⁵² Em dois momentos no filme Alfreda conversa com a freira significativamente nomeada Teresa de Ávila. O primeiro encontro acontece no banco do jardim de sua casa, o segundo, no próprio quarto de Alfreda. Esses dois diálogos não existem no romance, foi Oliveira quem os adicionou ao filme. O cineasta expôs a Agustina a vontade de acrescentar essas cenas e a própria escritora compôs os diálogos.

⁶⁵³ OLIVEIRA, *Espelho Mágico*, 2005.

Oliveira ressalta que *Espelho Mágico*, inspirado no romance de Agustina, mostra uma invocação da Virgem, por isso, acrescentou esse encontro entre a freira e Alfreda. O cineasta diz ainda que para a elaboração da cena lembrou-se de Teresa de Ávila, que foi uma freira cuja história é marcada por motivações religiosas que visavam à ascensão da alma. Em seu livro autobiográfico, Teresa de Ávila revela fatos decisivos de sua vida, inclusive as experiências místicas por ela vividas. A religiosa afirma que em seu modo silencioso de oração e longe das distrações mundanas experimentava momentos de contemplação do Divino: “[C]omo não podia discorrer com o entendimento, procurava representar Cristo dentro de mim e sentia-me melhor – a meu parecer – nos passos onde O encontrava mais só.”⁶⁵⁴

É possível, no filme, a partir dos diálogos entre Alfreda e a freira construir uma rede de significações. Seria este um encontro da devota com a Virgem do qual ela nem se apercebeu? O cineasta teria seguido os impulsos alegóricos do texto de Agustina e elaborado esse encontro, por meio das possibilidades da linguagem cinematográfica? Ou ainda, seria a reafirmação da incapacidade de Alfreda em ultrapassar a doutrinação religiosa e entrever uma aproximação com a Virgem?

A cena criada por Oliveira e os diálogos feitos por Agustina revelam mais uma vez a força contida na relação da palavra e da imagem. O cineasta interfere no enredo da romancista para enfatizar o ambiente de permanente dúvida e inquietação que cerca a protagonista. Por sua vez, Agustina encampa tal perspectiva e deixa evidente na fala de Alfreda a força tentadora que subjaz à busca pela santidade. Eis o princípio da incerteza, afinal, “o bem pode tentar-nos tanto quanto o mal.”⁶⁵⁵

Na sequência há uma série de planos em que José Luciano revela enfaticamente sua incredulidade em relação a tudo o que a patroa falava sobre a Virgem. É nesse contexto que acontece o encontro dele com Felipe Quinta (Luís Miguel Cintra), o falsário, perito em qualquer espécie de falsificação, que estava na casa do senhor Bahia para afinar o piano. E os dois, em uma conversa no jardim da casa, discutem a possibilidade de fazerem o “milagre” que Alfreda tanto espera: a aparição de Nossa Senhora. Uma vez que no romance *A Alma dos Ricos* fica evidente o conhecimento que o falsário possuía dos evangelhos apócrifos:

⁶⁵⁴ D'ÁVILA, 2010, p. 53.

⁶⁵⁵ OLIVEIRA. *Espelho Mágico*, 2005.

O falsário conhecia os Evangelhos Apócrifos, mas só depois de aceitar resolver os problemas de José Luciano é que mergulhou na vida de Maria como num lago profundo habitado por espécies desconhecidas. Musgos e limos juncavam o fundo e eram, em sentido figurado, as epístolas, os manuscritos e os textos grafados e que constituíam variantes aos manuscritos dos padres da Igreja.⁶⁵⁶

Os dois se empenham na elaboração de um plano para que a aparição de Nossa Senhora seja crível, afinal a perspicácia de Alfreda poderia estragar tudo. Para realizar tal feito, eles encontram uma jovem chamada Vicenta (Leonor Baldaque), uma moça “de boa gente” e que guardava os costumes antigos. Mas para o falsário só importava que ela conseguisse ficar calada, pois, dessa forma, o falso “milagre” não seria desmascarado. A jovem aceita o papel e recebe a alcunha de Abril, para não ser identificada pelo próprio nome (FIG. 58).



FIGURA 58 – A Virgem Maria, interpretada por Abril, na casa do Falsário.
Fonte: *Espelho Mágico* (2005) – 01: 21: 30.

O falsário a batizaria de Abril Peres de Lumiares, caso ela fosse um homem, pois este nome remete a uma linhagem distinta em Portugal. A forte referência masculina contida na alcunha criada por Felipe Quinta deixa entrever, além de todo o artifício do plano, uma ironia na composição da personagem da Virgem. Mesmo assim, a alcunha que a jovem recebe denota a renovação que o suposto aparecimento da Virgem traria. Abril transborda o viço da juventude, porém possui uma personalidade ardilosa e aceita desempenhar o papel apenas pelo dinheiro que lhe fora oferecido.

⁶⁵⁶ BESSA-LUÍS, 2002, p. 137.

Dessa maneira, a realização desse “milagre”, ironicamente, nada tinha de metafísico, tudo se resumia ao plano terreno, maculado de enganos, interesses e trapagens.

A elaboração desse plano ocorre em paralelo à decadência de Alfreda, que estava “cada vez mais fechada com seus fantasmas.”⁶⁵⁷ A patroa de José Luciano definha enquanto espera pelos sinais da visitação da santa. Acamada, Alfreda recebe os cuidados da enfermeira Hilda (Glória de Matos),⁶⁵⁸ que não exercia uma influência benéfica na casa, cercava a todos com questionamentos e considerava a paciente um fardo para todos. E no quarto de Alfreda, Oliveira explora mais uma vez o potencial simbólico do espelho. Ao circular pelo cômodo e se ver refletida várias vezes em uma sequência de espelhos, a enfermeira conclui: “Eis a inefável presença de nosso inevitável eu.”⁶⁵⁹

Ocorre, posteriormente, a visita da freira a Alfreda, na ocasião, esta revela seu rigoroso isolamento e sua profunda solidão, consequência da falta de algo que lhe é impossível explicar. O cuidado com o corpo não ameniza a sua desolação. Nesse contexto, o desejo de encontrar a Virgem, fortemente alimentado pela beata, passa a designar fenômenos ambíguos, pois estabelece uma relação complexa com o pecado e o sofrimento, descritos nos devaneios e visões de Alfreda naquele estado; a busca incessante que ela empreende pela santidade, guardando-se de toda a contaminação mundana, parece ter desencadeado o mal e, novamente, o bem e o mal remetem para uma unidade.

O falsário, à medida que ensaia a aparição, mais se envolve com a jovem que contrata para o papel. Essa situação é interessante, pois revela como reflexo espelhado a santidade que faz Alfreda se refugiar em sua fixação e fé; ao mesmo tempo mostra a natureza humana, arquitetada no crime, no engano e nas paixões terrenas. Mais uma vez está exposta uma confluência de duplicidades: o sagrado e o profano; o bem e o mal, os quais se apresentam indefiníveis, como sugere o narrador de *A Alma dos Ricos*:

Nesse caso, a jovem adaptada à aparição da Virgem Maria não seria mais do que uma anunciadora de renovação. E o falsário, apesar da sua tática da desordem, rendia-se à empresa que ele próprio inventara,

⁶⁵⁷ BESSA-LUÍS, 2002, p. 143.

⁶⁵⁸ No romance de Agustina há uma evidente indicação de que a enfermeira esperava a morte de Alfreda para tomar seu lugar e se casar com o senhor Bahia.

⁶⁵⁹ OLIVEIRA, *Espelho Mágico*, 2005.

a vinda da Senhora como uma possível resposta ao silêncio entre a razão e a mística.⁶⁶⁰

O plano do falsário em relação à aparição da Virgem não é levado a cabo, pois Alfreda, acometida por graves problemas de saúde, entra em coma profundo. No romance fica evidente que o Falsário e José Luciano, seu cúmplice nesse plano, sentem certo desgosto vendo o estado de coma se agravar. Talvez, na perspectiva deles, isso tivesse salvado Alfreda. No entanto, o narrador contesta essa pretensa postura e, incrédulo, questiona: “Mas tê-la salvo de quê? Ela tomara um caminho tão solitário como o das estrelas e não havia uma fórmula para o descrever e compreender.”⁶⁶¹

No livro *As Metamorfozes*, Agustina faz uma analogia entre a condição de Alfreda, e a serpente que por não poder mudar de pele, morre. Alfreda presa em seus pensamentos se torna refém de si mesma “e o estado de coma em certas condições, é o da serpente que não pode mudar de pele.”⁶⁶² Ela define presa em seu próprio corpo, “porque o ser criado não é feito para ser igual a si mesmo, mas para aceder a sua metamorfose.”⁶⁶³

No mesmo livro, Agustina afirma que Abril, a jovem que representaria a Virgem no astuto plano do falsário, é uma personagem também enigmática, justamente por ser

de certo modo uma personagem falhada. Falha a sua metamorfose e não chega a desempenhar-se da missão que lhe é dada. Não se sabe se isso a impressionou a ponto de abalar a sua fé nos homens, que é a fé que as mulheres manipulam, como uma intriga.⁶⁶⁴

Tanto Abril quanto Alfreda não realizam a “metamorfose”, ficam estagnadas. A jovem que representaria a Virgem se apaixona pelo falsário e não realiza o plano. Alfreda, por sua vez, sofre uma espécie de “fossilização da sua pessoa, e ela não pode senão entrar em estado de coma para afirmar a alma dos ricos.”⁶⁶⁵ Nesse estado, ela empreende uma viagem que, no romance, é um processamento interior de sua memória,

⁶⁶⁰ BESSA-LUÍS, 2007, p. 78.

⁶⁶¹ BESSA-LUÍS, 2002, p. 343.

⁶⁶² BESSA-LUÍS, 2007, p. 78.

⁶⁶³ BESSA-LUÍS, 2007, p. 78.

⁶⁶⁴ BESSA-LUÍS, 2007, p. 76.

⁶⁶⁵ BESSA-LUÍS, 2007, p. 78.

seu próprio passado, como se estivesse dentro de um túnel, “vendo passar por ela todas as pessoas e as situações com que se envolvera.”⁶⁶⁶

No filme, Oliveira elabora uma viagem “cinematográfica”, Alfreda, mesmo doente, é levada pelo marido a Jerusalém e visita os lugares sagrados que sempre desejou conhecer. Os enquadramentos são feitos a partir da perspectiva da paciente que, deitada em uma maca, enxerga tudo de baixo para cima. E o espectador, desse modo, é transportado para dentro dessa viagem e acompanha quadro a quadro tudo que o campo visual de Alfreda consegue abarcar.

Na sequência, na cena final do filme, José Luciano se aproxima do falsário e de Abril e relata que o senhor Bahia lhe contou que Alfreda ao voltar do coma disse ter visto uma luz ao fim do túnel. Sobre tal afirmação ele conclui:

José Luciano – Isso será o retorno da remota visão que terá ficado no subconsciente do bebê quando ele sai do ventre da mãe. Será, então, o retorno à memória esquecida do bebê.

Falsário – Quem lhe garante que isso é assim? Dizem que nascemos de olhos fechados.

José Luciano – Também pode ser. Ora, aí está o princípio da incerteza.⁶⁶⁷

Após a conversa, um garoto aparece correndo pelo jardim e sorri diante da câmera. Ao discorrer sobre a cena final do filme, Oliveira afirma que a criança representa a inocência diante da vida, pois desconhece as inquietações humanas. Para o cineasta, o princípio da incerteza é o enigma da vida. Não existe nenhuma certeza além da morte. Sendo assim, podemos concluir que os desdobramentos da trama, em torno da personagem Alfreda, e o vigoroso jogo de indefinições que abala as relações revelam a solitária agitação a que estariam destinadas as personagens femininas, tanto no filme de Oliveira quanto na ficção de Agustina.⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ BESSA-LUÍS, 2002, p. 307.

⁶⁶⁷ OLIVEIRA, *Espelho Mágico*, 2005.

⁶⁶⁸ Na trilogia *O Princípio da Incerteza* de Agustina Bessa Luís a narrativa continua no romance *Os Espaços em Branco* (2003). Camila se casa novamente e se muda para Lisboa. Alfreda permanece em estado vegetativo, uma espécie de sono, como ressalta o narrador. Nesse romance Camila se encontra com Alfreda e se apega a ela de uma maneira que chama a atenção de todos a sua volta. O falsário pensava que a jovem Camila era de fato “doida”, pois se apegar daquela forma a uma pessoa “que não estava nem viva nem morta” (BESSA-LUÍS, 2003, p. 261) era muito estranho. Enfim, o que está posto mais uma vez nessa continuidade da narrativa é a aura enigmática que compõe a identidade feminina das personagens agustinianas. Infelizmente, não vimos registrado nas tela de Oliveira mais esse vigoroso romance.

CONCLUSÃO

Em seu livro *As Metamorfoses*, Agustina Bessa-Luís apresenta uma leitura bastante interessante de suas personagens, as quais a escritora afirma serem como “cristais de gelo prontos a tomar formas diversas, prontas ao desaparecimento mas não ao seu final.”⁶⁶⁹ Tal reflexão rebate a noção de “fossilização” das figuras do romance, ou seja, em oposição a uma perspectiva linear e descritiva das personagens, consideram-se todos os arranjos implícitos da narrativa que sugerem a composição de múltiplas formas, de dualidades, de metamorfoses. Este parece ser um contexto expressivo para tecermos algumas reflexões finais acerca das personagens femininas. Afinal, elas não ficam inertes dentro de um universo imobilizado, antes demonstram, no subterfúgio da metamorfose, uma fuga de tudo que se apresenta como prisão.

A metamorfose é, segundo Agustina, a potencialidade, contida em cada personagem feminina, de se transfigurar ao longo da progressão do texto⁶⁷⁰. Há um constante fluxo de mutação que irrompe na narrativa e abre espaço para improváveis transformações. Esta reflexão que a escritora faz sobre seu processo de criação é importante, visto que em sua ficção há uma historicidade bastante evidente e, muitas vezes, a inspiração para a composição das personagens surge da observação da realidade, das pessoas. No entanto, a própria escritora ressalta que “as pessoas não se podem conduzir através da nossa interpretação, como simples manequins num mundo extático.” Ou seja: “Elas estão continuamente sujeitas a metamorfoses, a que chamaremos ficção, mas que é o próprio instrumento da realidade.”⁶⁷¹

Dentro desse contexto, há inúmeros discursos entrelaçados que ultrapassam e, sobretudo, expandem a forma da narrativa. Embora as características de cada personagem feminina nos romances agustinianos sejam muito marcantes, há constantemente um ponto de dispersão que rompe com a individualidade e deixa entrever a diversidade na qual elas são compostas e, por isso, se aproximam e se prolongam. Segundo Agustina, é a “figura que se projecta, através de uma teia social, cultural e inclusivamente sexual, e que se projecta sem se definir, e estando sempre para

⁶⁶⁹ BESSA-LUÍS, 2007, p. 16.

⁶⁷⁰ BESSA-LUÍS, 2007.

⁶⁷¹ BESSA-LUÍS, 2007, p. 15.

lá da própria definição.”⁶⁷² Dessa maneira, a figuração da mulher e seus contornos próprios, plenos de significação, não pertencem exclusivamente a uma personagem e, por isso, em cada uma delas é possível enxergar todas as outras, ora refletidas ora distorcidas, mas relacionadas em um jogo que faz multiplicar todos os seus componentes.

Essa multiplicidade é intensificada nos filmes de Manoel de Oliveira concebidos a partir da ficção agustiniana. Embora a relação intelectual e ficcional entre os dois não tenha sido sempre consensual e, por diversas vezes, a escritora tenha questionado o cineasta sobre as recriações que fazia de seus textos, há uma “pedra de toque” no cinema oliveiriano, como observa João Bénard da Costa, a qual nos autorizamos estender também à ficção de Agustina, pois funciona de modo a designar marcas e revela o “eterno feminino” presente em ambas as criações.

O cineasta português explora os recursos cinematográficos para recriar uma complexa harmonia entre as diversas expressões artísticas que permeiam suas realizações, tais como: a pintura, a escultura, a música e o teatro. E em meio a essa rede dialógica, o diretor imprime sua própria interpretação. Na transcrição da ficção literária para o filme, a palavra é um importante recurso da estética oliveiriana e, muitas vezes, os diálogos retomam literalmente trechos do texto. No entanto, o argumento literário é apenas o ponto de partida para a composição fílmica, levando-se em consideração que a linguagem também é outra.

Os planos abertos e longos, a câmera fixa, os intertítulos, o olhar das personagens diretamente para a câmera, além de revelarem o artifício do cinema, compõem de modo bastante singular a maneira de “fazer cinema” de Manoel de Oliveira. Dessa forma, a aproximação aqui desenvolvida entre as personagens femininas recriadas a partir dessa habitual colaboração entre escritora e cineasta abre um vasto campo expressivo em que são somadas às sugestões do texto literário as leituras criativas e interpretativas que o diretor faz. Agustina salienta que aquilo que Oliveira vê no enredo e figura são próprios da personalidade dele.

Sendo assim, podemos ressaltar, dentre as diversas interferências que ele faz ao realizar seus filmes, algumas que promovem um paradoxal jogo de atração e distanciamento na relação interartes. A mudança dos nomes das personagens, por exemplo, desencadeia combinações inesperadas por meio da exploração de outro campo

⁶⁷² BESSA-LUÍS, 1986, p. 62.

semântico, no entanto, esse deslocamento alude, nessa forma de “jogo”, à “correspondência” entre a identidade da personagem e a interpretação a partir das possibilidades de transformação contidas nesse diálogo, ou seja, as impressões particulares do diretor são ao mesmo tempo tão contrárias ao texto de origem quanto com ele compatíveis.

Outras interferências são elaboradas nos detalhes, como a escolha cuidadosa das locações para a filmagem; nesse caso, os espaços são rigorosamente selecionados para produzirem na narrativa os efeitos pretendidos. Há também uma desvinculação entre a imagem e a palavra, por exemplo, quando o texto literário é vocalizado, muitas vezes, não coincide com a imagem ou não está limitado à representação dos atores, como acontece em *Vale Abraão*. Oliveira, dessa forma, faz uso da desafiadora liberdade de inventar, que nada mais é que a possibilidade de transformação contida no próprio texto, como ressalta Agustina ao afirmar que há muita coisa implícita nos detalhes da narrativa, os quais são motores para várias metamorfoses.

Se durante o processo transcriativo a figuração das personagens femininas apresenta perspectivas diferentes, há pelo menos uma que permanece incandescente, como núcleo gerador de vida: o poder de sedução que elas possuem. Esse poder exerce grande força para a composição do universo enigmático que essas mulheres evocam e oferece também um campo fértil para criação, especialmente na transposição de uma linguagem a outra. Como salienta Agustina, Oliveira se vale do “extravagante uso da imaginação”⁶⁷³, ao se apropriar interpretativamente de seus textos e elaborar sua própria “assinatura” para os filmes. Tal apropriação torna efetivo, então, o procedimento de análise dessas personagens aqui desenvolvido, pois problematiza a questão da adaptação e, sobretudo, permite vislumbrar uma expressiva rede dialógica elaborada em torno dessas personagens femininas, o que tece uma referência ao próprio cinema de Manoel de Oliveira.

Nesse sentido, as correlações detectáveis nos filmes de Oliveira podem ser infinitamente desdobradas. Por exemplo, o questionamento de Francisca no leito de morte: “*Não há por aí um homem que me ame?*”, podia também ser o brado de Leonor, aquele que está gravado a cem metros de profundidade”⁶⁷⁴, em meio às rochas com Michel, em *Party* (1996). A travessia de barco que Helène faz com Baltar em *O*

⁶⁷³ BESSA-LUÍS, 1986.

⁶⁷⁴ BÉNARD DA COSTA, 2005, p. 146. (Itálicos do autor).

Convento (1995) remete aos passeios de Ema no Vesúvio, em *Vale Abraão* (1993); são cenas que recriam um ambiente de desejos e ambições, na maioria das vezes, frustrados. A fidelidade de Fisalina, em *Inquietude* (1998), lembra muito a dedicação de Piedade ao professor, em *O Convento* (1995), em que tais comportamentos não configuram a bondade, mas uma forma de desespero.

Neste trabalho, optamos por uma leitura possível em torno da composição dessas personagens por meio de três eixos temáticos, sendo eles: Mulher (vontade); Mulher (amor) e Mulher (solidão), os quais sugerem apenas alguns dos pontos de reflexão acerca da figuração feminina, deixando entrever diversas outras possibilidades. Sem a pretensão de qualquer definição rígida, entendemos que cada personagem é composta de maneira única e ao mesmo tempo múltipla em suas diversas formas de diálogo. Há, portanto, um arranjo complexíssimo no qual uma mesma figuração pode ser projetada em outra, promovendo diversas maneiras de aproximação e, por isso, inúmeras formas de acessar esse universo feminino.

A “desafecção de domínio”, como principal eixo articulador do segundo capítulo, que remete à vontade é oriunda dos diferentes modos, femininos e masculinos, de “inserção no mundo”⁶⁷⁵. A “vontade” feminina, dessa forma, opera um fascínio pela insignificância que seria o oposto à racionalidade técnica que o homem empenha em suas atividades. Neste estudo, relacionamos tal vocação às personagens Piedade e Helène, de *O Convento* (1995), e Leonor e Irene, em *Party* (1996), pois há de forma mais explícita um conflito como manifestação da paixão e do desejo, se relacionados à forma de concepção de mundo de seus pares amorosos. No entanto, tal temática é observável também na forma com que as outras personagens dos filmes de Oliveira “agem numa ligação imediata com o meio”, ou seja: “O homem pode viver absorvido por ideias, a mulher vive com os objetos, animais, plantas, faz conjunto com elas.”⁶⁷⁶

No terceiro capítulo, comentamos a forma atribulada com que as mulheres lidam com os sentimentos, espaço produtivo para tratarmos das relações amorosas em que Francisca, Ema e Fisalina estão envolvidas. Embora muitas vezes elas sejam opostas, há uma elaboração muito específica do amor como paixão, o qual carrega em sua gênese o próprio martírio. E não se trata somente do impedimento para a união conjugal, mas de um desgosto permanente resultante dos caminhos difusos e confusos do amor. Mas é

⁶⁷⁵ LOPES, 1984, p. 130.

⁶⁷⁶ LOPES, 1989, p. 130.

este mesmo sentimento que intensifica o diálogo em torno da mesa de jantar na casa de Leonor, em *Party*, e também parece inquietar Vanessa e Camila, em *O Princípio da Incerteza*, e desesperar Alfreda, em *Espelho Mágico*. Afinal:

O amor é [...] uma força principal que, sem deixar de ser domínio da espiritualidade, é eminentemente corpórea, sem deixar de ser relação entre o eu e o outro, é também solidão, sem deixar de ser relação com a morte é afirmação da vida.⁶⁷⁷

A solidão, discutida no quarto capítulo, não configura somente o afastamento da vida social, mas o vagar solitário dessas mulheres, sempre fechadas em si e em seus pensamentos. No jogo espelhado elaborado por Oliveira entre Vanessa e Alfreda e entre Camila e Abril, nos filmes *O Princípio da Incerteza* e *Espelho Mágico*, há fortemente demarcada a solidão como a inevitável presença do “eu”. Mas é possível também relacionar tal estado à fuga empreendida por Fisalina para o retiro das águas, condenada à eternidade, o que pode lembrar Alfreda, que encontra na solidão um conforto inigualável.

Enfim, são “mulheres agustinianas, mulheres-anjos e mulheres-demônios, sempre na extremidade de alguma coisa. Mulheres com a ‘alma em baloiço’, virgens cativas, com uma fragilidade que é força.”⁶⁷⁸ São mulheres oliveirianas elaboradas no campo fértil da narrativa cinematográfica em que se realizam na força dual da diferença e da repetição, da aproximação como impulso criativo e do distanciamento como liberdade ilimitada de criação. Pode-se dizer, portanto, que no interior deste diálogo interartes, Oliveira e Agustina atendem e entendem o apelo constante da metamorfose.

⁶⁷⁷ LOPES, 1989, p. 63.

⁶⁷⁸ CORREIA, 2015, p. 179.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O sacramento da linguagem Arqueologia do juramento*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- AGUIAR, Flávio *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Itaú Cultural, 2003.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não-verbal*. São Paulo: UNESP, 2004.
- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Ed. Associados, 1999.
- ALVAREZ, José Maurício Saldanha. Sempre fere e é sempre ferro. O *Non*, de Manoel de Oliveira: uma fábula cinematográfica. In: CRUZ, Jorge *et al* (Orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: UERJ/SR-3; Edições LCV, 2009, p. 49-85.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. Textos e Telas em diálogo intersemiótico. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 99-114, 2º sem. 2003. Disponível em: <http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta13/Conteudo/N13_Parte01_art07.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2013.
- ANDRADE, Ana Lucia. *O filme dentro do filme: metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- ARAUJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ARAÚJO, Néelson Agostinho Marques. (org.) *Manoel de Oliveira Análise Estética de uma Matriz cinematográfica*. Lisboa: Edições 70. 2014.
- AREAL, Leonor. *Cinema Português: um país imaginado*. Vol. II após 1974. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1973.
- AUMOUNT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. São Paulo: Papyrus, 2002.
- _____. *Dicionário teórico e crítico De cinema/ Jacques Aumont, Michel Marie*; Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- _____. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloísa A. Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2006.

AVELLA, Aniello Ângelo (Org.). *Um Concerto em tom de conversa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Uma visão brasileira da literatura portuguesa*. Coimbra: Almedina, 1973.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao Amor*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras, 1999.

BAKHTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBOSA, Márcio Venício. Entre as artes. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 18-32.

BARBOZA, Onédia C. de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.

BARRENO, Maria Isabel *et al.* *Novas cartas portuguesas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1974.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1999.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. Por um cinema impuro. Defesa da adaptação. In: *O cinema: ensaios*. Tradução de Eloisa Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 82-104.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 2 v.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. A instável estabilidade: Aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 29-51.

_____. Da imagem literária à imagem cinematográfica: o “concreto” e o “icônico” como vocação narrativa. *V Congresso da APLA Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Universidade Aberta, 2004.

_____. Mrs. Dalloway: da narrativa literária à narrativa fílmica. A visibilidade do momento. In: *Repositório Aberto*. Lisboa: Universidade Aberta, 2009. Artigo online. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/Mrs%20Dalloway%20-%20texto.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2016.

_____. Palavra, silêncio e vida: a presença de Bresson no cinema de Oliveira. In: *Repositório Aberto*. Lisboa: Universidade Aberta, 2009. Artigo online. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/1308>>. Acesso em: 19 jan. 2017.

BÉNARD DA COSTA, João. Palavra e Utopia. In: *Manoel de Oliveira cem anos*. Por Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu de Cinema, 2008. p. 193-200.

_____; OLIVEIRA, Manoel de. *Manoel de Oliveira: cem anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Museu do Cinema, 2008.

_____. *História do cinema*. Lisboa: Impr. Nacional/Casa da Moeda, 1991.

_____. Lisboa Cultural/1983. In: *Ciclo de Cinema Manoel de Oliveira 90 anos*. Lisboa/Porto: Cinemateca Portuguesa/Culturporto, 1998. p. 17-19.

_____. *Muito lá de casa*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1993.

_____. *Os filmes da minha vida*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1988.

_____. Pedra de toque O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. In: MACHADO, Álvaro. *Manoel de oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 117-164.

_____. *Histórias do Cinema; Sínteses da Cultura Portuguesa; Comissariado para a Europália 91 – Portugal; Imprensa Nacional/Casa da Moeda*, 1991.

BENJAMIN, Walter. A Crise no Romance. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 54-60. (Obras escolhidas; v. 1)

_____. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Fernando Camacho. In: CASTELO BRANCO, Lúcia (Org.). *A Tarefa do Tradutor de Walter Benjamin- quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 51-65.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Riso*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

BERNARD, Jean Jacques. *J-C Carrière: figures libres*. Première: Le Magazine du Cinéma, Paris, p. 78-79, dez. 1989.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a Política dos Autores França, Brasileiros 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

_____. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BESSA-LUÍS, Agustina. *A Alma dos ricos*. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

_____. *Agustina Bessa-Luís- Conversações com Dmitri e outras fantasias*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

_____. *A mãe de um rio*. Lisboa: Guimarães Editores, 1971.

_____. Agustina Bessa-Luís Entrevistada por Maria Augusta Silva, [s.d]. Disponível em: <<http://www.casaldasletras.com/Textos/AGUSTINA%20BESSA%20LUIS.pdf>>. Acesso em: 17 abr. 2015.

_____. *As Terras doRisco*. 2 ed. Lisboa: Guimarães Editores,1999.

_____. *Dicionário Imperfeito*. CRUZ, Manoel Vieira da; FERREIRA, Luís Abel (Org.). Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

_____. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editores, 1979.

_____. *Garden Party dos Açores*. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

_____. *Joia de família*. Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

_____. "Mármore colossal do século IV, Museu do Capitólio" / Agustina Bessa-Luís. In: Revista Colóquio/Letras. Ficção, nº 31, Maio 1976, p. 71-75.

_____. "O romanesco em Camilo : «A Enjeitada»" / Agustina Bessa-Luís. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, nº 54, Mar. 1980, p. 5-13.

_____. *Os Espaços em Branco*. Lisboa: Guimarães Editores, 2003.

_____. "Um inverno frio" / Agustina Bessa-Luís. In: Revista Colóquio/Letras. Ficção, nº 16, Nov. 1973, p. 53-55.

_____. *Vale Abraão* Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

- BESSA-LUÍS; MORAIS, Graça. *As Metamorfoses*. Lisboa: Dom Quixote. 2007.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1973.
- _____. *Novels Into Film: The Metamorphosis of Fiction into Film*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1957.
- BORGES, Jorge Luis. *Edición Crítica, vol. I*. Anotada por: Rolando Costa Picazo e Irmã Zangara. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- BRECHT, B. Estudos sobre teatro. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BREMOND, Claude. Ética do Filme e Moral do Censor. In: ESPÍRITO SANTO, Michael.(Org.). *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BUENO, Aparecida de Fátima. De navegações e batalhas: Manoel de Oliveira e o império colonial português. In: *Figurações da História na Literatura Portuguesa*. 190 f. (Livre Docência em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p. 148-177.
- _____. O olhar do espelho: autobiografia e ficção em José Saramago. In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 170, n. 23/28, p. 39-56, abr./jun., 2007.
- BUISEL, Júlia (Org.). *Manoel de Oliveira: fotobiografia*. Porto: Figueirinhas, 2002.
- _____. *Antes que eu me esqueça*. Porto: Guimarães Editora, 2012.
- BULGER, Laura Fernandes. Configurações e transfigurações em *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio Letras*. N.º 131, p. 178-190, jan./mar. 1994.
- BULHÕES, Marcelo. Les liaisons dangereuses na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura. *Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, jan./jun., 2012. p. 80-93.
- CAKOFF, Leon. Memória e desconstrução. Entrevista com Manoel de Oliveira. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20-98. (Coleção Mostra Internacional de Cinema).
- CALDAS, Tatiana Alves Soares. Figurações do Feminino em Agustina Bessa-Luís. In: CUNHA, Viviane; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. (org.) *Revista do Centro de*

Estudos Portugueses. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, n. 46, v. 31, jul./dez., 2011, p. 33-62.

CAMÕES – *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa: Instituto Camões, n. 12-13, jan./jun., 2001.

CAMPOS, Flávio. *Roteiro de Cinema e Televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. Transluciferação mefistofáustica. In: _____. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 179-209.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Sel., apres. e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

CARDOSO, Abílio Hernandez. Narrativas: da literatura no filme à imagem no texto. *Senso: Revista de Estudos fílmicos*, n. 1, 2001. p. 15-32

CARDOSO, Patrícia da Silva. A estrutura do invisível: Palavra e Imagem em Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira uma presença: Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 217-234.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), n. 1, mar. 1991. p. 9-21.

CASA NOVA, Vera. “Fricções”. *Aletria: revista de estudos em literatura*. Belo Horizonte, n. 8, 2001. p. 72-76. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

_____. *Lições de Almanaque: um estudo semiótico*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CASIMIRO, Manuel. Manoel de Oliveira. Não vou por aí. IN: *Camões – Revista de Letras e Cultura Lusófonas*. Lisboa, n. 12-13, jan./jun., 2001. p. 110.

CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de Perdição*. 27. ed. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Duas horas de Leitura*. Lisboa: livraria Editora, 1924.

_____. *No Bom Jesus do Monte*. Porto: Casa da Viúva Moré, 1864.

CEIA, Carlos (Org.). *e-Dicionário de Termos Literários*. CETAPS Centre for English, Translation & Anglo-Portuguese Studies, 2010, online. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2004.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. O Fausto de Helena no convento de Manoel de Oliveira. In: CUNHA, Viviane; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. (org.) *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, v. 31, n. 46, jul./dez., 2010. p. 25-49.

COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

COMTE-SPONVILLE. *O amor A solidão*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

CORRADIN, Flávia. SILVEIRA, Francisco. O meu caso rebobinado In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 13-28.

CORREIA, Rute Silva. A Verdade é o que Camilo deixou Escrito. Lisboa: Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, nº 7, abr., 2010.

_____. *Manoel de Oliveira – O Homem da Máquina de Filmar*. Alfragide: Oficina do Livro. 2015.

COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d)a literatura. Introdução a *A literatura e o leitor*: textos da estética da recepção. Coordenação e tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COSTA, Alves. *Breve história do cinema português*. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

COSTA, Antônio. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 1989.

CUNHA, Viviane; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. *Dossiê Manoel de Oliveira*. Revista do Centro de Estudos Portugueses. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, n. 43, v. 30, jan./jun., 2010.

CRUZ, Jorge Luiz. Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (Orgs.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3-UERJ, 2010. p. 57-71.

CUNHA, Paulo. Manoel de Oliveira: de autor marginal a cineasta oficial. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (Org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV/SR3-UERJ, 2010. p. 29-55.

CUNHA, Renato. *Cinematizações: ideias sobre literatura e cinema*. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2007.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *O Livro da Vida*. Tradução de Marcelo Musa Cavallari. São Paulo: Penguin Companhia, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Cinema: A imagem-movimento*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Diferença e repetição*. 2. ed. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v.1.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Florianópolis, n. 7, v. 1, 2001.

_____. Interdisciplinaridade: Literatura e Cinema. In: *Fragmentos: O Ensino de Literatura e Culturas de Língua Inglesa no Brasil*. *Revista de Línguas e Literaturas Estrangeiras*. Florianópolis: Editora da UFSC, v. 7, n. 1, 1986.

_____. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

_____. Uma obra intermidial: *The Buskers's Opera*, de Robert Lapage. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 196-205.

DUMAS, Catherine. *Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. O Lugar do Conto na obra de Agustina Bessa-Luís. In: CUNHA, Viviane; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. (org.) *Revista do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, n. 46, v. 31, jul./dez., 2011, p. 11-22.

_____. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. *Colóquio Letras*. Lisboa, n. 70, nov. 1982. p 31-38.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *Os limites da interpretação*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: DIFEL, 1992.

_____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

EDWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002a.

_____. *O sentido do Filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002b.

_____. *Teoria y Técnica Cinematográficas*. 3. ed. Tradução de Maria de Quadras. Madrid: Ediciones RIALP, 1959.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas do romance português contemporâneo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/MEC, 1983.

ESPÍRITO SANTO, Michel do. *Cinema: Estudos de Semiótica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

EURÍPEDES. *Electra*. Tradução de J.B. de Melo e Souza. [S.l.], EbooksBrasil, 2005. Disponível em: < <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/electra.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

FERNANDES, João. Manoel de Oliveira: a exposição e os filmes. In: _____. *Manoel de Oliveira M.O*. Porto: Civilização; Museu Serralves, 2008. 3 v.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador de romance: e outras considerações sobre o romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Nietzsche, o bufão dos deuses*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FERREIRA, Nadiá Paulo. O Mito do Amor sob o Signo da Paixão. In: Paixão e Revolução (Coleção Clepsidra). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1996, p. 9-26.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Tradução de Araújo Nabuco. 2º Ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

GAULTIER, Jules. *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*. Paris: Librairie Leopold. 1892.

GARRETT, Almeida. *Folhas Caídas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1853.

GRIFFITH, Mrs. D.W. *When the movies were Young*. Nova York: Dover Publications Inc, 1925.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Petrópolis: Vozes, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos*. A literatura de segunda mão. Tradução de extratos por Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. Disponível em: <<http://issuu.com/labeled/docs/palimpsestoslivro-site>>. Acesso em: 22 jan. 2016.

_____. *Palimpsestes: La littérature au second degree*. Éditions du Seuil, 1982.

GIROLA, Maristela Kirst de Lima. *O espaço da memória e do feminino em 'A sibila' de Agustina Bessa-luís*. 2008. 172 f. (Dissertação de mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. Edição bilíngue. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2004. 2 v.

GOMES, Costa J. A tragédia Romântica de Fanny Owen teve por Palco Vilar do Paraíso. Porto: *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*. n. 8, jun., 1980.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. *Créer Ensemble : La Poétique de la Collaboration dans le Cinéma de Manoel de Oliveira*. Sarrebruck, 2010.

GUSMÃO, Manuel. *Temos todos um cinema metido na cabeça*. Entrevista concedida a Luís Miguel Queirós. Público, Lisboa, 27 jun. 2008. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeca-1334153>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HAMBURGER, Käte. *A Ficção Dramática*. Tradução de Margot P. Malnic. In: *A Lógica da Criação Literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HATOUM, Milton. Flaubert e a pre-história do cinema. *Revista Entrelivros*, p. 26-27, jul. 2005.

HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

HELENO, José Manuel. *Agustina Bessa-Luís: a paixão da incerteza*. Lisboa: Fim de Século, 2002.

HOMERO. *Odisséia*. Em verso português. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Pref. Silveira Bueno. 3. ed. São Paulo: Atena, [s.d].

HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984. Edição bilíngue.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johanes Krestschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JAMES, Henry. *The Complete Notebooks*. Oxford: Ed. Leon Edel and Lyall Powers, 1987.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aistheses e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O texto poético na mudança de horizonte da leitura*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.2.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

_____. *Manoel de Oliveira*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007. (Contemporary film directors).

_____. Oliveira Político. In: CRUZ, Jorge *et al* (Orgs.). *Aspectos do cinema português*. Rio de Janeiro: EDUERJ/SR-3; Edições LCV, 2009. p. 23-49.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa: Edições 70, 2007.

JUNG, Carl Gustav. *O Eu e o inconsciente*. 12 ed. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

_____. *El hombre y sus símbolos*. Traducción de Luis Escolar Bareño. Barcelona; Buenos Aires; Ciudad del México: Paidós, 1969.

JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. A propósito de singularidades. Nota sobre cinema e teatro em Manoel de Oliveira. In: Anais do CONLAB- XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Bahia: Universidade Federal da Bahia (UFBA). Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1307109080_ARQUIVO_Apropositodesingularidades_RenataJunqueira.pdf>. Acesso em: 21 set. 2015.

_____. Entre a Literatura e a Música: O Espetacular Mundo do Pastiche em Os Canibais. In: _____ (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença estudo de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 97-114.

JUNQUEIRA, Renata Soares; VICENTE, Adalberto Luis (orgs.) *Teatro, Cinema e Literatura: Confluências*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Monica Magalhães. *Intertextualidade – diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

LA FAYETTE, Madame de. *A Princesa de Clèves*. Tradução de Mário Quintana. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1987.

LACLOS, Chardelos de. *As relações perigosas*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Borges. 5. ed. 4. reimpr. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

LEME, Carlos Câmara. *Agustina Bessa Luís: vou ter mais cuidado com Oliveira*. [S.l.], nov. 2002. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/03/20/culturaipsilon/noticia>. Acesso em: 11 nov 2015.

LHOSA, Mario Vargas. *A Orgia Perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

LISBOA, Eugénio. *O essencial sobre José Régio*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

LOPES, Silvina Rodrigues. *A alegria da comunicação*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

_____. *Agustina Bessa-Luís: As hipóteses do romance*. Portugal: edições Asa, 1989.

_____. *Aprendizagem do Incerto*. Lisboa: Litoral, 1990

_____. *Bruscamente histórias e derivas. Letras e Letra*: Lisboa, n.12, dez. 1988. Dossiê: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária, p. 12-13.

LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coords.). *Manoel de Oliveira/José Régio: releituras e fantasmas*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. Sobre Agustina. In: LOURENÇO, Eduardo. *O Canto do Signo – Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 158-171.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.

MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MACHADO, Álvaro Manuel. *Agustina Bessa-Luís – o imaginário total*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARGARIDO, Orlando. Filmografia. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.194-236.

_____. *Manoel de Oliveira*. In: MACHADO, Álvaro (Org.) *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 51-72.

MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

MARTINS, Fernando Cabral. Poesia e cinema: exemplos portugueses. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; VICENTE, Adalberto Luis (orgs.). *Teatro, Cinema e Literatura: Confluências*. São Paulo: Editora UNESP, 2014. p. 45-55.

MARTINS, Manuel Frias. *O Mosteiro de Agustina Bessa-Luís. Sombras e Transparências da Literatura*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. p. 121-134.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche, filósofo da suspeita*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010. (Casa do Saber).

MATOS-CRUZ, José de. Manoel de Oliveira, Realizador. In: Camões, *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 12 – 13, jan./jun., 2001. p. 151.

METZ, Christian. *A significação do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates).

MIRANDA, Ana Isabel Fernandes. *A pintura na obra fílmica de Manoel de Oliveira*. 2009. 97 f. (Dissertação de mestrado em Estudos Fílmicos). Faculdade de Artes e Letras – Departamento de Comunicação, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2009.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Globo. 1961.

MONTEIRO, Helder Prista. Os imortais: peça em 1 acto. In: *Os imortais e O candidato*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984. p. 3-31.

MONTEIRO, Miguel (Org.). *Cinema & História*. 6 a 10 de outubro de 2003. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 2004.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*. t. III. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Tradução de Luís de Andrade. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

MÜLLER JR., Adalberto. Cinema, Tradução, Infidelidade: Os Casos de Madame Bovary. *Sessões do Imaginário*. Porto Alegre, n. 11, julho, 2004. p. 52-57. Disponível em: <<http://caioba.pucrs.br/famecos/ojs/viewarticle.php?id=135>>. Acesso em: 10 mai 2015.

MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais Flores; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2*. Belo Horizonte: Roma Editora: FALE/UFMG, 2012. p 75-95.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção; A memória e a imaginação; As emoções. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*:

antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983. p. 25-54. (Arte e cultura, 5).

NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NUNES, Benedito. A Desenvoltura Temporal no Romance. In: _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mário da Silva. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Manoel de. A mental conception of cinema: an interview by Jean A. Gili. In: JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2007a. p. 141-154. (Contemporary film directors).

_____. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Entrevista concedida a Antoine de Baecque e Jacques Parsi. Porto: Campo das Letras, 1999. (Campo do Cinema, 3).

_____. *Conversas no Porto: Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira (entrevista)*. In: BESSA-LUÍS, Agustina; OLIVEIRA, Manoel de. *Um concerto em tom de conversa*. Org. e intr. de Aniello Ângelo Avella. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b. p. 49-77

_____. Entrevista concedida a António Pita. In: PITA, António Pedro (Org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Cineclube, 1994, p. 37-42.

_____. Entrevista panorâmica, concedida a José de Matos-Cruz. In: MATOS-CRUZ, José de. *Manoel de Oliveira e a montra das tentações*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores; Dom Quixote, 1996. p. 17-69. (Coleção A obra e o autor, 2).

_____. Memória e desconstrução. Entrevista para Leon Cakoff. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 20-98. (Coleção Mostra Internacional de Cinema).

_____. Alcance da arte cinematográfica. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*, São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 51-72.

_____. Confronto cinema-teatro ou a negação do cinema como especificidade exclusiva. In: FERNANDES, João (Org.). *M.O. Exposição Manoel de Oliveira*, out./dez., 2008, Museu Serralves. Porto: Civilização Editora, 2008.

_____. Esta minha paixão. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 167-173.

_____. Interpretação e Montagem no Cinema Falado. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 23-34.

_____. O cinema não é o caminho para a santidade. Entrevista concedida a João Bénard da Costa. *Público*, n. 133, 6 dez. 1998.

_____. Os artifícios da memória. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p 63-71.

_____. Poema Cinematográfico. In: MACHADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p 189-192.

OLIVEIRA, Paulo Motta. De amores, cartas e memórias: Camilo na lente prismática de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de Literatura e Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 51-66.

PARSI, Jacques. *Manoel de Oliveira, Cinéaste Portugais XXe Siècle*; Arts du Spetacle. [Paris]: Centre Culturel Caloust Gulbenkian, 2002.

PATRÍCIO, Antônio. Suze. In: *Serão Inquieto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979. p. 83-104.

PELEGRI DE SÁ, Sheila. Ecos de Lilith- um olhar para a construção da feminilidade em romances portugueses pós- revolução. (Tese de Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/ Instituto Itaú Cultural, 2003.

PEREIRA, Maria Antonieta. A criação pelo olhar. In: *Revista de Estudos literários*, v. 3. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1995.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINA, Luís de. *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Editorial Veja, 1977.

PINA, Luís de. *História do cinema português*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1986. (Coleção Saber, 190).

_____. *Panorama do Cinema Português* (das origens à actualidade). Lisboa: Breviários da Cultura/Terra Livre; 1978.

PIRES, João Maria. Testemunho. In: *Camões Revista de Letras e Culturas Lusófonas*. Lisboa, n. 12-13, jan./ jun., 2001. p. 104-106.

PITA, Antônio Pedro (Org.). *Régio, Oliveira e o cinema*. Vila do Conde: Câmara Municipal; Cineclube, 1994.

PLATÃO. Banquete. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural. Ed. 5. 1991.

PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POMA, Paola. A Estrutura do Visível. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira uma presença: Estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 235-241.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRETO, António. *Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra*. Porto: Fundação de Serralves, 2008.

_____. *Manoel de Oliveira: Cinéma et Littérature*. 2001. 808 f. (Tese de doutorado em Estudos Cinematográficos) – École doctorale – Langue, Littérature, Image: Civilisation et sciences humaines, Université Paris-Diderot – Paris 7, Paris, 2001.

_____. Manoel de Oliveira/José Régio: as correntes de ar. In: António; LOUREIRO, Filipa, PINTO, Paula (Coord.). *Manoel de Oliveira / José Régio: releituras e fantasmas*. Vila do Conde: Câmara Municipal de Vila do Conde; Porto: Fundação de Serralves, 2009. p. 10-76.

_____. *Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra*. Porto: Fundação de Serralves, 2008.

_____. Manoel de Oliveira: palavra imagem. Suplemento Literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 1317, fev. 2009, p. 18-21. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2009.pdf>>Printed for the theatre, 1810. Digitalizado pela Google. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=9SOE70IDEUYC&dq=as%20you%20like%20it%20shakespeare&hl=pt-BR&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: xx mês xxxx.

PUDOVKIN, Vsevolod. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p.57–66.

RAMOS, Jorge Leitão. *Dicionário do cinema português*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

RÉGIO, José. Vistas sobre o teatro. In: _____. *Três ensaios sobre arte*. Lisboa: Portugália, 1967. p. 104-170.

REMÉDIOS, Maria Luiza Rietzel. *O romance português contemporâneo*. Santa Maria: Editora UFSM, 1986.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*: tomo II. Tradução de Maria Appenzeller. Campinas: Papirus, 1984.

RODRIGUES FILHO, Nelson (Org.). *Letra e imagem*: linguagem/linguagens. Rio de Janeiro: EDUERJ/Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro, 1994.

ROUGEMONT, Denis de. *O Amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brand e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. 1988.

SALES, Michelle. Manoel de Oliveira: um cineasta-escritor. In: LÍRIO, Gabriela; COUTINHO; Angélica (Org.). *Intersecções*: cinema e literatura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010a. p. 101-113.

_____. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã: LabCom Books, 2010b.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras. 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem*: Cognição, semiótica, mídias. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979.

SANTOS, Roberto Corrêa. A hora da estrela: o filme, o livro: frontalidades. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: UFMG. 2010. p. 258-262.

SANTOS, William Pianco. *A alegoria histórica em Manoel de Oliveira: Um Filme Falado*. 2011. 246 f. (Dissertação de Mestrado em Imagem e Som) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1990.

SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Ester. *Textos à flor da tela – relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

SEIXO, Maria Alzira. Agustina Bessa-Luís – Um tempo de derivação. In: _____ *A palavra do romance – ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987. p. 55-114.

SENA, Jorge de. Shakespeare. In: *A Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1994.

SHAKESPEARE, William. *As you like it*. A comedy. Revised by J. P. Kemble. London: Cambridge University, 2004.

_____. *Hamlet*. Edited by Harold Jenkins. London/New York: Routledge, 1994. (The arden Shakespeare. General editors: Richard Proudfoot, Ann Thompson and David S. Kastan).

SILVA, Teresa Ribeiro da; SALADO, Régis. *Portrait de l'auteur en lecture: Madame Bovary au miroir de Vale Abraão*. *Intercâmbio*, Porto, Núcleo de Estudos Franceses da Univ. do Porto, n. 2, 1992. p. 84-122.

SILVEIRA, Leonor. Entrevista. In: *Espelho Mágico*. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, Portugal, 2005, Drama, DVD (137 min.). (Partes Extras)

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Ed. Paz e Terra: 2006.

SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.

SOARES, Leonardo Francisco. Das relações perigosas entre literatura e cinema: para além da fidelidade. In: *Aletria – Revista de estudos de literatura*, n. 3, set./dez., 2013. p. 87-97.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. Breve apontamento sobre o cinema *avant la lettre*. In: OLIVEIRA, Anabela *et al* (Org.). *Diálogos lusófonos: literatura e cinema. Literatura, cinema e multiculturalismo no mundo lusófono. 2006-2007*. Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro; e Cátedra Lindley Cintra, Universidade Paris Ouest-Nanterre La Défense. Vila Real: MMVIII, 2008.

_____. *Relações intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*. A adaptação cinematográfica e a recepção literária do cinema. Minho: Universidade do Minho, 2001. (Coleção Hespérides, Literatura 13).

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo magia e a arte da adaptação*. Trad. Marie Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

_____. Teoria e prática da adaptação da fidelidade à intertextualidade. In: *Revista Ilha do desterro*. Universidade de Santa Catarina, n. 51, Florianópolis, 2006.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

VALENTIM, Jorge. O Porto de Manoel de Oliveira. In: JUNQUEIRA, Renata Soares (Org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010. p. 255-265. (Estudos, 282).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2002. (Ofício de arte e forma).

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício. (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VISCEGLIA, Teresa. *Francisca e Fanny Owen*. Um caso singular de tradução intersemiótica. Università di Trieste. Disponível em: <<https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7965/4/Visceglia.pdf>>. Acesso em: 22 dez. 2016.

WALTY, Ivete Lara Camargos [et al]. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC; Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Teles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Audiovisuais

Douro, Faina Fluvial. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1931, Documentário, DVD (20 min.).

Aniki- Bobó. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1942, Drama, DVD (71 min.).

O Pintor e a Cidade. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1956, Documentário, DVD (26 min.).

O Pão. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1959, Documentário, DVD (51 min.).

Acto de Primavera. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1963, Drama/Documentário, DVD (94 min.).

A Caça. Direção: Manoel de Oliveira, Tobis Portuguesa, Portugal, 1964, Drama, DVD (21min.).

As Pinturas do Meu Irmão Júlio. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1965, Documentário, DVD (15 min.).

O Passado e o Presente. Direção: Manoel de Oliveira, Centro Português de Cinema, Portugal, 1972, DVD (115 min.).

Benilde ou a Virgem Mãe. Direção: Manoel de Oliveira, Tobis Portuguesa e Centro Português de Cinema, Portugal, 1975, Drama, DVD (112 min.).

Amor de Perdição. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto Português de Cinema, Portugal, 1979, Drama/Romance/Época, DVD (6 episódios de 45 min. cada).

Francisca. Direção: Manoel de Oliveira, V.O. Filmes, Portugal, 1981, Drama, DVD (166 min.).

Visita ou Memórias e Confissões. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1981, Autobiografia, (73 min.).

Lisboa Cultural. Direção: Manoel de Oliveira, Portugal/ Itália, 1983, Documentário, DVD (58 min.).

Mon Cas. Direção: Manoel de Oliveira, Filmargem, Portugal/ França, 1986, Drama, DVD (92 min.).

Non, ou a Vã Glória de Mandar. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/Espanha/França, 1990, Drama, DVD (110 min.).

A Divina Comédia. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1991, Drama, DVD (140 min.).

Vale Abraão. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1993, Drama, DVD (187 min.).

O Convento. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/ França, 1995, Drama/ Mistério, DVD (91 min.).

Party. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/ França, 1996, Drama, DVD (95 min.).

Inquietude. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/ França/ Espanha Suíça, 1998, Drama, DVD (114 min.).

Porto da Minha Infância. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/França, 2001b, Drama/Autobiografia, DVD (92 min.).

O Princípio da Incerteza. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/França, 2002, Drama, DVD (133 min.).

Um Filme Falado. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa Filmes, Portugal/França/Itália, 2003, Drama/História, DVD (96 min.).

Espelho Mágico. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, Portugal, 2005, Drama, DVD (137 min.).