


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

FERNANDA BARINI CAMARGO

NA SANTA, A DEVASSA: figurações do feminino em
Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís



ARARAQUARA – S.P.
2017

FERNANDA BARINI CAMARGO

NA SANTA, A DEVASSA: figurações do feminino em
Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientadora: Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – S.P.
2017

Camargo, Fernanda Barini

Na santa, a Devassa: figurações do feminino em
Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís / Fernanda
Barini Camargo – 2017

172 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. Manoel de Oliveira. 2. cinema. 3. literatura. 4.
Agustina Bessa-Luís. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

FERNANDA BARINI CAMARGO

NA SANTA, A DEVASSA: figurações do feminino em Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas
Orientador: Renata Soares Junqueira

Data da defesa: 20/ 12/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a. Dr.^a. Renata Soares Junqueira (UNESP – FCL/Ar)

Membro Titular: Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães (UNICAMP)

Membro Titular: Prof.^a. Dr.^a. Silvana Maria Pessôa de Oliveira (UFMG)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho às minhas mulheres mais amadas,
Maria Jeanete Costa Barini, minha avó,
e Susete Costa Barini, minha mãe, que intensamente o viveram.

AGRADECIMENTOS

À professora Doutora Renata Soares Junqueira, pela orientação precisa, paciente e competente, e pela sua amizade e confiança. Os seus ensinamentos e amor pela arte foram condições *sine qua non* para o desenvolvimento deste trabalho.

À professora Cristiane Passafaro Guzzi e ao professor Bruno Gambarotto, cujas sugestões no Exame de Qualificação constituíram norteadores essenciais para o aprimoramento da pesquisa e o seu amadurecimento textual.

Aos professores Silvana Maria Pessôa de Oliveira, Pedro Maciel Guimarães, Elizabete Sanches Rocha e Maria do Rosário Lupi Bello, pelas oportunidades de diálogo e recomendações, sempre enriquecedoras.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, bem como aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara.

À Fundação Eça de Queiroz, pela bolsa de estudos em seu curso internacional de verão que, providencialmente, deu origem ao meu projeto de doutorado.

Aos colegas do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC), especialmente à Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva, enquanto feliz ocorrência de conselhos acadêmicos pertinentes e conversas bem-humoradas.

Às amigas da República do Quarto: Paola Agnelli, Bárbara Leme, Isabella Garcia, Cintia Coutinho, Laura Magalhães, Melissa Araújo, Luciana Silva e Laura Muglia, pelo carinho indescritível com que têm me acolhido nesses anos de amizade.

Às demais amigas de Araraquara: Ana Cerrejón, Aura Rodrigues e Marion Penagos, com quem compartilhei os meus passos e o caminhar deste projeto.

Às queridas Trícia Fuzió e Carolina Saraceni, que significam amizade, amor e lugar para onde sempre posso voltar.

À Interação School, meus colegas de trabalho e alunos, os quais represento aqui pela minha diretora Andreia Panhan, cuja atuação docente impecável e liderança companheira fizeram de mim um ser humano melhor.

À minha família, minha avó, Maria Jeanete Costa Barini, meu tio, Tarcísio Barini Júnior, minha mãe, Susete Costa Barini, e meu irmão, Renato Barini Camargo, esteio perfeito, que me fez possível.

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay caminho,
se hace camino al andar.
Al andar se hace el camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino
sino estrelas en la mar.
(Antonio Machado)

RESUMO

A obra do longevo cineasta português Manoel de Oliveira (1908-1992) constitui um grande tributo à arte. Ao longo de sua carreira, o cineasta desenvolveu um cinema de relação visceral com a literatura em seus mais diversos gêneros, homenageando escritores portugueses e estrangeiros. Dentre as parcerias fundamentais para o entendimento de sua ficção está aquela que estabeleceu com a escritora Agustina Bessa-Luís (n. 1922), da qual resultou um trabalho criativo vulcânico, embora nem sempre concordante. Certamente, o elo mais significativo entre as páginas da romancista e a tela do cineasta é o protagonismo de personagens femininas enigmáticas, cujas figurações assumem ora a máscara da santa, ora a da devassa. Assim, um estudo comparativo entre um díptico de Manoel de Oliveira, composto pelos longas-metragens **O Princípio da Incerteza** (2002) e **Espelho Mágico** (2005), e os seus respectivos textos de origem, **Joia de Família** (2001) e **A alma dos ricos** (2002) é o escopo deste trabalho. Pretendemos investigar a construção de sentidos orquestrada pela tradução intersemiótica do cineasta na (re)elaboração de suas personagens femininas, considerando as relações, que sistematicamente se estabelecem, na sua obra, entre cinema e literatura. A escolha do *corpus* a investigar justifica-se pela relevância do jogo de espelhos que os dois filmes, interligados, propõem: as protagonistas femininas (interpretadas por Leonor Silveira e Leonor Baldaque, musas do cineasta) oscilam entre a figura da santa e a da devassa alternadamente, constituindo deste modo uma espécie de síntese da concepção do universo feminino que perpassa muito significativamente todo o cinema de Oliveira desde **O passado e o presente** (1972).

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; cinema; literatura; Agustina Bessa-Luís; personagens femininas; estudos interdisciplinares.

ABSTRACT

The long-lived Portuguese film-maker Manoel de Oliveira's oeuvre constitutes a great tribute to art. Throughout his career, the film-maker developed a literature-strongly-related cinematographic work, exploring various literary genres as well as honoring Portuguese and foreign writers. Among fundamental partnerships for his fiction understanding, there is the one established with the novelist Agustina Bessa-Luís, from which resulted a creative volcanic work, though not always in agreement. Certainly, the most meaningful link between the novelist's pages and the film-maker's screen is the enigmatic female characters' protagonism, whose archetypes assume either the female mask of the innocent, or the mask of the lover. Thus, a comparative study between a Manoel de Oliveira's diptych, composed by the feature films **The uncertainty principle** (2002) and **Magic mirror** (2005), and their respective source novels, **Joia de Família** (2001) and **A alma dos ricos** (2002) is the aim of this work. We intend to look into their meaning-making, orchestrated through the intersemiotic translation by the film-maker in his own female characters' (re)creation, considering the relations that systematically establish in his work between cinema and literature. The choice of the *corpus* to research is justified for the relevant set of mirrors which the two films, linked, propose: the female main characters (played by Leonor Silveira and Leonor Baldaque, the film-maker's muses) alternately oscillate from the female archetype of the innocent up to the female archetype of the lover, constituting a sort of synthesis on the female universe conception that meanignfully crosses Oliveira's whole film work since **Past and present** (1972).

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; cinema; literature; Agustina Bessa-Luís; female characters; interdisciplinary studies.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Edições do romance Madame Bovary (1887)	22
Figura 2	Capa do romance Vale Abraão (1991), de Agustina Bessa-Luís	22
Figura 3	Capa do DVD do longa-metragem Vale Abraão (1993)	22
Figura 4	<i>Tableaux vivants</i> em O princípio da incerteza (2002)	41
Figura 5	<i>Tableaux vivants</i> em O princípio da incerteza (2002)	41
Figura 6	<i>Tableaux vivants</i> em O princípio da incerteza (2002)	42
Figura 7	<i>Tableaux vivants</i> em O princípio da incerteza (2002)	42
Figura 8	Escultura como duplo de Camila em O princípio da incerteza (2002)	42
Figura 9	Escultura como duplo de Camila em O princípio da incerteza (2002)	42
Figura 10	Personagens falam de frente para a câmera em O princípio da incerteza (2002)	44
Figura 11	Personagens falam de frente para a câmera em O princípio da incerteza (2002)	44
Figura 12	Temporalidade fotográfica em Espelho mágico (2005)	45
Figura 13	Temporalidade fotográfica em Espelho mágico (2005)	45
Figura 14	Temporalidade fotográfica em Espelho mágico (2005)	45
Figura 15	Capa do romance Joia de família (2001), de Agustina Bessa-Luís	79
Figura 16	Pintura <i>La madonna della seggiola</i> (1513-1514), de Rafael	87
Figura 17	Capa do romance A alma dos ricos (2002), de Agustina Bessa-Luís	101
Figura 18	Fotografia do teatro de Manaus	105
Figura 19	Escultura Santa Ana ensinando a Virgem a ler (1784), de Joaquim Machado de Castro	115
Figura 20	Pintura Lady Hamilton como uma Bacante (1785), de George Romney	118
Figura 21	Pilares do cinema de Manoel de Oliveira	132
Figura 22	Templo e pórtico gregos em Um filme falado (2003)	132
Figura 23	Templo e pórtico gregos em Um filme falado (2003)	132
Figura 24	Enquadramentos em efeitos duplos	137
Figura 25	Enquadramentos em efeitos duplos	137
Figura 26	Enquadramentos em efeitos duplos	137
Figura 27	Montagem de Camila e o Anjo em O princípio da incerteza (2002)	139

Figura 28	Montagem de Camila e o Anjo em O princípio da Incerteza (2002)	139
Figura 29	Camila entre as cortinas e o espelho, em paleta do <i>décor</i>	141
Figura 30	Vanessa e António na boate em paleta do <i>décor</i>	141
Figura 31	Fragmentos de impressões das demais personagens fílmicas em O princípio da incerteza (2002)	143
Figura 32	Composição do plano fílmico a partir do guarda-vestidos de Alfreda	148
Figura 33	Composição do plano fílmico a partir do guarda-vestidos de Alfreda	148
Figura 34	Entrada da casa dos Bahia em Espelho mágico	150
Figura 35	Entrada da casa dos Bahia em Espelho mágico	150
Figura 36	Fragmentos de impressões das demais personagens fílmicas em Espelho mágico (2005)	152
Figura 37	Alfreda e José Luciano conversam no jardim (e paleta do plano)	157
Figura 38	Abril mostra ao falsário e a José Luciano o seu figurino para encenar a Virgem (e paleta do plano)	158
Figura 39	Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira	160
Figura 40	Leonor Baldaque em O princípio da incerteza (2002)	163
Figura 41	Leonor Baldaque em Espelho mágico (2005)	163

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1	Forma dramática de teatro e forma épica de teatro	31
Tabela 2	Fragmentos de impressões que definem Camila	92
Tabela 3	Fragmentos de impressões que definem Alfreda	122
Tabela 4	Discursos de Camila	135
Tabela 5	Discursos de Alfreda	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	18
2 A MÁQUINA DE FILMAR COMO INSTRUMENTO POLÍTICO: UM CINEMA ÉPICO	28
3 MANOEL DE OLIVEIRA LEITOR E TRADUTOR: A DESCONSTRUÇÃO E A RECONSTRUÇÃO DA LITERATURA NO ECRÃ	47
4 MANOEL DE OLIVEIRA E AGUSTINA BESSA-LUÍS: UMA PARCERIA EM CONFLITUOSA CRIATIVIDADE	60
5 O ESPÍRITO DA ESCRITA AGUSTINIANA	75
5.1 O caso de Joia de Família (2001)	79
5.1.1 Os saltos das senhoras	82
5.1.2 Camila Clara	85
5.1.3 Vanessa	98
5.2 O caso de A alma dos ricos (2002)	101
5.2.1 Alfreda	112
5.2.2 Abril	123
6 NA SANTA, A DEVASSA: FIGURAÇÕES DO FEMININO NO CINEMA ÉPICO DE MANOEL DE OLIVEIRA	127
6.1 O caso de O princípio da Incerteza (2002)	129
6.1.1 A construção de Camila Clara, uma figura épica ou Vanessa e Camila: a fruta dentro da casca	134
6.2 O caso de Espelho mágico (2005)	146
6.2.1 A construção de Alfreda: a espera da aparição	147
6.3 Leonores nos filmes de Manoel de Oliveira ou o ator e a arte de fazer cinema	159
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	171

Vinculado a um tempo de vida e trabalho que coincidem com a própria história do cinema, é certo que o cinema de Oliveira e o cinema em geral, ao longo de mais de oito décadas de arte e indústria, sofreram profundas oscilações de valores e renovações estéticas. Pensemos, por exemplo, na primeira personagem feminina do cineasta português, ainda anônima em seu **Douro, faina fluvial** (1931) – película de caráter prioritariamente documental que eterniza o trabalho humano, animal e a tecnologia às margens do rio luso-hispânico. Na narrativa da sequência em que um rapaz olha para as pernas da moça, chegando a tocá-la, ele é repreendido por ela até que, ao encostar-se em seu ombro, ela finalmente cede e se senta ao seu lado.

Homens que sucumbem diante da força feminina aparecem desde **Aniki-Bobó** (1942), primeiro longa-metragem de ficção do cineasta português, na triangulação amorosa protagonizada por três crianças – Eduardinho (António Santos), Teresinha (Fernanda Matos) e Carlitos (Horácio Silva). Carlitos, para ganhar o coração da menina, dá-lhe uma boneca roubada da loja de brinquedos, arriscando-se para consegui-la e levá-la à amada.

Assim como Teresinha, um breve panorama da cinematografia de Manoel de Oliveira permite-nos identificar outras personagens femininas que também são alvo da disputa masculina. Vanda (Maria de Saisset), em **O Passado e o Presente** (1971) – marcando o regresso do realizador após um intervalo de sete anos sem produzir – protagoniza uma relação amorosa com três figuras masculinas: os gêmeos Ricardo (seu primeiro marido) e Daniel (ambos interpretados por Alberto Inácio) e seu segundo marido, Firmino (Pedro Pinheiro), sempre à mercê do desprezo dela em vida e venerados após a morte. O longa-metragem subsequente, **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975), adaptado da peça teatral homônima de José Régio (1901 – 1969) – grande amigo e modelo literário para Oliveira – tem como nó górdio a intrigante gravidez de Benilde (Maria Amélia Aranda). O mistério sobre a paternidade (se o pai da criança é ou não o Vagabundo, ou até mesmo se a gravidez é fruto de uma benção divina) atormenta Eduardo (Augusto de Figueiredo), seu primo, apaixonado por ela. A disputa transcende o terreno, residindo num embate entre fé e razão, real e imaginário – tudo é incerto.

Francisca (1981), filme ulterior a **Amor de perdição** (1978) em que a intriga central não tem como núcleo a figura feminina, baseia-se em **Fanny Owen**, romance de Agustina Bessa-Luís (n. 1922) – que constitui, ao lado de José Régio, uma das parcerias literárias mais

significativas na filmografia de Oliveira. Nesta trama, episódio camiliano verídico que deu origem ao romance agustiniano, Camilo Castelo Branco (Mário Barroso) disputa Fanny (Teresa Meneses) com José Augusto (Diogo Dória) – amigo, também escritor e rival de Camilo. Tanto o casamento quanto o nefasto desfecho da trama, que se encerra com a morte da protagonista, têm poderosa influência do escritor português. O trágico remate repete-se em **Os Canibais** (1988) – filme-ópera do realizador português cuja matéria-prima foi retirada do conto homônimo de Álvaro do Carvalho (1844 – 1868) – no triângulo amoroso vivido pelo Visconde de Aveleda (Luiz Miguel Cintra), Margarida (Leonor Silveira) e D. João (Diogo Dória). Dos quatro longas-metragens que o sucedem, **A Divina Comédia** (1991) e **Vale Abraão** (1993) são obras ímpares para a compreensão do arquétipo feminino diante do qual os homens sucumbem na cinematografia de Manoel de Oliveira.

Indiscutivelmente, o realizador teve predileção, em suas produções a partir da literatura, por textos cujas personagens femininas eram enigmáticas, ambíguas e fortes. Tal fato deu-se, sobretudo, nas produções em parceria com Agustina Bessa-Luís e em filmes com a participação da atriz Leonor Silveira no elenco. Num ensaio fundamental para as reflexões sobre as mulheres oliveirianas, “Pedra de Toque – O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira”, João Bénard da Costa (2001) comenta alguns dos trabalhos da atriz com o cineasta a partir de materiais literários de Agustina:

Refiro-me a Leonor Silveira, que Oliveira descobriu 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 Boverinha do **Vale Abraão**, a **Piedade de O Convento** ou a Leonor de **Party**. Todos filmes agustinianos, ou seja todos filmes em que o seu imaginário se combinou com o de Agustina. (BÉNARD DA COSTA, 2001, p. 23)

Certamente, Leonor Silveira é a grande musa do cinema de Oliveira, como Diane Keaton e Mia Farrow para Woody Allen ou Penélope Cruz para Pedro Almodóvar. Assim, episódio que me parece emblemático da ambiguidade feminina encarnada por Silveira é a transição sofrida por Eva, n’**A Divina Comédia** – em sequências que se contrapõem: a primeira, apresenta os moradores da “casa de alienados” a observar a cena bíblica do pecado original (vemos o que eles veem), na qual Leonor, no papel de Eva, protagonizando o único nu frontal do cinema de Oliveira, dá a maçã a Adão; e a segunda, num simulacro da última ceia de Cristo, assim como na primeira cena em que o grupo está completo, mostra Adão e Eva ocupando a cabeceira da mesa. Na ocasião, ela tem o corpo elogiado pelo filósofo, de modo

grosseiro, ao que responde negando sua identidade de Eva e afirmando-se como santa. Essa dialética de máscaras que oscilam entre a figura da santa e a da devassa encontra em **A Divina Comédia** um de seus maiores expoentes e reafirma o grande enigma do feminino já antecipado por Vanda, Benilde e Francisca, atingindo seu ápice em Ema (Leonor Silveira) de **Vale Abraão** (1993) – cuja personalidade, sensualidade e beleza fazem os homens debaterem-se por ela e parecem anunciar a elaboração esfíngica de Camila (Leonor Baldaque em **O Princípio da Incerteza**, 2002), a santa diabólica que condensa o mistério feminino incorporado por todas as personagens anteriores.

O “eterno feminino” oliveiriano, na nomenclatura utilizada por Bénard da Costa (2001), constitui tema recorrente em sua filmografia e coincide parcialmente com as figurações femininas romanescas de Agustina Bessa-Luís, cujos textos representaram um sustentáculo à obra de Manoel de Oliveira. Catherine Dumas, num volume que reúne artigos acerca da personagem nos romances agostinianos, lança luz sobre o problema dos avatares femininos na ficção da escritora, a propósito de **Eugénia e Silvina** (1989):

Existe, nos romances de Agustina Bessa-Luís, um questionamento iterativo a propósito da identidade feminina. O título por si só apresenta uma bipolaridade da personagem feminina que podemos compreender seja como uma complementaridade seja como uma oposição. Quanto a mim, vejo mais aí uma efectivação da História e da sua cronologia que se fazem objeto de ficção, e por conseguinte memória e imaginação selectivas. Ao longo de uma cronologia que vai desde meados do século IX até aos anos 1930, correspondem-se as personagens de mulheres não só através da sucessão de gerações, como também de espelhismos que fazem com que convivam, se admirem, se amem umas às outras, sem por isso alcançar a perfeição da sua identificação. (DUMAS, 2002, p. 121-122)

É certo que as mulheres agustinianas, bem como as oliveirianas são sujeitos enigmáticos. Todavia, às questões que acima referi sobre a temática da mulher no cinema de Manoel de Oliveira, seguiram-se as seguintes: as mulheres da romancista são as mesmas do cineasta? Qual é a voz cinematográfica autoral que determina a identidade feminina no cinema de Oliveira? Quem são as mulheres oliveirianas? Quais elementos o cineasta mobiliza em seu processo de composição?

Diante da extensão da filmografia do realizador em parceria com Agustina, julgou-se necessário efetuar um recorte de sua obra para a concepção e desenvolvimento deste trabalho. A fim de que tal escolha contemple os elementos sublinhados até aqui – o enigma feminino que se sobrepõe ao masculino, a atuação de Leonor Silveira como expoente em seu cinema, sua arraigada conexão com a literatura, precisamente com uma escrita literária cuja nascente

seja as mãos de uma mulher – escolheu-se como objeto de investigação um díptico de Manoel de Oliveira – baseado em dois romances de uma trilogia de Bessa- Luís – **O Princípio da Incerteza** (2002) longa-metragem homônimo da trilogia, baseado em **Joia de Família** (2001), e **Espelho Mágico** (2005), baseado em **A Alma dos Ricos** (2002).

O universo agustiniano é do matriarcado. Interessa-lhe as análises de conduta e das relações de poder de suas personagens que, quando são mulheres, alteram a lógica social da estrutura vigente nas pequenas coisas – sobretudo – no ambiente doméstico, espaço de revolução social feminina. Ler Agustina Bessa-Luís é deparar-se com personagens retratadas de maneira cáustica, relações de mútua admiração e hostilidade entre mulheres e de fortíssima tensão entre mulheres e homens, incapazes de se entenderem. Se há uma unidade que defina tais relações na escrita da romancista, ela certamente tem a ver com a ideia de conflito. Suas personagens femininas (das senhoras às criadas) são ciosas de seu poder e de artifícios de sua condição que podem usar a seu favor para modificar o estado das coisas. Elas também têm consciência da fraqueza masculina e consideram os homens parvos.

A ficção agustiniana traz longas genealogias de mulheres que, pelas fortes figuras da mãe, da avó e da tia, por exemplo, constituem os pilares familiares, sendo responsáveis pela preservação da família, pela transmissão do conhecimento das tradições e pela avassaladora disposição de conservar o patrimônio familiar a todo custo. Este cenário que se configura é muito bem contextualizado pela escritora – ela fala de famílias durienses (Os Silva, Os Clara, Os Bahia) de uma burguesia rural inepta, ociosa, arrogante e incapaz de aceitar as mudanças do país e de se adaptar a elas. A propósito de **Joia de família** (2001) e de **A alma dos Ricos** (2002), as práticas dessa burguesia são abordadas, mirando esse perfil na geração que sucedeu, após quase 30 anos, o 25 de Abril em Portugal. Numa sociedade claustrofóbica e castradora, regida por regras e jogos sociais, as heroínas de Agustina vivem uma busca intensa do extraordinário, inserindo, a seu modo, fissuras no sistema e na cultura patriarcal, delineando um novo estado de coisas e conquistando o seu lugar no mundo.

Em Manoel de Oliveira, mais precisamente em **O Princípio da Incerteza** (2002) e **Espelho Mágico** (2005), a abordagem do enredo sob a perspectiva das famílias durienses é mais sutil. O realizador abre mão de um narrador em *voz-over*, que usa em **Vale Abraão** (1993), por exemplo, retirando de seu texto cinematográfico os ácidos aforismos e julgamentos de Agustina. Também cria fissuras na narrativa da escritora, inserindo elipses no enredo. Além disso, há nos filmes do cineasta uma articulação estética que se faz política – num *modus operandi* filmico que corrói a normatividade do cinema clássico nos planos e

enquadramentos insólitos e na direção dos atores. Os efeitos disjuntivos operados pela câmera oliveiriana em seu cinema da opacidade produzem estranhamento e distanciamento do espectador, de modo que ele não é entregue à empatia pelas personagens e o enredo – e vê devassados diante de si os bastidores da feitura ficcional. Nesse sentido, consideramos uma aproximação entre o modo oliveiriano de fazer cinema e o modo brechtiano de fazer teatro, acentuando os diferentes propósitos que motivaram as criações artísticas de Manoel de Oliveira e de Bertolt Brecht. Oliveira elabora um jogo de representação com os atores que interpretam diferentes personagens nos filmes, levando-nos ao questionamento sobre as suas respectivas identidades. Para além do seu posicionamento político na arte cinematográfica, atrevo-me a dizer que o realizador vai além da abordagem acerca de convenções sociais, ele questiona a própria condição humana, a vida, a morte, máscaras sociais que assumimos, a nossa incompletude, a fragilidade de nossa existência e a feitura artística.

A bibliografia que norteia essa leitura constitui-se de trabalhos que lançaram luz sobre os estudos agustinianos e oliveirianos, estudos sobre a adaptação da linguagem literária à cinematográfica e sobre a personagem de ficção. Dentre os pilares teóricos que sustentam a análise, cito as reflexões acerca da adaptação feitas por Robert Stam; a tese de doutoramento de Maria do Rosário Lupi Bello, que debate teorias da adaptação e da narrativa num estudo interdisciplinar sobre a novela camiliana e suas versões fílmicas, entre elas, o **Amor de Perdição** (1978), de Manoel de Oliveira; as teorias cinematográficas de Sergei Eisenstein, no intuito de compreender melhor a linguagem do cinema e seus efeitos de sentido; e teorias sobre a construção da personagem, de Renata Pallotini e de Beth Brait. As referências básicas desta investigação ainda incluem outros estudiosos como António Preto, Renata Soares Junqueira, Catherine Dumas e Anamaria Filizola.

Neste sentido, esta dissertação se divide em seis capítulos. O primeiro, “Reflexões sobre a adaptação cinematográfica”, problematiza o estatuto da adaptação a partir de estudos que se debruçaram sobre o assunto. Em “A máquina de filmar como instrumento político: um cinema épico”, debateu-se o percurso do épico no teatro, baseando-se nas ponderações de Peter Szondi acerca da crise do drama e das novas formas que se originaram deste fenômeno. Falou-se do teatro de Brecht e de como os seus efeitos disjuntivos apresentam-se no cinema, como forma que se contrapõe ao cinema clássico. O terceiro capítulo, intitulado “Manoel de Oliveira leitor e tradutor: a desconstrução e a construção da literatura no ecrã”, traz breves análises sobre filmes do realizador cujos textos matriciais pertenciam à literatura. Pretendeu-se refletir acerca dos diferentes modos pelos quais o realizador lidava com o texto literário na

composição de seu cinema. “Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís: uma parceria em conflituosa criatividade”, por seu turno, traz à tona uma leitura enxuta de trabalhos compartilhados por ambos os artistas. No quinto capítulo, “O espírito da escrita Agustiniana”, apresenta a análise dos romances **Joia de Família** (2001) e **A alma dos ricos** (2002), bem como de suas principais personagens femininas à luz do estilo singular da ficcionista. Em “Na santa, a devassa: figurações do feminino no cinema épico de Manoel de Oliveira”, apresentamos as análises dos longas-metragens **O princípio da incerteza** (2002) e **Espelho mágico** (2005), e também das identidades femininas que constituem as películas. Após o sexto e último capítulo, trazemos a conclusão deste debate proposto, nas considerações finais e, finalmente, as referências que o iluminaram.

1. REFLEXÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Os diálogos estabelecidos pelo cinema e pela televisão com a literatura, ao longo da história da sétima arte e da mídia, ambas mais recentes, conquistaram um terreno preñado de novas perspectivas para os estudos discursivos. Esses novos horizontes possibilitaram, na contemporaneidade, uma troca de recursos antes vistos como prioritariamente literários ou cinematográficos entre as diferentes formas de arte e, conseqüentemente, abriram novas portas aos estudos interdisciplinares, que pela investigação das especificidades de cada releitura literária para o cinema trazem à tona conceitos diferentes, permitindo uma compreensão mais profunda de ambas as artes narrativas.

Embora os avanços neste campo de estudo tenham sido grandes, há uma remanescente teimosia crítica que associa a qualidade de adaptações cinematográficas ao seu grau de fidelidade ou distanciamento em relação ao texto literário matricial, insistindo em inserir o cinema numa posição inferior à da literatura. Com importantes discussões acerca do estatuto da adaptação, Robert Stam elabora um panorama de pontos de vista sobre a investigação da adaptação, confrontando aqueles que relegam o cinema a um plano inferior ao da literatura. Em seu ensaio “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), ele menciona palavras utilizadas pela crítica cinematográfica para tratar do campo semântico da adaptação:

A linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura. Termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação” “abastardamento”, “vulgarização”, e “profanação” proliferam no discurso sobre adaptações, cada palavra carregando sua carga específica de ignomínia. “Infidelidade” carrega insinuações de pudor vitoriano; “traição” evoca perfídia ética; “abastardamento” conota ilegitimidade; “deformação” sugere aversão estética e monstruosidade; “violação” lembra violência sexual; “vulgarização” insinua degradação de classe; e “profanação” implica sacrilégio religioso e blasfêmia. (STAM, 2006, p. 19-20).

Os termos citados acima têm seu axioma em propostas de análise à luz do preconceito de que, para a literatura, o cinema significa perdas. Segundo Stam, há várias origens para tal visão, dentre elas, a “antiguidade” da palavra escrita, a existência, de fato, de muitas adaptações cinematográficas ruins ou medíocres e a “carnalidade” que o filme proporciona, dando forma perceptual às personagens e espaços que, no desenrolar da leitura, são elementos conceptuais da imaginação do leitor.

Nessa trajetória investigativa, o estruturalismo e o pós-estruturalismo representaram grandes conquistas para os estudos interdisciplinares. Dos avanços explicados pelo pesquisador, destaco brevemente Derrida, cujo entendimento da obra de arte parte do pressuposto de que ela é sempre fruto de uma produção anterior de mesmo gênero ou de gênero distinto, remontando a experiências artísticas prévias do criador, que, *grosso modo*, segundo outro respeitável estudioso, Mikhail Bakhtin, um grande articulador de discursos prévios misturados aos seus, corroendo a ideia de “originalidade” completa. Outrossim ressalto noções da narratologia dos anos 1970, que estabelecem o elemento narrativo como o motor de várias manifestações artísticas, reforçando sua legitimidade fílmica. Tais contribuições significam uma atenuação dos discursos que tratam o cinema como parasita da literatura, uma vez que lançam luz sobre recursos agora reconhecidamente presentes em ambas as artes, provendo o surgimento de novos conceitos:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, até aqui, um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinante da adaptação. Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. (STAM, 2006, p. 27).

Uma das metáforas dessa problematização que merece relevo é o termo tradução. Afinal, os processos que norteiam tal meticuloso ofício ente idiomas são muito similares àqueles utilizados na transcodificação de conteúdos semânticos e informações estéticas de um meio artístico para outro. A propósito dessa terminologia, abro parênteses ao discorrer sobre o ensaio de Stam para citar Haroldo de Campos, em seu **Metalinguagem & outras metas** (2006), para quem a reelaboração linguística, no processo de tradução, trabalha com variantes semânticas autorizadas pelo texto original. O poeta e crítico, ao discutir a tradução de poesia, elabora uma metáfora para figurativizar esse processo criativo. Ele o compara a “uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (p. 43), o decompor do texto numa língua, dissecá-lo minuciosamente e recompô-lo noutra. Para que o tradutor consiga executar o seu trabalho ele tem de ser primeiramente leitor – leitor atento, meticuloso e cuidadoso – responsável por escolhas que percorram caminhos abertos pela sua fonte. De acordo com tal visão, não seria possível comparar a figura do tradutor à do cineasta? A pesquisadora Thaís

Flores Nogueira Diniz discute o entendimento da adaptação enquanto tradução em seu livro **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem** (2005). Das observações feitas por ela, avultou aquela que se refere à tradução intermediática como uma busca de signos equivalentes no âmbito das possibilidades que a linguagem literária e a cinematográfica oferecem enquanto sistemas semióticos distintos (p. 19). Este processo de “procura por equivalentes” em diferentes linguagens contemplaria a visão de McFarlane, segundo Diniz (2005), numa análise do filme **As horas**, na qual as adaptações são entendidas como traduções. A linha investigativa de McFarlane compreende elementos narrativos romanescos e fílmicos como portadores de uma função narrativa que, dentro do sistema semiótico a que pertencem, são ou não transferíveis a um sistema semiótico distinto. Dadas as discussões sobre o estatuto da adaptação enquanto tradução, as quais contribuem para a pesquisa cinematográfica reconhecendo as especificidades da linguagem fílmica como legítimas, ricas e completas em sua existência tal como ocorre com as demais artes, retomo o texto de Robert Stam para trazer à tona dois outros vieses críticos citados por ele: estudos desenvolvidos por Mikahil Bakhtin e Gérard Genette.

De maneira enxuta, podemos dizer que o dialogismo de Bakhtin vê as práticas discursivas como portadoras de uma grande rede de conexões textuais, assumidas ou não, orquestradas por um processo criativo contínuo que sempre constrói obras novas bebendo em influências passadas e, obviamente, antecipando novas criações. Um texto que se utiliza doutro como referencial carrega consigo todo o arsenal textual identitário que compõe o texto prévio: “Um texto como *Don Quixote* remonta ao romance de cavalaria, faz um paralelo com o contemporâneo *Lope de Vega* [sic], e antecipa *Kathy Acker* e *Orson Welles* e **O Homem de La Mancha**” (STAM, 2006, p. 28).

Segundo Stam (p. 29), Gérard Genette¹ contribuiu para a teoria cinematográfica de maneira indireta, uma vez que seus conceitos da teoria literária iluminam as reflexões acerca do objeto fílmico. O pesquisador explana que o teórico francês utiliza o termo “transtextualidade” como definidor de relações textuais, divididas, na obra genettiana, em cinco tipos. O primeiro deles é a “intertextualidade”, a qual se refere à presença efetiva de um texto noutra e que se dá prioritariamente de três maneiras: “citação”, “plágio” e “alusão”. Stam esclarece que o “intertexto pode ser oral ou escrito” e destaca que com frequência a referência discursiva pode estar implícita apenas.

¹ Os conceitos mencionados por Stam encontram-se em GENETTE, G. **Paralimpestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.

Curiosamente, a alusão no ecrã pode manifestar-se, por exemplo, no “movimento de câmara”, contrariando expectativas de que as relações intertextuais ocorreriam apenas via oralidade ou texto escrito. Outro tipo de transtextualidade é o que Genette denomina “paratextualidade”. Esta categoria constitui-se de todas as formas de comunicação que cercam o texto – “títulos, prefácios, posfácios, epígrafes, dedicatórias, ilustrações e até sobrecapas e autógrafos” (p. 30). Especificamente para os filmes, enquadrar-se-iam como exemplos de paratexto “pôsteres”, “trailers”, “entrevistas com o diretor” e extras que acompanham os DVDs: depoimentos de equipe e crítica, opções de desfechos alternativos, outras versões da película não exibidas oficialmente, cenas cortadas, erros de gravação, etc. Cabe ressaltar que os itens que acompanham o texto fílmico contribuem para um direcionamento de leitura do filme.

A terceira categoria transtextual genettiana é a “metatextualidade”, que estabelece uma “relação crítica entre um texto e outro”. Ela pode ocorrer de maneira explícita ou implícita. Robert Stam ressalta que a relação entre o texto fonte e o texto adaptado pode ser de afinidade ou repulsa, citando uma disposição da literatura em, por exemplo, recontar estórias sob a perspectiva de personagens secundárias de romances clássicos. A adaptação de axioma metatextual implica o entendimento de que, de certa forma, o texto adaptado sugere um diálogo crítico com aquele que o antecede.

Quarto tipo transtextual, a “arquitextualidade” inclui adaptações que não se assumem como tal e outras que, embora identificadas, foram renomeadas. Finalmente chegamos ao quinto tipo transtextual e aquele que, segundo Stam, representa maior contribuição para os estudos da adaptação – a “hipertextualidade”: “A ‘hipertextualidade’ se refere à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (STAM, 2006, p. 33). Um bom exemplo dessa relação seria o filme **Vale Abraão** (1993), de Manoel de Oliveira, que tem como hipotexto o romance homônimo de Agustina Bessa-Luís² que, por sua vez, tem seu hipotexto em **Madame Bovary** (1857). Nesse sentido, o longa-metragem de Oliveira também pode ser considerado um hipertexto do romance flaubertiano.

² BESSA-LUÍS, Agustina. **Vale Abraão**. Lisboa: Guimarães Editores, 5ª ed., [1.ª 1991], 2005. O romance agustiniano foi escrito e inspirado no texto de Flaubert, atendendo a um pedido de Manoel de Oliveira.

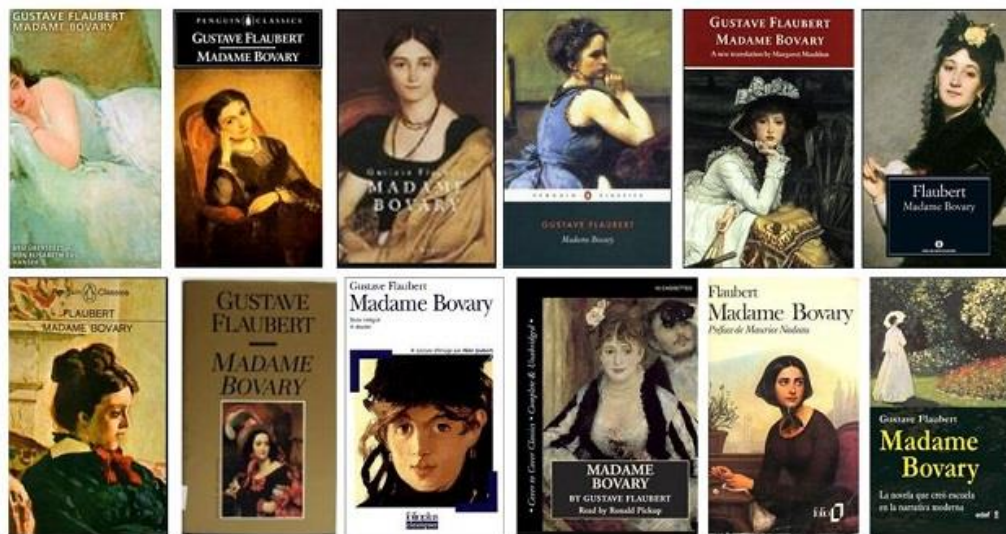


Figura 1 – edições do romance **Madame Bovary** (1887), de Gustave Flaubert, inspiradas na pintura. Da esquerda para a direita: Eva Gonzalès, **Le Réveil** (1876); Louis-Gustave Ricard, **La Vicomtesse de Calonne** (1852); Jean Auguste Dominique Ingres, **Madame Antonia Devancy de Nittis** (1807); Camille Corot, **La Dame en bleu** (1874); James Tissot, **Jeune femme dans une barque** (vers 1870); Carulus-Duran, **La Dame au gant** (1869).

Fonte: disponível em <https://flaubert.revues.org/2307>. Acesso em 03 de março de 2017, às 9 horas e 24 minutos.

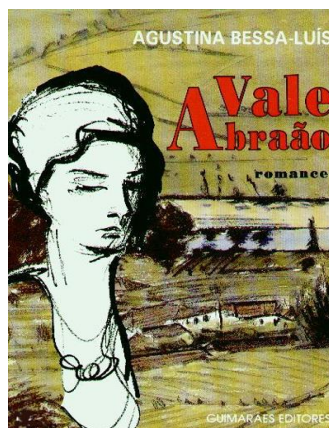


Figura 2 – capa do Romance **Vale Abraão** (1991), de Agustina Bessa-Luís.
Fonte: BESSA-LUÍS, Agustina. **Vale Abraão**. Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

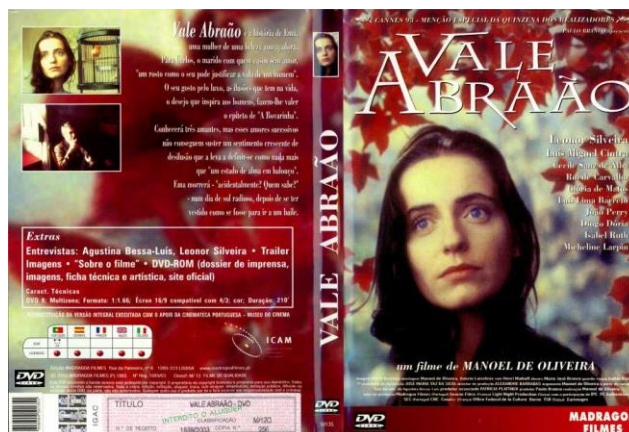


Figura 3 – capa do DVD do longa-metragem **Vale Abraão** (1993), de Manoel de Oliveira.
Fonte: disponível em <http://www.prof2000.pt/users/hjco/AudioWeb/Cinema/cinema04v.htm>. Acesso em 03 de março de 2017, às 10 horas e 35 minutos.

Todas as questões quanto ao desenvolvimento teórico que circunda a problemática da adaptação, discutidas por Stam, estendem suas fronteiras para a corrosão de quaisquer insistências críticas em análises que vejam as adaptações sob o ponto de vista da fidelidade. Além de reconhecer o texto fílmico adaptado enquanto objeto artístico rico e pleno em sua existência, o pesquisador estadunidense trata de temas pertinentes nesse campo, tais como relação afim ou hostil entre autoria romanesca e autoria cinematográfica, contexto e ideologia em que ambos os textos foram produzidos, articulações espaciais e temporais específicas de cada sistema semiótico, etc. O direcionamento teórico de seu ensaio caminha no sentido do reconhecimento de que cada texto é orquestrado dentro de um sistema criativo de autoria cuja identidade constitui-se (outrossim) de objetos artísticos prévios, e que se faz legítimo dentro de uma gama de possibilidades discursivas.

A propósito de tais possibilidades, Ismail Xavier dedica um capítulo a reflexões acerca de taxonomias da crítica cinematográfica quanto ao cinema como “Dispositivo”. Xavier explica que a teoria do dispositivo não apenas se debruçou sobre análises das especificidades da imagem, mas também incluiu questões sobre a recepção do filme enquanto espetáculo. Ao apresentar as ponderações de David Bordwell em “**Narration in the fiction film**”, o pesquisador ressalta elementos essenciais presentes no filme narrativo que similarmente se apresentam na literatura e no teatro:

[...] o nível da fábula (diegese), ou estória contada, e o nível da trama, que corresponde ao modo como o filme apresenta a fábula em termos da ordem das cenas, das idas e vindas no tempo, das elipses narrativas etc...Em contraposição, há aspectos que exigem a consideração do que é específico (câmera, luz, montagem, *mise-en-scène*), ou seja, do que compõe o nível do estilo. É neste que estão em questão as variadas escolhas do cineasta em sua forma de usar os recursos próprios do cinema (ao seu dispositivo técnico) e que, portanto, não podem ser descritas ou analisadas sem referência a eles. (XAVIER, 2008, p. 192).

Assim como Ismail Xavier, a estudiosa Maria do Rosário Lupi Bello evidencia a função essencial da narratividade³ enquanto “elo” (2008, p.146) entre o cinema e a literatura. Em seu **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de *Amor de Perdição*** (2008), em

³ A pesquisadora cita uma entrevista que Manoel de Oliveira lhe concedeu em 1996. Ao ser questionado acerca da ligação visceral entre sua obra e a literatura, o realizador responde: “É por causa da história” (BELLO, 2008, p. 144). A resposta de Oliveira reforça o argumento da força narrativa de ambas as artes.

que problematiza a adaptação através da análise de três longas-metragens a partir do romance camiliano⁴, ela articula uma teia de referências a estudos que lançaram luz sobre o tema.

Primeiramente, Bello destaca o caráter quantitativo do problema, evidenciando que muitos romances deram origem a filmes ao longo da história do cinema. Esse aspecto nos confronta com outro que diz respeito às investigações sobre adaptações – a escolha dos *corpora*, frequentemente feita pela seleção qualitativa do romance. Ora, uma vez que a adaptação é fenômeno intrínseco ao cinema, como afirma a pesquisadora, a seleção de objetos de estudo deveria ocorrer pela qualidade fílmica. Outra dificuldade mencionada, via pesquisas de McFarlane e James Naremore, é a de adentrar na linguagem cinematográfica, considerando sua natureza própria, bem como os aspectos que a envolvem enquanto indústria e recepção. A adaptação teria de ser vista para além do decifrar uma busca de equivalências fílmicas do realizador a partir do texto literário.

Nesse sentido, observa-se a urgência de definições que ampliem o conceito “adaptação” de maneira a eliminar perspectivas que subordinem a narrativa fílmica à literária. Assim, a pesquisadora cita uma definição de Dudley Andrew: “A sua característica distintiva [é] a equiparação [*matching*] do sistema semiótico do cinema a uma realização anterior de outro sistema. [...] a adaptação é, em grande medida, a apropriação do significado de um texto prévio” (ANDREW apud BELLO, 2008, p. 147).

Além do entendimento do filme como objeto artístico legítimo e, portanto, não subordinável à literatura, a definição de Andrew adiciona novos componentes ao conceito: a pressuposição de que a apropriação semântica e intelectual implica os processos de “leitura” e “interpretação”. Um realizador tem de ser, antes de mais nada, um leitor.

Afinal, se pensarmos nos caminhos percorridos entre o ponto de partida constituído pelo texto literário e o ponto de chegada que é o objeto fílmico, entenderemos que há aí um processo que envolve a transição de um trabalho de escrita individual, encerrado no livro, para um trabalho coletivo que é conduzido pelo cineasta e que, antes de se tornar imagem, foi mediado por um roteiro e por diversos tratamentos audiovisuais. É o livro passeando por outras linguagens e significados, transformando-se noutra objeto artístico que se apropria dele, mas também se apropria de outras referências de leitura para uma reelaboração semântica coesa segundo a sua própria lógica.

A busca da afirmação do cinema como arte, livre de amarras hierárquicas que o subordinem a quaisquer outras artes é retratada pela sua história estética, política, social,

⁴ Os três longas-metragens analisados foram realizados pelos cineastas Georges Pallu, em 1921, António Lopes

econômica e tecnológica, bem como pela sua história crítica. Bello sublinha que Alexandre Astruc escreveu um documento de notável importância reflexiva no pós-guerra – o “*Manifeste de la Caméra-Stylo*” –, atribuindo ao ato de realização fílmica a mesma flexibilidade necessária para a criação literária. A ideia de cinema “de autor” nutriu outros valiosos documentos sobre a feitura cinematográfica. Todavia, mesmo estudos posteriores, que trouxeram à tona terminologias alternativas para a adaptação, nortearam-se pelo viés da “(in)fidelidade” de alguma maneira.

O **Dicionário teórico e crítico de cinema** (2003), de Jacques Aumont e Michel Marie, por exemplo, reconhece a vagueza do verbete adaptação, qualificando-a como “pouco teórica” (p.11) e mencionando a relevância da noção de “escritura fílmica” (p.12) para lançar luz às reflexões sobre o assunto.

A categorização do fenômeno pode ser difusa. Contudo, dentre estudos que merecem destaque nesse cenário, Bello (2008) aponta um componente axiomático comum como motivador da “adaptação”: a afinidade do realizador com o texto literário⁵.

Parece-nos que este é o dinamismo que naturalmente põe em acção o fenômeno da adaptação, onde a vertente de crítica positiva que a transposição de qualquer obra sempre implica – por vezes de modo declarado, mas mais frequentemente implícita na especificidade de um novo olhar – nada tem que ver com uma hostilidade de raiz, essa sim, mais rara e mais discutível. Mesmo um fenômeno como a paródia não proclama um total distanciamento em relação ao seu prototexto, mas antes mantém com ele relações de profunda intimidade e complexidade que não se podem definir como verdadeiramente hostis. (BELLO, 2008, p. 154).

Se compreender possíveis motivadores para a feitura da adaptação faz-se pertinente, assim também se entendem as contribuições dos estudos literários para a esfera cinematográfica. Nesse sentido, a pesquisadora defende que as relações entre romance e filme podem ser entendidas como “intertextuais”⁶ – em outras palavras, como redes de interações semióticas de ambos os textos entre si e com outros mais. Seu principal argumento para a defesa desse ponto de vista é o de que o campo mais fértil para o desenvolvimento interpretativo e a compreensão formal e estética reside na “narratividade”. Ela entende a realização fílmica como um processo de continuidade ao da escrita literária como

Ribeiro, em 1943, e Manoel de Oliveira, em 1978.

⁵ O cinema também tem sua face industrial. Nesse sentido, excluimos de tal reflexão adaptações que sejam motivadas por razões comerciais, como fazem os grandes estúdios hollywoodianos.

⁶ Como o entende Genette. Aqui, Bello (2008) esclarece que sua referência a Genette baseia-se nos trabalhos de Bakhtin e Julia Kristeva.

narratividade conceptual, que pela palavra leva o leitor a elaborar uma imagem diegética mental, o filme seria a possibilidade de levar essa prática conceptual a um nível perceptual – em que espaço e personagens ganham carnalidade. Obviamente, como ela salienta, por meio de declaração de Christian Metz, o filme conceito do espectador nunca será o mesmo que ele vê no ecrã. Embora essa realidade provoque muitas vezes a frustração do espectador que outrora fora leitor, ela lhe oferece uma experiência perceptual muito singular – estética e formalmente orquestrada por um outro leitor, o realizador. Para tal complexo ofício, o cineasta dispõe de processos específicos ao elaborar seu objeto artístico: “Sara Cortellazzo e Dario Tomasi fazem uma síntese pertinente e muito útil daquilo que chamam os ‘princípios da adaptação’ ou as necessárias operações: **adição, subtração, extensão, condensação, transformação, deslocação** e recurso maior ou menor à voz narrativa” (BELLO, 2008, p. 159).

A compreensão desses princípios ilumina, mais uma vez, o entendimento da composição cinematográfica enquanto arte autônoma e completa em si mesma. Embora as reflexões propostas até aqui tenham se desenvolvido sempre nessa direção – recusando tendências teóricas que possam inferiorizar o filme em comparação com o romance e insistindo na legitimidade da sétima arte –, tal posicionamento tem de ser articulado estrategicamente e com cautela. O texto literário está no filme. Essa presença existe ainda que o realizador escolha a criação de outro título, ainda que tenha intensamente transformado campos semânticos da obra. A fidelidade como termômetro de qualidade do objeto adaptado empobrece nossos dispositivos de análise. O mesmo dar-se-á se ignorarmos a sua existência enquanto mais um dos aspectos investigáveis para uma elaboração crítica mais profunda e coesa:

O problema da chamada ‘fidelidade’ na adaptação só pode colocar-se a este nível: não ao nível de uma identificação de estilos ou de uma reprodução sistemática dos elementos que compõem a obra, mas sim através da posição que reconhece na obra que se pretende adaptar ‘qualquer coisa’ de tão sugestivo e coincidente com um modo próprio de olhar a realidade que se deseja poder captá-la e transformá-la, dar-lhe corpo e voz, som e imagem sensivelmente perceptíveis, através desse sistema de tão poderosa impressão de realidade que é o cinema. (BELLO, 2008, p. 168).⁷

Diante de tantas possibilidades de perspectiva para a adaptação, Bello assim se posiciona em sua análise da obra camiliana transposta nos filmes de Pallu, Lopes Ribeiro e

⁷ Esta citação tem, como base, as reflexões de TARKOVSKY, Andrei. **Sculpting in Time. Reflections on the cinema**. Austin: Editora da Universidade do Texas, 1996.

Oliveira: reconhece a amplitude terminológica que envolve o assunto, atentando para a “riqueza do **diálogo** e à profundidade da completa teia de **relações intertextuais** que entre romance e filme se estabelecem, as quais têm na origem um inegável desejo de correspondência e na sua efectivação uma aposta de concretização” (2008, p. 162).

Tal concretização em objeto fílmico constitui o escopo deste trabalho que se realiza, antes de mais, como manifestação de admiração pela cinematografia de Manoel de Oliveira, cuja complexa novidade formal, estética e semântica, descortinada por sucessivas leituras possíveis, incessantemente nos surpreende. As reflexões acima desenvolvidas, de maneira concisa, abrem caminhos possíveis para problematizar as desconstruções e reconstruções do texto literário, tão complexamente engendradas pela singularidade do cinema de Manoel de Oliveira.

A postura crítica que adotamos, neste sentido, quanto à reconstrução precisamente destes romances de Agustina Bessa-Luís pelo cineasta em seu ecrã, é a de encará-la como uma tradução, definida nos termos de Haroldo de Campos enquanto “tradução de textos criativos”:

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre a recriação, ou criação paralela, autónoma, porém recíproca. Quanto inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] (CAMPOS, 2006, p. 35)

Posto isto e entendendo **O princípio da incerteza** (2002) como *baseado em Joia de família* (2001) e **Espelho mágico** (2005) como *inspirado em A alma dos ricos* (2002), pretendemos desvelar mecanismos de interpretação da filmografia oliveiriana que justifiquem tal perspectiva, considerando os procedimentos de elaboração e constituição estética e semântica dos longas-metragens *corpora*, os quais constituem parte de uma extensa obra, ímpar no cinema português e mundial. Resta-me destacar que embora os princípios norteadores do trabalho não procurem reforçar uma terminologia teórica que se pode mostrar contraproducente, eles se apoiarão, obviamente, em recursos críticos, sem perder de vista a relação intertextual entre os filmes em particular, a obra oliveiriana em geral e a literatura de Agustina Bessa-Luís – extremamente fecunda para todo o cinema deste cineasta que se mostrou, ao longo de sua longa trajetória, um exímio leitor e tradutor.

2. A MÁQUINA DE FILMAR COMO INSTRUMENTO POLÍTICO: UM CINEMA ÉPICO

*[...] Assim o cinema é em mim
Tal qual eu sou nele
Coisa expressa da impressão que a vida me vai
deixando,
Não como fita imprimida
Já que esta não pode sê-lo por duas vezes
Um, dois...
Um, dois...
Mas antes sempre como se fora filme virgem,
Espírito novo e sempre sensível, sempre apto a
reimprimir
Tanto quanto o oxigênio me inunda a mente
Por cada vez que encho a pleno os meus pulmões,
Ao pulsar inquieto o coração que me irriga a razão e o sentimento.
Um, dois...
Um, dois...
Sempre a respirar, Ai de mim, se parar!...
Enquanto nos cinemas
Se fazem sistemáticas projecções
Das nossas sempre presentes por lembradas
impressões
Gravadas e enroladas em fita de celuloide ou
acetato
Como memórias desbobinadas à luz forte dum
Projector.
Um, dois...
Um, dois...
Neste movimento constante
Que roda e gira sem nunca parar
O cinema como a vida
Nada tem para explicar.
(OLIVEIRA, 2008, p. 49-51)*

O assunto aqui não é apenas o que se filma, é *como* se filma no contexto em que se filma. A partir desta breve introdução, convocamos a história de um artista que atravessou um século criando arte de resistência às tendências dominantes e à pressão do modelo de produção cultural capitalista, abrigando em sua grande obra um cinema cuidadosamente e artesanalmente elaborado. Assim, retomamos o título desta seção para nomear o *modus operandi* da câmera oliveiriana: um instrumento reivindicatório político a partir das formas que organiza em seu cinema dito épico ou autorreflexivo. Tome-se, então, a definição de cinema épico de Renata Soares Junqueira, que nos será extremamente produtora em nosso processo de análise:

Chamemos de “cinema épico” o cinema de discurso opaco, crítico, autorreflexivo, não-ilusionista (não-aristotélico, portanto), similar ao que Brecht propunha para o teatro em alternativa ao dramático que é, como se sabe, propício à produção do efeito catártico preconizado por Aristóteles. Quero referir-me ao cinema crítico, de resistência, de Godard, de Manoel de Oliveira, de Glauber Rocha etc. (JUNQUEIRA, 2017)⁸

Temos, agora, de retornar à crítica da poética dos gêneros e lá descobrir como a ideia de formas épicas se desenvolveu na sétima arte. Diz Peter Szondi (2001) que a polaridade entre forma e conteúdo, presente nos preceitos do drama mais remotos e conservadores, desprezou o elemento histórico enquanto componente de uma arte teatral. Isso significa afirmar, por exemplo, que o drama seria um modelo estético “atemporal” (p. 24), adequado à expressão de qualquer época. Tal teimosia ideológica exemplifica-se bem na atitude de teóricos que, desde a poética clássica, reprovavam a inclusão de características reconhecidamente épicas na “poesia dramática”. Está em Hegel, segundo Szondi, o eixo de uma reflexão que finalmente conjuga forma, conteúdo e história. A dialética do filósofo alemão considera uma obra de arte autêntica aquela capaz de produzir um encaixe entre forma e conteúdo – analogia fundamentalmente dialética na qual a estrutura de expressão é, na verdade, a transformação formal de um tema. A partir do pensamento hegeliano, há o entendimento de que a estética seguramente não pode prescindir da história. Portanto, “a lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas” (p. 24).

Dentre alternativas possíveis para lidar com a questão, um passo progressista rumo a uma nova política das formas deu-se nas produções de grandes pensadores, como Lukács, Walter Benjamin e Adorno. Perseverou, em linhas gerais, a consideração das instâncias forma e conteúdo como enunciados, redirecionamento aparentemente sutil que abriu portas para o reconhecimento de que ambos os enunciados poderiam também ser contraditórios. Uma leitura pertinente que ilumina essa relação é a análise da estudiosa Iná Camargo Costa da peça *Eles não usam black-tie* (1956), de autoria de Gianfrancesco Guarnieri. A peça que salvaria o Arena⁹ traz ao palco a história de uma família de operários favelados às vésperas de uma greve. Como pesquisadora da obra de Bertolt Brecht, Camargo Costa (1996) assinala que o tema abordado pela peça não seria assunto de ordem dramática, pois o diálogo – condição *sine qua non* do drama – não seria capaz de sustentar a amplitude temática. As cenas se

⁸ Disponível em: <http://celp.fflch.usp.br/node/373>. Acesso em 06 de novembro de 2017, às 16 horas e 15 minutos.

⁹O espetáculo, com estreia em 1958, foi elaborado como grande encerramento das atividades do teatro de Arena, devido à sua situação financeira. *Black-tie* teve grande êxito, permanecendo em cartaz por um ano e constituindo um grande marco no teatro nacional: trazer a realidade brasileira ao palco.

desenvolvem em âmbito doméstico,¹⁰ ou seja, vemos as ações dentro da casa de Otávio e Romana. A assembleia, o piquete e a greve, são acontecimentos que chegam até nós pelo diálogo, sobretudo através das falas de uma das personagens, Braulio, cuja função no drama seria a de um mensageiro, um arauto. O desenlace de Guarnieri é a punição de um indivíduo (Tião) cujas atitudes ignoram o interesse coletivo. Embora o ponto de vista que prevalece no desfecho seja o do pai, Otávio, a leitura da estudiosa é a de que o maior argumento para amparar a sua análise sobre a contradição entre forma e conteúdo na peça é o protesto de alguns espectadores descontentes com o (árduo) castigo recebido por Tião. Deslocou-se o olhar da luta reivindicatória dos trabalhadores: afinal, como insiste Iná Camargo Costa, *Eles não usam black-tie* constitui um drama.

Dessa “antinomia interna” (2001, p. 26), especificamente, trata Peter Szondi ao problematizar o conceito de drama e a sua evolução na dramaturgia entre o final do século XIX e meados do século XX. O intelectual atribui a origem do drama ao período Renascentista, como movimento de reconstrução do homem pós-Idade Média. Se formos à gênese da forma dramática, veremos que o diálogo, o tempo presente, as relações intersubjetivas e os temas domésticos vivenciados pela burguesia foram os seus grandes sustentáculos. Esse alicerce estético é a que se refere Szondi ao apresentar obras de dramaturgos que subverteram tais estruturas. Ibsen vai dizer da interioridade e da afetação de sujeitos solitários que se alienam uns dos outros, para os quais o passado será fundamental. Em Tchekhov, vemos homens renunciarem à realidade e à ação e, portanto, ao diálogo. As *três irmãs* (1901), escrita pelo dramaturgo russo, conta a história de Olga, Irina e Macha, as quais habitam a província. Todavia, vivem num movimento onírico de idealização de Moscou e da vontade de retorno ao espaço onde outrora houvera felicidade. A atmosfera de solidão produz uma linguagem em monólogos, corroendo a normatividade do diálogo dramático. Na dramaturgia de Strindberg, por sua vez, o texto dramático contém traços do romance psicológico. Ao representar a obscuridade da psique, o artista sueco desarticula as relações intersubjetivas, convertendo-as em intrasubjetivas. Já para Maeterlinck, o sujeito é visto em sua fragilidade existencial. Face à morte e ao destino que o sobrepujam, o homem é apenas uma silhueta de passividade e impotência. Alienado e determinado pelas forças sociais e

¹⁰ A peça trata da militância dos trabalhadores por melhores salários, perspectiva tematizada pela figura do pai, Otávio. Contrastando o interesse coletivo e o individual, o filho, Tião, trai o movimento grevista por priorizar os próprios desejos: mudar-se do morro e casar-se com a namorada grávida. Ao final, o rapaz é condenado ao exílio da comunidade pelo pai e abandonado pela amada, a qual também age em concordância com o grupo.

políticas, o indivíduo criado por Hauptmann tem a individualidade condicionada por essas forças invisíveis do poder.

A correlação entre forma e os desígnios temáticos compõe parte do quadro evolutivo da dramaturgia. Numa ponta, temos a adequação estética ao assunto de que se trata; noutra ponta, temos a efervescência do século XX e o homem que o atravessa, cuja experiência contém a afirmação de um modelo de produção industrial que se reflete no comportamento humano e na injusta instabilidade das relações de trabalho, duas guerras mundiais, a reestruturação de um espaço urbano de desigualdade abissal e as descobertas da psicanálise. De fato, diante de tal contexto, não se poderia esperar outro fenômeno que não uma arte capaz de produzir novas formas de expressão. O que parece claro, é que o estado de coisas que se desenhou foi a grande força motriz da crise do drama, cujos primeiros sintomas datam já do final do século XIX.

O movimento de crise do drama burguês encontrou, em seu caminho, encruzilhadas ameaçadoras. Se houve questões mal resolvidas nesse percurso, houve também o que Szondi denomina de “tentativas de salvamento” e “tentativas de salvação”. Para o estudioso, é certo que essas experiências teatrais deram frutos. Dentre esses frutos, estaria o teatro épico de Bertolt Brecht.

Retomamos, então, uma questão que o próprio dramaturgo inaugura e à qual responde em sua obra: “poderá o mundo de hoje ser reproduzido pelo teatro?” (BRECHT, 1978, p. 5). Preocupado em trazer ao palco uma reprodução do mundo que pudesse converter-se em experiência social com potencial de transformação, o artista alemão rejeita veementemente o caráter narcotizante do teatro dramático, propondo uma ação que deslocasse o espectador da completa empatia pelo espetáculo a um lugar de onde ele é impelido a refletir sobre o que vê e a propor intervenções. Definitivamente, a função do teatro brechtiano é social. Admitindo-se que a arte dramática aristotélica proporcionava ao público um efeito catártico e que o seu teatro caminhava na contramão desse propósito, Brecht nomeia o seu teatro de não-aristotélico. Os mais profundos contrastes entre a forma dramática e a forma épica (não-aristotélica) de teatro são assim esquematizados por ele:

FORMA DRAMÁTICA DE TEATRO	FORMA ÉPICA DE TEATRO
A cena “personifica” um acontecimento	Narra-o
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade. Proporciona-lhe sentimentos.	Faz dele testemunha, mas desperta-lhe a atividade. Força-o a tomar decisões.

Leva-o a viver uma experiência. O espectador é transferido para dentro da ação.	Proporciona-lhe visão do mundo. É colocado diante da ação.
É trabalhado com sugestões. Os sentimentos permanecem os mesmos.	É trabalhado com argumentos. São impelidos para uma conscientização.
Parte-se do princípio de que o homem é conhecido.	O homem é objeto de análise.
O homem é imutável.	O homem é suscetível de ser modificado e de modificar.
Tensão no desenlace da ação.	Tensão no decurso da ação.
Uma cena em função da outra. Os acontecimentos decorrem linearmente.	Cada cena em função de si mesma. Decorrem em curva.
<i>Natura non facit saltus</i> (tudo na natureza é gradativo)	<i>Facit saltus</i> (nem tudo é gradativo)
O mundo, como é.	O mundo, como será.
O homem é obrigado. Suas inclinações.	O homem deve. Seus motivos.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.

Tabela 1 – Forma dramática de teatro e forma épica de teatro.

Fonte: BRECHT, 1978, p. 16.

A mostra da organização épica no teatro, que aqui se pretende oferecer, é profundamente teorizada por Bertolt Brecht. Os seus **Estudos sobre teatro** (1978) exemplificam os códigos desse novo modelo de representação à luz de notas acerca da *práxis* teatral. Em Brecht, o arranjo da mundividência burguesa é desestruturado, uma vez que a sua dramaturgia se esforça em motivar no espectador uma atitude modificadora. O palco brechtiano começou a narrar. A quarta parede que separava o espectador do desenrolar da ação veio abaixo e, recorrendo a grandes telas de projeção capazes de expor acontecimentos ou dados concretos, os quais realçavam os diálogos, dando-lhes amplitude, grandes temas finalmente puderam ser abordados.

Com vistas a conciliar as reflexões empreendidas até aqui, propomos um breve exercício de análise de uma obra-prima de Brecht: **A Santa Joana dos matadouros**, escrita pelo dramaturgo nos anos de 1929 e 1930, período significativo para os movimentos sociais e a luta do operariado, marcado mundialmente pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque em 1929 e, na história alemã, pela República de Weimar – estabelecida no final da Primeira Guerra (1919), durando até o início do regime nazista, em 1933. O contexto que, portanto, circunda a feitura da peça, é de uma Alemanha assolada pelo desemprego, bem como por instabilidades políticas, econômicas e sociais. Assevera Frederic Ewen (1991) a propósito desse contexto:

Era uma peça audaciosa por muitas razões. Brecht lançava mão de um tema clássico na história – um tradicional tema “heroico” – e casava-o com a luta econômica contemporânea, a fim de expor as forças oponentes na sociedade moderna, em época de crise. A cena teria lugar nos matadouros de Chicago; mas mais uma vez o local seria na verdade o mundo como um todo e a Alemanha em particular. **Santa Joana dos Matadouros** constitui não apenas um intrépido *tour de force*, mas é provavelmente uma das obras dramáticas mais bem-sucedidas e mais brilhantes de Brecht. (EWEN, 1991, p. 53).

Do panorama acima, destacamos o seguinte quadro: o incessante interesse da obra brechtiana em forma e conteúdo e em fazer com que seu espectador, ao invés de deleitar-se com o idealismo do teatro burguês de diretriz aristotélica, esteja atento à ação e chegue a reflexões sobre a descoberta de soluções para os problemas do mundo. Referimo-nos, agora, a Sanches Rocha (2007), que sintetiza o escopo do teatro do dramaturgo alemão:

Brecht também se incomodou profundamente, entre outras coisas, com a estaticidade do teatro. Para o dramaturgo, era preciso estabelecer um teatro dinâmico, mutante, como a própria vida no século XX. Ele se referia diretamente à relação do homem com a natureza através da ciência. Obviamente, o mundo moderno não mais poderia ser representado por meio de uma estética teatral que não estivesse em conformidade com uma sociedade cheia de grandes e rápidas transformações. Para Brecht, o importante seria a tomada de consciência de que todos estão inseridos em um processo social e histórico em metamorfose constante. Assim, a proposta é a de que, pelo teatro, possa se enxergar a capacidade dos homens de interferir no processo, modificando-o, sendo sujeitos e não objetos históricos. (SANCHES ROCHA, 2007, p. 289-290).

Entendemos que a “tomada de consciência” mencionada pela estudiosa apareça em **A Santa Joana dos Matadouros** prioritariamente em dois momentos: no reconhecimento, pela protagonista, de que a pobreza não é má, ela é miserável, ou seja, a falta de condições dignas de vida impede que as pessoas ajam em conformidade com as regras sociais; e dar-se-á também quando ela expõe uma metáfora do sistema capitalista como gangorra, na qual a grande massa, embaixo, sustentaria poucos em cima os quais, por sua vez, apenas se manteriam neste lugar graças à exploração daqueles que estão embaixo. A percepção de Joana compõe momentos clímax para o desenvolvimento da peça.

Nesse enredo, a heroína Joana Dark¹¹ é uma pobre moradora de Chicago, onde a ação da peça transcorre. Integrante do grupo “Boinas Pretas”, ela e seus demais companheiros dedicam-se a fazer pregações religiosas entre os operários da cidade. No entanto, diante da fome, da miséria e do frio que assolam a vida dos trabalhadores, a missão salvacionista do

¹¹ Palavra que significa “escuro”, “sombrio” em inglês.

grupo é relegada ao fracasso. Joana, em busca do grande causador da vida indigna da população, procura Pedro Paulo Bocarra, empresário dono dos matadouros e das fábricas responsáveis pela industrialização da carne enlatada. A partir da primeira vez em que se anuncia a saída dos “Boinas Pretas” de seu quartel, e, por conseguinte, de Joana, há a descrição de um processo de “descida” da protagonista às “profundezas” do capitalismo industrial e seu *modus operandi*. Cada experiência vivida nos matadouros traz-lhe a percepção dos aspectos sombrios do sistema e a “heroína” passa a entender que “a maldade dos pobres” é fruto da degradação material da vida dos trabalhadores:

Joana –
E como você domina
A maldade dela! Como vocês exploram a maldade dela!
Você não vê que a maldade dela passa frio?
É provável que tanto quanto outras ela quisesse
Ser fiel ao marido e continuar algum tempo mais
Como convém, buscando o homem que fora
O seu sustento. Mas o preço de vinte almoços é alto.
E você acha que se dependesse dele
O mocinho capaz de qualquer negócio
Teria mostrado o paletó à mulher do morto?
O custo é que era demais. Mesmo
O maneta, por que não me havia de prevenir
Se não fosse tão alto o preço de um pouco de
solidariedade?
Se ele vendeu o ódio que sentia e era justo
É porque vocês pagam e ele precisava.
Se a maldade deles é infinita, infinita também é a sua
pobreza. Não foi a maldade dos pobres
Que você me mostrou, foi
A pobreza dos pobres.
Vocês me mostraram a maldade da gente pobre
Eu lhes mostro o sofrimento da pobre gente má.
(BRECHT, 1990, p. 42)

Todavia, Bocarra, magnata estrategista do capitalismo, trama um plano manipulador com vistas a derrubar sua concorrência e instaura uma grave crise econômica no mercado de carne – crise que atinge, de maneira mais nefasta, os trabalhadores. Através da experiência, da percepção e da educação, a protagonista tem, cada vez mais, a expressão da consciência da maneira pela qual as engrenagens do sistema operam. Ela deixa o grupo de missionários e também é acometida pela fome e frio junto aos operários. No novo grupo, ela é escolhida para transportar uma carta, dos comunistas a dois sindicalistas, cuja mensagem seria determinante para a greve. A missão é fadada ao fracasso, pois Joana é condenada à inação por se deixar

dominar por dúvidas. Consequentemente, a possibilidade de greve é derrubada e a classe trabalhadora, mais uma vez, sucumbe.

Bocarra quase é levado à falência, mas salva a própria situação. As fábricas são reabertas, contratando, no entanto, menos trabalhadores a salários ainda mais baixos. Joana, à beira da morte – pelo frio e miséria – é canonizada pelos industriais da carne em aliança com os “Boinas Pretas”.¹² A sequência final traz reflexões da personagem sobre ter fraquejado em sua real missão, reflexões abafadas por uma encenação triunfal dos grandes industriais. A consciência e a empatia foram em vão, só servem aos poderosos – sem ação não há mudança, como se observa abaixo, na fala da protagonista:

Joana –
[...]
Eu por exemplo não fiz nada.
Pois nada seja dito bom, por melhor que impressione, salvo
O que ajuda de fato, e nada seja estimável salvo
O que transforma para sempre este mundo, que está precisado.
Eu fui providencial para os opressores!
Ah, bondade sem efeito! Intenções impalpáveis!
Eu não transformei nada.
Deixando infrutífera e rapidamente este mundo
Eu lhes digo:
Atenção para que deixando o mundo por sua vez
Vocês não só tenham sido bons como estejam
Deixando um mundo bom! (BRECHT, 1990, p. 122)

A fala de Joana fez-se não apenas pertinente no momento histórico-social em que foi criada, o seu caráter ainda se faz presente atualmente. Segundo Ewen (1991), o contexto biográfico do dramaturgo ao longo da feitura da peça foi de dedicação aos estudos da política e economia estadunidenses. Brecht minuciosamente analisou o capitalismo industrial por jornais, sobretudo artigos sobre o mercado de trigo.

Para que uma mudança no sistema ocorresse de fato, o primeiro passo seria a tomada de consciência do homem como agente modificador. No entanto, a consciência não basta – a ação em prol da coletividade é necessária. Peter Szondi (2001, p. 133) localiza a origem das experiências teatrais de Brecht com o teatro épico na fenda da contradição entre as possibilidades oferecidas pela forma dramática e a urgência de tratar-se de uma temática social. O empreendimento do dramaturgo ao opor ao drama aristotélico um teatro que se diz

¹² Outra percepção crucial de Joana é a da função fundamental do grupo missionário (religião) como alicerce para o sistema capitalista burguês.

épico viria, nesta perspectiva, da necessidade de retratar um homem moderno, cindido face às contradições de seu tempo – aspecto previamente negado pela forma dramática burguesa.

Assim, para assegurar a eficácia deste novo modelo teatral, a composição de suas partes deveria atender a uma nova expectativa de perfil para o espectador – há a recusa de um modelo que o envolva ou iluda, ao qual já nos referimos, confrontado pelo processo, como observa Sanches Rocha:

Portanto, no teatro épico a peça não se esgota no palco, uma vez que suas ações são circulares e não visam chegar a um desenlace. O que importa não é o produto final, mas o processo, que se pauta pela reflexão do espectador junto com os atores. (SANCHES ROCHA, 2007, p. 290).

Sob o prisma desta proposta, o teatro épico mobiliza recursos e os combina com minuciosa estratégia para que seus efeitos de sentido sejam alcançados: projeções no palco, acontecimentos simultâneos, atribuição de diferentes funções à música (que abandona seu fim narcotizante), direção dos atores, e, o mais importante – a quebra de uma quarta parede que expõe a presença de um narrador (o palco começa a narrar) e a recusa da catarse pela utilização de um efeito de distanciamento que impede que o espectador se projete dentro da cena ou viva a personagem (ele a vê e analisa, não a vive).

Wilma Rodrigues (1983), em seu livro **A Santa Joana segundo Seghers e Brecht**, destaca que a heroína de Brecht tem caráter humanizado, como se sua habilidade de aprender a enxergar o coletivo a fizesse mais próxima ao humano (recusa ao sobrenatural):

Na versão de Brecht, porém, o aspecto salientado na figura lendária de Joana d’Arc não é o da coragem guerreira, o da obstinada fidelidade aos princípios, nem o da inflexível atitude hostil ante os inimigos. Brecht realça-lhe a inteligência e a habilidade na luta através da palavra [...]. (RODRIGUES, 1983, p. 95).

A morte, segundo a estudiosa, seria um fenômeno de abertura para a “continuidade” da luta, como se ela sucumbisse por ter perseguido as vozes do povo, suas maiores norteadoras e que ainda deveriam ecoar clamando pela luta. Em sua perspectiva, Brecht ressalta “a necessidade de atitude heroica, justificável apenas quando resulta na vitória coletiva, mas ineficaz, quando não amparada pelo povo”. (RODRIGUES, 1983, p. 95). De maneira muito lúcida, a pesquisadora relaciona as cenas populares como recurso de efeito disjuntivo responsável pela construção dialética entre indivíduo e coletividade, destacando o impasse do

herói. Nesse sentido, merece destaque como componente basilar para o teatro brechtiano o modelo de direção dos atores – de ligação visceral com a essência das personagens. Vejamos.

Frederic Ewen (1991) destaca que, entre as novas características que esta peça traz, a protagonista é uma delas. Segundo ele, o texto é um divisor de águas no que tange à abordagem do feminino, antes relegado a posições sociais “marginais”: meras silhuetas à sombra de seus parceiros. Joana inicia um perfil feminino de ordem heroica na dramaturgia do artista. Mesmo que o caráter heroico em Brecht seja difuso ou ambíguo, a linhagem de mulheres que sucede a Joana possui maior vitalidade em essência, relaciona-se a princípios morais e sociais positivos, adquire consciência do mundo e afirma-se nele como ser modificador. Exemplos desta geração são “Vlassova, Mãe Coragem, sra. Carrar, Shen-Te e Grusha” (EWEN, 1991, p. 249). Ele considera, como elemento epicizante em Joana, sua ingenuidade quanto às questões do sistema – figurativizada por seus questionamentos e sanada pela educação e tomada de consciência.

Para Renata Pallotini, a protagonista na peça representaria menos um vetor de conflito do que a voz das contradições, ressaltando a importância do saber no teatro brechtiano – como processo fundamental que antecede a tomada de decisão e, sequencialmente, a ação. Ela também discute um aspecto de algumas personagens criadas por ele – a dualidade:

Em **A Santa Joana dos Matadouros**, com a personagem Pierpont Mauler, Brecht faz um ensaio daquilo que será uma peculiaridade especial, dentre as várias de que lança mão na criação de personagens: a divisão ou dualidade da personagem, encontrável principalmente em Puntila (de **O Senhor Puntila e seu Criado Matti**) e na protagonista de **A Alma Boa de Setsuan**. Mauler, o Rei da Carne, é um capitalista feroz, mas tem suas fraquezas: uma certa ternura por Jeanne, uma certa piedade dos pobres, uma certa incapacidade de aguentar a crueldade sangrenta do seu ofício. Mauler é uma personagem dividida, mas isso, que na dramaturgia que lhe antecede chamaria de *conflito interno*, Brecht chama de duplicidade capitalista. Essa duplicidade é indispensável à sobrevivência da personagem [...]. (PALLOTINI, 2013, p. 132).

A dualidade representaria um conflito existente, mas que tem efeito sobre a personagem somente em hesitação: ela nada modifica. Em sujeitos capitalistas, ela seria o contrapeso à vilanização do sistema: apesar de representante social do universo industrial, o sujeito tem suas dúvidas, possui também características positivas. A dualidade no herói, por exemplo, pode colocá-lo à prova, servir de obstáculo ou hesitação para a ação.

Se Brecht orquestrou a composição de caracteres de suas personagens, também articulou um modelo de representação que atendesse às necessidades do teatro épico:

O objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos. Os meios empregados para tal eram de natureza artística.

Para a utilização deste efeito, segundo o objetivo já mencionado, é condição necessária que no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum ‘campo de hipnose’. [...] nem tampouco produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma.

Não se pretendia ‘inflamar’ o público dando-se rédea solta ao temperamento, nem ‘arrebata-lo’ com uma representação feita de músculos contraídos. Não se aspirava, em suma, pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado. (BRECHT, 1978, p. 103-104).

O dramaturgo põe no palco não heróis que contam com fenômenos sobrenaturais, mas seres humanos, à semelhança de seu público, acometidos das mesmas dualidades e possíveis conflitos, que devem ser os grandes catalisadores de mudança social. Sua elaboração estética coloca o espectador habituado a entregar-se ao envolvimento do drama aristotélico, perplexo, confrontado pela realidade que o cerca, na expectativa de que o viés pedagógico proporcionado pela arte contribua como um dos gatilhos de uma grande revolução articulada por sujeitos sociais.

Visceralmente estética, a dramaturgia brechtiana teve, inicialmente, a sua terminologia questionada, porque em Aristóteles as formas épica e dramática eram essencialmente distintas pela sua matéria: para a primeira, o livro e, para a segunda, o palco. Por essa razão, fez-se fundamental a incorporação de meios narrativos, aos quais pertence, por exemplo, a projeção cinematográfica.

Está em Brecht, portanto, o tratamento de temáticas sociais e um modelo estético narrativo que distancia o espectador da cena a que assiste. Como pudemos observar pelas ponderações do artista, assim se resume o intuito de seu teatro: promover a reflexão acerca de um mundo mutável e evitar a identificação cega, a empatia completa e o efeito catártico aristotélico. Para tal, o dramaturgo promove uma ostensiva exploração de recursos disjuntivos, denominados por ele de efeito de distanciamento, base de toda a sua dramaturgia. É precisamente a estranheza da sequência e do tipo de recursos explorados no palco ou da incompleta metamorfose do ator em personagem, que abre – para o público – o espaço do pensamento. Instituto didático socialmente militante, a obra brechtiana constituiu grande contribuição para a sétima arte. Entretanto, os subsídios oferecidos por esse projeto nem sempre se desenvolveram com os mesmos fins, reconhecimento fundamental para compreender que se nomeia cinema épico não necessariamente aquele que se declara militante, mas aquele que, na

contramão do cinema clássico, deliberadamente distancia o espectador do objeto fílmico, cuja natureza é autorreflexiva.

Verifica-se, na história do cinema, a luta pela afirmação de uma linguagem cinematográfica autêntica, que precisamente se deu ao longo do século XX. Ao nos nortear por uma exposição acerca de diferentes posturas de artistas e da crítica fílmica quanto às leis que regem a imagem e o som, Ismail Xavier (2008) caracteriza o seu cinema da opacidade a partir dos contrastes estabelecidos entre esta maneira de filmar e a decupagem clássica, cuja função é dramática. Todos os artifícios deste cinema caminham para este fim. Observa-se a cuidadosa sistematização técnica e estética para a elaboração de uma estrutura de coerências e continuidades. Quando Xavier denomina o cinema clássico de cinema da transparência, ele se refere a uma articulação cinematográfica que torna o aparato fílmico invisível. Trata-se, aqui, de promover a completa identificação do público com as sequências a que assiste, estabelecendo-se a ilusão de que o mundo projetado no ecrã está completamente em conformidade com o real, anulando a existência dos aparatos técnicos responsáveis pela mediação filme-espectador. Um discurso que se metamorfoseia em fato natural consiste, portanto, na ideia de discurso cinematográfico transparente. Para que se cumpra tal finalidade, é fundamental que a representação dos atores seja de completa entrega à existência da personagem. Assim, o ator do cinema clássico é eclipsado pelo ser ficcional que interpreta, como se, de fato, fosse a personagem.

A maior crítica do estudioso a esse tipo de produção, característico de Hollywood, reside nos moldes em que essa fabricação é construída e, sobretudo, na maneira pela qual tais moldes asseguram os interesses da ideologia burguesa. Não levam o espectador à reflexão, tampouco à experiência estética; antes o alienam.

Seguramente, a câmera de Manoel de Oliveira instaura a ruptura com esse tipo de cinema, uma vez que ela estrategicamente se mostra como artifício, como confirmam as próprias palavras do realizador:

[...] esse tabu pressupõe que há um espectador escondido, porque se estiver presente, perturbará a acção. O meu ponto de vista é, precisamente, de pôr o espectador dentro, na caixa e na acção. Assim, o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê.

Há uma tendência no cinema que consiste em atrair a simpatia do espectador para o lado da polícia ou do criminoso, “este é o bom, aquele é o mau”. Pelo contrário. O espectador deve ser activo e fazer o seu próprio julgamento. Não deve ser amorfo. Parte-se do princípio de que o público é estúpido, bloqueando-lhe as suas qualidades de análise e de inteligência. Se é amorfo,

perde toda a iniciativa. [...]. É necessário, pelo contrário, fazer uso das qualidades do espectador. Mas ele está viciado. Isto cria um mau público. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 127)

Convergindo com a autocrítica de Manoel de Oliveira acerca da complexidade que a sua obra revela, António Preto assim comenta a obra oliveiriana:

Moderna e paradoxal, construída numa radicalização da linguagem cinematográfica, a meio caminho entre a procura da especificidade do cinema e a afirmação da sua irredutível impureza, no questionamento das demarcações entre documentário e ficção ou entre cinema, pintura, teatro e literatura, a obra de Manoel de Oliveira resiste a classificações categóricas. (PRETO, 2008, p. 6)

O estudioso explica a dificuldade de categorizar o cinema do realizador português, não apenas pela sua extensão temporal e quantitativa, mas pelas diferentes nuances que ele desenvolveu ao longo do tempo em densidade estética. Opondo-se às tendências do cinema clássico, Manoel de Oliveira reivindicou – numa política das formas – a sua voz fílmica autoral e o seu lugar numa cinematografia reflexiva e anti-ilusionista. Explorou, deliberadamente, efeitos cujo fim era o distanciamento, a estranheza ou a anti-ilusão, análogos aos experimentados por Brecht na dramaturgia. Tais recursos, tributários do teatro épico e, portanto, chamados de epicizantes, foram diletos do cineasta, ou seja, recorrentes em sua obra. Citamos, sem ambição de quaisquer hierarquias, os seguintes: a presença pulsante do teatro; a frontalidade dos enquadramentos em câmara fixa; a presença das demais artes como itens semânticos fundamentais para a construção da narrativa fílmica; o protagonismo da palavra; a singularidade da representação dos atores, os quais se descolam da personagem, num movimento de desficcionalização ou de artificialidade revelada; a exploração de outros gêneros narrativos como veículos para conduzir a diegese cinematográfica.

É inegável que muitos dos filmes de Oliveira foram realizados a partir de textos das artes dramáticas (ver **Acto da Primavera**, 1963, **O passado e o presente**, 1972, **Benilde ou a Virgem-mãe**, 1975, **Mon Cas**, 1986, **A caixa**, 1994, entre outros). O palco teatral também aparece em seus filmes enquanto cenário essencial (ver **Inquietude**, 1998, **Porto da minha infância**, 2001, **Vou para casa**, 2001). Assim, faz-se legítimo afirmar que o teatro é um assunto caro ao realizador. Problematizando essa presença pulsante, afirma Luís Miguel Cintra, ator das películas oliveirianas: “o que vejo nos seus filmes não é teatro. E nunca vejo neles sequer aquilo a que se chamaria teatro filmado. Eu o que neles vejo é só cinema” (CINTRA, 2008, p. 31). Cintra prossegue, destacando que o teatro constitui contributo à

filmografia de Oliveira, sobretudo em três extratos: “o espaço, o texto, os actores, e talvez o tempo” (p. 35).

A posição da câmara do realizador caracteriza-se por ser, muitas vezes, frontal e imóvel. Planos longos também marcam a grande obra do cineasta. A planificação é minuciosamente desenhada e há sequências em que atores dialogam, mantendo seus corpos em lateralidade com os atores-interlocutores – ou seja – dialogam, embora não se encarem. António Preto observa que, após **Amor de perdição** (1978), a composição dos planos de Manoel de Oliveira estrutura-se “numa sucessão de quadros estáticos onde a duração dos planos permite uma apreciação detalhada da imagem, em toda a sua extensão e profundidade, e o movimento resulta mais das palavras e dos sons do que da variação visual” (PRETO, 2008, p. 34). O pesquisador conta que, a propósito da produção de **Francisca** (1981), o realizador explica os quadros filmicos criados, dizendo que havia criado “*tableaux vivants*” – em que todos os componentes do plano ficariam imóveis. Nesse sentido, fica clara a referência à pintura. Preto explica que “ao fazê-lo, Oliveira não se limita a contextualizar o cinema numa longa tradição iconográfica” (p. 34) – o realizador coloca em xeque a indispensabilidade do movimento para o cinema – bem como promove um “reequacionamento da sua aptidão expressiva, demonstrando assim que a acção e o sentido nem sempre são directamente proporcionais: um acontecimento mínimo pode desencadear uma significação maior” (p. 34).



Figuras 4 e 5 – *Tableaux vivants* em **O princípio da incerteza (2002)**

Fonte: disponível em <http://camelecocacola.blogspot.com.br/2010/08/o-principio-da-incerteza-de-manoel-de.html>. Acesso em 09 de agosto de 2017, às 20 horas e 56 minutos.



Figuras 6 e 7 – *Tableaux vivants* em **O princípio da incerteza** (2002)

Fonte: disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1A-p5vP_044. Acesso em 15 de agosto de 2017, às 20 horas e 56 minutos.

De fato, se observarmos o semblante das atrizes Leonor Baldaque e Leonor Silveira, intérpretes de Camila e Vanessa, respectivamente, fica clara a percepção de que não há encontro de olhares. A elaboração do plano pode parecer, ao espectador, deveras insólita. Cintra comenta que no cinema de Manoel de Oliveira “quase toda a acção filmada se organiza sem álibis internos à ficção, em função da câmara. Tal qual como no teatro. Como se o enquadramento, mais tarde o ecrã, fosse a boca de cena” (2008, p. 35). Dentre as figuras acima, a que mais se aproxima da descrição de Luís Miguel Cintra é a primeira. Se quisermos debater a composição do plano oliveiriano, faz-se necessário pensar a maneira pela qual ele insere obras de arte (pinturas e esculturas) em seus cenários, de maneira que elas se convertam em itens semânticos na diegese. Em **Joia de Família** (2001), Agustina Bessa-Luís ironiza a intelectualidade dos irmãos Roper, fazendo-os personagens piegas. Em Manoel de Oliveira, há na sutileza do *décor* da residência dos irmãos ornamentos de rococó, estilo dileto da burguesia para decoração de interiores. O realizador altera as peças de acordo com as personagens que se encontram no espaço. Assim, quando Camila Clara visita os irmãos, já casada e mais sensual, há, como duplo da protagonista, uma estátua de uma banhista curvilínea.



Figuras 8 e 9 – Escultura como duplo de Camila em **O princípio da incerteza** (2002)

Fonte: disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1A-p5vP_044. Acesso em 15 de agosto de 2017, às 20 horas e 56 minutos.

Sustentáculos ao cinema oliveiriano, as artes em geral são trazidas em suas mais diversas formas ao ecrã do realizador. Nesse sentido, faz-se imprescindível a força da palavra num cinema que tem muito de literatura:

[...] há de se considerar o modo como o texto é corporificado no filme. Se, como observa Yann Lardeau, o teatro é, por excelência, “a forma humana do texto, a sua humanização realizada” ou, noutros termos, “a manifestação documental do texto” (cuja particularidade é, numa perspectiva teleológica, ser imaterial), Oliveira não limita, porém, a transposição cinematográfica do texto ao registro da sua dramatização teatral. O recurso à *voz-off* – que, autonomizada da imagem (ou repetindo, nalguns casos, a imagem), possibilita adicionar ao filme o que, não sendo filmável, possui um interesse literário (como se vê em **Amor de Perdição** ou em **Vale Abraão**) –, a utilização de intertítulos – que permitem resumir ou localizar a acção, pontuar o discurso e, fazendo a ligação entre as cenas, avançar no tempo (como em **Francisca, La Lettre ou Palavra e Utopia**) – ou, ainda, o aproveitamento de uma outra variedade de “palavra visual” – que, desde o filme **Famalicão** não deixaria, de modo mais ou menos discreto, de marcar presença nos filmes do autor (em capas de livros, jornais, placas e outras formas de representação gráfica), promovendo relações intertextuais ou qualificando as personagens ou a acção (como em **Aniki-Bobó, O passado e o presente** ou **Vale Abraão**) –, são, em Manoel de Oliveira, algumas das mais comuns modalidades de conversão cinematográfica do texto. (PRETO, 2008, p. 107)

Exemplos de intertítulos estão presentes em **O princípio da incerteza** – “passada a vindima, Celsa convenceu António a dar um jantar onde viessem os Roper e também a Camila com a família” ou “o António aceitou, mas impôs a presença de Vanessa. Vanessa quis levar o Touro Azul” – nos quais se verifica o avançar da acção com explicações acerca da diegese, recorrendo a um recurso tributário do cinema mudo e da literatura romanesca. Como se verá na seção a seguir, Manoel de Oliveira respeita e preserva de maneira impressionante o texto literário. Em sequências de ritmo lento, nas quais o foco narrativo se alterna, as personagens nos atualizam, via diálogo, como no teatro, sobre ações que o cineasta oculta da narrativa fílmica. Assim, a cadência cinematográfica de Oliveira exige um espectador atento e disciplinado, capaz de experienciar a vitalidade do texto que ali se apresenta. Cumprem tal função de narradores os irmãos Roper, que nas primeiras sequências do longa-metragem fazem comentários acerca de informações trazidas nos primeiros capítulos do romance agustiniano, os quais são esquivados da acção no filme oliveiriano. O direcionamento do olhar dessas figuras ficcionais nos parece estranho, uma vez que eles, novamente, não se encaram. A este propósito, assevera Luís Miguel Cintra:

Nunca esquecerei o dia em que Oliveira pela primeira vez me disse, na minha função de seu actor, o contrário do que diria qualquer outro realizador: “Olhe para a câmara!” E noutra dia diferente (que ele nunca dá lições acabadas) acrescentou: “Lembre-se de que quando você olhar para a câmara está a olhar para a sala de projecção”, podemos nós dizer: “Nada é mais teatral”. Sim, porque no teatro há um jogo ao vivo com a presença do público e porque no teatro ninguém no palco se esquece de que os espectadores estão ali em frente, na plateia, a olhar para nós, e na plateia não há quarta parede que consiga que alguém se esqueça de que os actores estão em cima ou dentro de um palco, num lugar convencional de “representação”. Mas será isto que se faz no teatro, representar para a frente? Muito poucas vezes. No teatro o artifício é o oposto: olhamos sobretudo uns para os outros para parecer que o público não está ali. Mas também as personagens se “quadram” em cena em função dos olhos dos espectadores, como aqui. É em função do que a câmara vê que as figuras se distribuem no espaço, e quase nunca por razões internas à ficção, coisa aliás que confunde muitos actores que aprenderam como regra que no cinema a câmara não existe, é o buraco da fechadura. Não é assim neste cinema. O actor está, como é óbvio e ainda bem, a representar diante de uma câmara, como no teatro diante do público. Quantas vezes Oliveira falseia os olhares dos actores numa situação de face a face, em planos de perfil, em função do que a câmara vê (para que os olhos dos actores não fiquem brancos, sem pupila) ao ponto de os desenquadrar de tal maneira da sua relação natural que a ficção do diálogo que travam passa a ser totalmente artificial? (CINTRA, 2008, p. 35-36)

O olhar adquire especial relevância na cinematografia de Manoel de Oliveira. O fato de as personagens não se entreolharem, como destaca Preto (2008), desloca o confronto intersubjetivo da cena para fora dela, ou seja, entre identidade ficcional e espectador, gerando assim um efeito anti-ilusionista. Há, segundo o estudioso, em Oliveira a convicção de que quando o ator fala de frente para a câmara (não necessariamente a encara) ele fala, na verdade, ao espectador.



Figuras 10 e 11 – Personagens falam de frente para a câmara em **O princípio da incerteza** (2002)
Fonte: disponível em https://www.youtube.com/watch?v=1A-p5vP_044. Acesso em 15 de agosto de 2017, às 20 horas e 56 minutos.

O enquadramento também mimetiza a fotografia, num desenho de quadros utilizados para dar a cadência temporal. É frequente, na obra de Manoel de Oliveira, verificar-se a

passagem do tempo a partir da luminosidade que incide nos espaços, como em fotos tiradas em diferentes momentos do dia. Num jogo de imagens encadeadas, o realizador nos faz sentir o ritmo temporal e o avançar da diegese, como se observa a seguir:



Figuras 12, 13 e 14 – Temporalidade fotográfica em **Espelho mágico** (2005)

Fonte: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=87ZpQtqviUg> . Acesso em 18 de outubro de 2017, às 15 horas e 18 minutos.

Na base da forma de filmar oliveiriana estão o detalhe, a precisão, a minúcia e o cuidado de uma enunciação autoral que nos conduz à reflexão estética cinematográfica e à problematização acerca da matéria de outras manifestações de arte. O espectador de Manoel de Oliveira tem a tarefa de recompor os fragmentos estrategicamente articulados por ele, pois só assim chegará a uma possível unidade de significação do texto fílmico do artista. Não se pode perder o fio desta linguagem que implica arte e convenção: música, pintura, arquitetura, fotografia, teatro e dança são orquestrados para extrair o máximo de significação de uma linguagem formal, cujos códigos preenchem várias lacunas inseridas nas elipses de Oliveira, ao traduzir (à sua maneira) a literatura para o ecrã. Na contramão da recepção do cinema clássico e de tendências mercadológicas, ser espectador de Manoel de Oliveira exige esforço.

O que se investiga agora é a norma fílmica criada por ele como arte, enquanto consumação da sua leitura singular de Agustina Bessa-Luís.

3. MANOEL DE OLIVEIRA LEITOR E TRADUTOR: A DESCONSTRUÇÃO E A RECONSTRUÇÃO DA LITERATURA NO ECRÃ¹³

Cinema de autor, em que os temas genialmente se aprofundam, o cinema de Manoel de Oliveira toca-nos a sensibilidade e o espírito no desentranhar da riqueza da palavra que acompanha e sublinha a expressividade da imagem e do seu alcance simbólico. E nisso reside – raiz e fruto – o essencial da sua arte de esmagadora originalidade e grandeza que não pára de nos surpreender.

(João Francisco Marques¹⁴ – “Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário”)

Dos trinta e dois longas-metragens produzidos por Oliveira, vinte e três servem-se da literatura como inspiração, além de mais três curtas de um total de dezessete, argumento que nos conduz ao entendimento de que era inegável a atração do cineasta pela literatura. Parece-me legítimo afirmar, portanto, que a sua obra deve ser analisada sempre por um prisma duplo: à luz da linguagem propriamente cinematográfica, mas também das relações que mantém com o texto literário.

Marques (2001), a propósito da celebração dos 92 anos de Manoel de Oliveira, assim comentava a relação visceral entre o realizador e a literatura:

Leitor interessado, o seu longo passado, repleto de conversas, encontros e descobertas ocasionais, foi-lhe pondo no caminho uma panóplia de obras literárias que vieram a constituir pontos de chegada como de partida para os seus temas obsidiantes: o amor, o sentido da vida e da morte, a velhice, o destino, a condição humana, o debate cristão do terreno e do transcendente. O fascínio dos textos, bem compreensível em quem almejava ser escritor, que de resto escolhe e discute, interpela e utiliza com um critério e intuição únicos, leva-o a tratá-los como uma espécie de tesouro invisível que deseja exposto ao esplendor do sol. (MARQUES, 2001, p. 89)

É preciso acentuar que o berço burguês do cineasta e seus estreitos laços com a geração de **Presença**, sobretudo com José Régio (1901–1969) e Casais Monteiro (1908–1972), bem como com a elite intelectual do círculo do Porto, foram fatores que o aproximaram da literatura portuguesa e também da estrangeira, elementos pulsantes em sua obra. Renata Soares Junqueira (2016) sublinha um curioso fato relativamente a esta relação.

¹³ Destaco, nesta seção, alguns dos filmes de Manoel de Oliveira que mais marcaram nossa trajetória de pesquisa por diversos motivos: pela ousadia formal com que foram articulados ou pela notoriedade que têm, pela atenção da crítica ou da academia. Os filmes aqui discutidos têm uma visceral ligação com a literatura.

¹⁴ João Francisco Marques (1929–2015) foi um historiador e docente na Universidade do Porto. Amigo de Oliveira e de outros intelectuais de seu grupo (José Régio, por exemplo), contribuiu com a obra do cineasta como seu consultor histórico.

Segundo a pesquisadora, os artigos de José Régio publicados pela revista **Presença** foram os primeiros holofotes sobre o cinema oliveiriano, em críticas elogiosas acerca de seu **Douro, faina fluvial** (1931). Os fortes laços com os presencistas, reforça Junqueira, não apenas alimentaram um debate de estéticas e ideias, mas também “parecem ter impellido o cineasta a trilhar os caminhos mais vanguardistas do cinema, os quais conduziram aos seus filmes mais arrojados, estreados na década de 1980 (**Le soulier de satin; O meu caso; Os canibais**)” (2016, p. 50).

Os presencistas também deram a Oliveira um grande amigo, mentor intelectual e assessor literário (José Régio) numa amizade que resultou em uma de suas parcerias profissionais mais fecundas. Se construirmos um hiato na obra oliveiriana, composto por alguns curtas-metragens¹⁵, a influência de Régio¹⁶ apareceria mais consistentemente em 1942, com o primeiro longa de Oliveira, **Aniki-Bobó**, a partir do conto de Rodrigues de Freitas – “Meninos Milionários”, publicado na revista **Presença**. A cidade do Porto já antecipa seu espaço poético que mais adiante aparece em **O pintor e a cidade** (1956) e **Porto da minha infância** (2001). Outra marcante contribuição de Régio foi conduzir o amigo cineasta a Vicente Sanches, dramaturgo do longa-metragem homônimo **O passado e o presente** (1972)¹⁷. Realizador de longas-metragens inspirados em obras literárias, o seu primeiro filme de ficção revela uma estética que reproduz tendências do neo-realismo italiano. Já em **O passado e o presente**, podemos notar tons buñuelianos, presença pulsante em seu cinema.

Se nessa breve retrospectiva o espírito literário regiano já pode ser notado em Oliveira, sê-lo-á mais fortemente por dois filmes ímpares da filmografia do cineasta, cujos textos de partida são de José Régio: **Benilde ou a virgem mãe** (1975) e **O meu caso** (1986), ambos baseados em peças de teatro homônimas do escritor português.

Abro parênteses para destacar que o primeiro deles, **Benilde**, pode ser considerado um divisor de águas na obra de Manoel de Oliveira. O longa-metragem afirma a estética oliveiriana que se propagará por toda a sua filmografia. O cineasta consolida-se como realizador-autor e coloca-nos diante de questionamentos estéticos sobre dialéticas como a de realidade e ficção, linguagem cinematográfica e linguagem teatral. Para além do texto de José

¹⁵ Constituem essa lista os os curtas-metragens **Estátuas de Lisboa** (1932), **Hulha Branca** (1932), **Miramar, praia das rosas** (1938), **Já se fabricam automóveis em Portugal** (1938), **Famalicão** (1941), **O pintor e a cidade** (1956), **A caça** (1964), e **O pão** (1966).

¹⁶ Vale ressaltar que em 1967, Manoel de Oliveira apresentou o curta **As pinturas do meu irmão Júlio**. Mais uma vez a presença regiana faz-se sentir em sua obra. No filme, a câmera passeia pelas pinturas expressionistas de Júlio dos Reis Pereira, irmão de José Régio.

Régio, há a devassa dos bastidores cinematográficos: via *travelling*, vemos os tapumes, os pedestais de luz e as telas de proteção do *set* de filmagens. **Benilde** é o cinema a fixar as demais artes, é a consciência criadora do artista que projeta no ecrã o espírito do texto literário reconstruído por nova leitura.¹⁸ Para além dos mistérios que envolvem a protagonista – fé e razão, sobrenatural e oportunismo, verdade e mentira, que transportam o espectador a um grande caldeirão de incógnitas –, a elaboração fílmica acrescenta questionamentos acerca da feitura do filme, das fronteiras entre realidade e ficção e entre o teatro e a sétima arte.

Esse longa-metragem, como criação capital no cinema de Manoel de Oliveira, inaugura uma sequência de parcerias cruciais em sua filmografia, tais como, os seus laços com Camilo Castelo Branco e com Agustina Bessa-Luís. As criações posteriores foram, com efeito, **Amor de Perdição** (1978) – a partir da novela homônima camiliana – e **Francisca** (1981) – a partir do romance agustiniano **Fanny Owen** (1979).

Amor de Perdição foi pela primeira vez apresentado em novembro de 1978, pela emissora de televisão portuguesa RTP1. Uma sequência de seis episódios marcou a estreia do realizador num ambiente inóspito para suas criações. Maria do Rosário Lupi Bello (2008) conta sobre a recepção negativa do público e da crítica da época. Após ser transformada em versão cinematográfica (cuja duração é de quatro horas e vinte e cinco minutos), a sequência chegou a outros países europeus, onde merecidamente foi recebida com êxito.¹⁹ A propósito dessa transformação da película e seu *modus operandi*, a pesquisadora afirma:

¹⁷ Entre **Aniki-Bobó** (1942) e **O passado e o presente** (1972), foram produzidas as películas **O pintor e a cidade** (1956), o longa de docuficção **Acto da Primavera** (1963), **A caça** (1964), **O pão** (1966) e **As pinturas do meu irmão Júlio** (1967).

¹⁸ Em entrevista sobre o filme **A carta** (1999), a partir do romance seiscentista **La princesse de Clèves** – de Mme. de La Fayette, Manoel de Oliveira dá a seguinte declaração: “[...] de qualquer maneira, fiz o filme e dei-lhe outro nome, porque não era a mesma coisa, não é?! Alterei muita coisa. Em todo caso, o espírito da obra está lá. Essa está lá”. Sua declaração reafirma a importância do texto no ecrã – característica diletta do seu cinema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDSYPRiVrg0&t=12s>. Acesso em 30 de março de 2017, às 18 horas.

¹⁹ Ao ser questionado por João Fernandes sobre as “reações antagônicas” que o cinema de Oliveira suscita em Portugal, João Bérnard da Costa – crítico de cinema, ator, parceiro de trabalho do realizador e seu amigo – responde: “Isso aconteceu sempre, constantemente. Em todos os filmes. Não conheço nenhum filme de Manoel de Oliveira cuja recepção tenha sido unanimemente boa ou unanimemente má. A pouco e pouco, e à medida que a obra do Manoel de Oliveira se ia tornando conhecida e consagrada no estrangeiro, começou a haver um escrúpulo maior em atacar Oliveira do mesmo modo como ele foi atacado quando o **Amor de Perdição** estreou na televisão. Lembro-me que, quando o **Amor de Perdição** se estreia em Paris e obtém um sucesso colossal – o **Le Monde** publica a crítica ao filme na primeira página, coisa que raramente um jornal como esse faz (chamar um filme à primeira página só acontece com obras-primas do cinema!); lembro-me que, quando isso aconteceu as pessoas por cá não acreditavam! Chegou mesmo a circular um boato que a Gulbenkian que tinha pago ao **Le Monde** para publicar na primeira página a crítica! Como se coubesse na cabeça de alguém que o conselho de Administração da Fundação Gulbenkian – nunca eu, que não tenho esse dinheiro – ia comprar o **Le Monde** e o **Le Monde** se deixava comprar pelo Conselho de Administração da Gulbenkian para dizer bem do Manoel de Oliveira! Era a coisa mais absurda deste mundo, mas ela correu e foi repetida com um ar muito sério. ‘Foi muito dinheiro que conseguiu isto’, comentava-se, como se fosse uma vigarice. Quando o filme estreou finalmente em

Note-se que Oliveira não afirma um mero fascínio pelo texto do romance, mas sim o desejo de captar a obra no seu todo. Mas é esse desejo, como ele próprio diz, de fidelidade a uma ‘realidade’ prévia, que o vai levar a considerar fundamental a transposição quase total das palavras da novela. Por um lado, é necessário compreender o peso que Oliveira atribui à palavra, que ele considera equivalente a uma imagem. Filmar a palavra é como filmar um rosto. A palavra não tem, pois, no cinema de Oliveira, um valor complementar, mas antes existe lado a lado com a imagem e com a música, evidenciando o seu lugar e o seu peso próprio, que é, nada mais nada menos, que o de ser, como o próprio realizador diz, ‘a vida, a representação da vida’, ‘a coisa mais rica do mecanismo humano’. Além disso, como nos afirmou o realizador, é a palavra que implica o movimento, que é dinâmica. Sem ela, o cinema seria mero registro de imagens estáticas, como a fotografia. Por outro lado, não podemos esquecer que a base da história do **Amor de Perdição** é, segundo afirma o seu autor, constituída por cartas, isto é, por uma experiência humana traduzida em palavras, e palavras do foro mais íntimo e pessoal. Esse facto transmite à obra um determinado tipo de textura, onde a expressão do sentimento e da emoção, a nuance em relação às variações do estado de espírito, o desenvolvimento das diferentes etapas do pensamento, do desejo e da decisão, e todo um contexto marcadamente subjectivo, constituem o fundamento sobre o qual assenta a evolução dos acontecimentos. (BELLO, 2008, p.343)

O valor da palavra se reafirma e se renova no cinema oliveiriano a cada uma de suas criações. Se a novela camiliana deixa suas marcas em seu cinema pelas imagens epistolares, em **Francisca** (1981) a palavra merece destaque nos intertítulos, na articulação combinatória entre discurso e planos e na estratégica seleção dos episódios romanescos a serem narrados, bem como das fissuras de elipses diegéticas elaboradas. O longa-metragem sobre a “paixão funesta entre José Augusto e Fanny (Francisca)”²⁰ articula uma estrutura elíptica extremamente fecunda, na qual há ora a escolha da representação de acontecimentos por breves intertítulos, ora a simples omissão dos acontecimentos. Tal estratégia confere ao espectador o lugar da dúvida de questionamentos acerca dos episódios. Podemos perguntar: como Fanny teria se apaixonado por José Augusto? Quais as razões que de fato motivaram a fuga da moça com ele? Camilo teria planejado a destruição do casamento da protagonista com José Augusto? Ao final, a falta de explicações diegéticas nos conduz, conceptualmente, a especulações que preenchem tais ausências.

Portugal nas salas de cinema, as reacções mudaram substancialmente. E muita gente que tinha atacado ferozmente o filme começou a mudar de campo e de posição” (BÉRNARD DA COSTA, 2008, p. 62).

²⁰ O início do filme traz intertítulos que contextualizam o enredo, contendo os seguintes dizeres: “Com a independência do Brasil, gerou-se em Portugal um clima de instabilidade e desespero. A morte de D. João VI deixou o reino dividido e os partidários dos seus filhos, D. Pedro e D. Miguel, que encabeçavam os movimentos antagónicos do liberalismo e do absolutismo. Uma fracção da juventude, que na guerra civil viu derrotados em

Cada filme produzido por Manoel de Oliveira a partir da literatura cria uma relação muito singular com o texto. Podemos ter a falsa impressão de que o romance ou a peça estão no ecrã por completo. Não, não estão. A escolha dos episódios a narrar aliada à articulação de uma ausência de explicação é uma característica diletta do artista. Além delas, somam-se outras como, por exemplo, a construção de planos-detulhe de obras de arte que contribuam para a caracterização das personagens, a combinação de diferentes textos, cujos autores são diferentes, de modo que dialoguem entre si, e trabalhos ousados de transformação do gênero literário do texto fonte ou sua desconstrução e reconstrução (recriação). Esse vasculhar o texto literário, quebrá-lo ao meio ou estilhá-lo, misturá-lo a outros e recosturá-lo será marcadamente um dos aspectos de seu cinema a partir dos anos 90.

Enquanto **Benilde ou a virgem mãe** (1975) é o monumento de afirmação de uma estética que permanecerá em todo o seu cinema, **Le soulier de satin** (1985) o é pela ousadia estética que põe em xeque a discussão acerca das linguagens teatral e cinematográfica, e pela radical experiência formal de colocar o espectador, ao máximo, frente a frente com o texto literário. O filme de quase sete horas de duração foi elaborado com o cuidado de retratar os episódios do texto homônimo de Paul Claudel quase que por completo.²¹

Em entrevista a Leon Cakoff, no livro **Manoel de Oliveira** (2005), o cineasta reitera o rigor formal e o respeito e cuidado com a palavra como diretrizes para a decupagem do filme, e conta o que motivou a sua feitura:

A mim, como realizador, nunca me aconteceu a encomenda para filmar ficção. Ou melhor, tive apenas uma, graças a Jacques Lang, ministro da Cultura da França ao tempo de François Mitterrand. Ele convidou vários diretores: um egípcio, um italiano, um espanhol, um francês, um belga e um português. Queria dar um impulso ao cinema de uma forma extremamente inteligente e não se limitou à própria França [...]. Como eu tinha feito **Amor de perdição** (1978) e **Francisca** (1981), escolhi **Le soulier de satin** [O sapato de cetim], livro de Paul Claudel [1868-1955] que recém havia lido. [...] achei interessante fazer um filme com uma enorme riqueza de texto; riqueza que não toquei, já que filmamos na língua original, em francês, pois Claudel era um escritor extraordinário, com uma linguagem riquíssima, muito particular, eu diria quase impossível de traduzir para o português. Foram noventa atores franceses, além de trinta portugueses que falavam perfeitamente o francês. Nada de dublagens. E, quando Lang aceitou a ideia, fui correndo buscar uns exemplares do romance, e a livraria Lello, do Porto,

1847 os seus ideais tradicionalistas, acaba por encarnar um tipo céptico, inclinado às paixões funestas. Esta é a história verídica da paixão funesta entre José Augusto e Fanny (Francisca) ”.

²¹ Vale ressaltar a cautela no entendimento sobre o texto de Claudel ter sido reproduzido na íntegra por Oliveira. Ele o é numa perspectiva poética oliveiriana, caracterizada por seus planos-sequência, ora em câmera fixa, ora em movimentos mínimos de câmera, cujas lentes registram cenários desmontáveis e remontáveis – que figurativizam temas caros ao realizador: cinema e teatro, realidade e ficção.

tinha apenas três. Exatamente o que me convinha. Comprei os três livros. Guardei um deles intacto e rasguei página a página dos outros dois, colando-as num bloco de folhas tamanho “A4”: a frente numa folha e o verso em outra, até terminar. A família Claudel dizia-me: ‘Aceitamos ceder os direitos de imagem, mas com uma condição: ver a decupagem’. E eu respondi: ‘A decupagem já vocês têm em casa, é o livro de vosso pai, como tal’. Porque eu segui o livro, e tudo quanto estava no livro passou a ser dito no filme, o que o levou a ficar com sete horas de duração. (OLIVEIRA *apud* CAKOFF, 2005, p.67)

A proposta de integridade textual preserva diálogos impressionantemente belos que forjam a dimensão trágica da vida pela narrativa dos amantes peregrinos que jamais conseguem se reunir. O filme ulterior a **Le soulier de satin** (1985), **O meu caso** (1986), significa o retorno de Oliveira ao texto regiano. O produto desta empreitada resulta num dos trabalhos estéticos mais ambiciosos e ousados do cinema oliveiriano. Numa recriação insólita da peça de José Régio, a qual traz à tona um debate que se debruça sobre a incomunicabilidade humana (tema já presente na peça), o realizador português elabora uma rede de relações textuais e estilísticas, colocando-nos, espectadores, diante de um processo de amplitude temática e de questionamentos formais sobre cinema e teatro enquanto linguagens. Segundo Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva (2014, p. 55), pesquisadora oliveiriana, Manoel de Oliveira reconstrói e representa o texto de José Régio de maneiras diversas. Ao articulá-lo em três atos ou “*répétitions*” – cuja possibilidade de tradução seria “ensaios” – como ela destaca, o cineasta elabora uma discussão relativa à faculdade que o teatro tem de ser mutável, uma vez que cada encenação no palco é um momento único.²² Por outro lado, o cinema desenvolve-se pela fixação temporal e espacial. Após a finalização do processo de produção, o produto não mais se modificará. Silva explica que a primeira parte do filme se constitui da encenação da peça, tal qual o texto de Régio propõe, e que as duas repetições subsequentes “são releituras dessa peça à maneira oliveiriana; e a quarta parte do filme, que não se denomina repetição por não ser um ‘ensaio’ da peça, é uma encenação, com os mesmos atores distintamente caracterizados, da história bíblica de Jó” (SILVA, 2014, p. 55).

²² A propósito da discussão quanto à forma teatral e cinematográfica em **O meu caso**, Flávia Maria Corradin e Francisco Maciel Silveira (2010, p. 24 -25) asseveram o seguinte: “Por outro lado, deixando clara a ideia de que estamos diante de uma filmagem, mais especificamente da filmagem de um drama posto no palco, o cineasta põe em xeque o apanágio do cinema, sua *ilusão de verdade*, sua *impressão de realidade*. Desmistifica ainda Manoel de Oliveira outra ilusão cinematográfica: a de que seja o cinema uma arte neutra, objetiva, na qual o homem não interfere, já que tudo passaria pela visão de um olho mecânico – arte, enfim, gerada por uma máquina, baseada em processos químicos que permitem a impressão de uma imagem numa película de celuloide.” Este texto encontra-se em CORRADIN, Flávia Maria; SILVEIRA, Francisco Maciel. **O meu caso** rebobinado. In: JUNQUEIRA. Renata Soares (Org.). **Manoel de Oliveira**: uma presença. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 13-28.

Outra obra-prima de Manoel de Oliveira que tematiza a metalinguagem do fazer cinematográfico e teatral é o filme-ópera **Os Canibais** (1988), extraído do conto homônimo de Álvaro do Carvalho (1844-1868). O conto constitui uma narrativa sobre o dramalhão que envolve o triângulo amoroso Margarida, Visconde de Aveleda – cujo segredo esconde por trás da máscara social um homem que de seus tem apenas cabeça e tronco – e D. João, um rapaz burguês e orgulhoso. Oliveira o transforma radicalmente na forma, pois o texto torna-se uma ópera. Junqueira (2010) faz considerações acerca de tal procedimento arrojado:

É verdade que, em **Os Canibais**, a própria forma adotada pelo realizador – a de uma ópera, cujas personagens cantam em vez de falar naturalmente – implica já uma inverossimilhança, que provoca, desde logo, a impressão de artificialidade do mundo que ali se desdobra perante o olhar assombrado dos espectadores. É verdade também que essa impressão de artifício é potencializada pela pluralidade formal inerente à ópera, concebida como arte global que congrega várias artes (a literatura, a música, a escultura, a arquitetura, a dança etc.) na construção de um único e suntuoso espetáculo. (JUNQUEIRA, 2010, p. 98)

Após experimentar diferentes formas – desde o preto e branco à Walter Ruttmann e Dziga Vertov²³ – para falar do homem, da máquina e das relações de trabalho na modernidade do incipiente século XX, passando por semelhanças com o neo-realismo italiano e pela produção de docuficção e curtas-metragens, Manoel de Oliveira inaugura nos anos setenta, com **Benilde ou a Virgem Mãe** (1975), um estilo que eternizará o seu cinema reflexivo como cinema de autor e que, em maior ou menor grau, trará ao ecrã um debate quanto à diegese e, sobretudo, quanto à feitura cinematográfica. O enquadramento frontal em câmara fixa, os planos longos e planos-sequência, a palavra filmada, o desenrolar da ação enunciado por diálogos extensos,²⁴ a combinatória de planos das personagens com planos-detelhe de obras de arte, o especial tratamento dado à música e a visceral relação com o teatro e a literatura corrompem ideais cinematográficos oriundos do cinema clássico²⁵ e apresentam-nos questões como estas: o que é cinema?, quais são as especificidades da literatura, do teatro e do cinema?, qual é a função da linguagem?, linguagem é ação?, a fotografia pode ser cinema?, a pintura pode ser cinema?

²³ Aludimos aos filmes eternizados como as “Sinfonias urbanas” do cinema e que precedem **Douro, faina fluvial** (1931): **Berlim, sinfonia de uma metrópole** (1927) e **O homem com uma câmara** (1929) de Walter Ruttmann e Dziga Vertov, respectivamente.

²⁴ Tal característica marca fortemente os filmes do realizador produzidos a partir de textos de Agustina Bessa-Luís.

²⁵ Referimo-nos aqui aos padrões que marcaram o cinema de Hollywood: planos curtos, ação excessiva e o caráter realista-naturalista de preparação dos atores, com vistas à identificação do espectador com a personagem da ficção e consequente empatia.

Dos filmes que mencionamos até aqui, os dos anos oitenta são exemplos desse radicalismo formal elevado à potência máxima.²⁶ Todavia, a presença do texto literário no cinema de Oliveira se mantém até os seus últimos filmes²⁷ e sempre ousadamente articulada. Assim o é outra obra significativa do cineasta, **A Divina Comédia** (1991), que do texto de Dante Alighieri (1265–1321) leva apenas o nome. Precisamente neste longa-metragem, o realizador orchestra uma atmosfera (numa casa de loucos) que reflete, questiona e debocha das condições humanas de existência. Duas figuras constituem o ponto nevrálgico de um amplo (e por que não cômico?) embate de ideias: o Profeta (Luís Miguel Cintra) e o Filósofo (Mário Viegas). Os internos da casa de alienados assumem-se como figuras pertencentes a um vasto repertório literário – de referências bíblicas e, portanto, religiosas, a questionamentos filosóficos nietzscheanos e fragmentos extraídos de **Os Irmãos Karamazov** (1879) e **Crime e Castigo** (1866), de Fiódor Dostoiévski (1821–1881). Essa miscelânea é construída com tamanha maestria que resulta num sarcasmo pulsante da obra de Oliveira sobre a fragilidade humana.

Inquietude (1998) é outrossim uma miscelânea: o tema da imortalidade²⁸ é abordado de maneiras diferentes a partir da combinatória de três obras literárias – **Os imortais** (1968), peça de Helder Prista Monteiro (1922–1994); o conto “Suze”, retirado de **Serão inquieto** (1910), livro de contos de António Patrício (1878–1930) e o conto “A mãe de um rio”, de Agustina Bessa-Luís. Diferentemente de **A Divina Comédia**²⁹ (1991), em que textos de origens distintas foram combinados, **Inquietude** constitui uma narrativa feita de textos literários, inseridos na ordem em que os apresentamos aqui. A peça de Prista Monteiro é encenada, sem que, no entanto, saibamos que se trata de uma encenação. Ao final da peça, temos acesso à visão do teatro e as personagens que ali estão corporificam a narrativa de

²⁶ Citamos **O sapato de cetim** (1985), **O meu caso** (1986) e **Os Canibais** (1988).

²⁷ As décadas de 1990 e 2000 são de produção intensa na carreira de Manoel de Oliveira, que praticamente chega a produzir um filme por ano durante o período.

²⁸ Na seção extra do filme **Inquietude** (1998), Manoel de Oliveira comenta a junção dos enredos de Prista Monteiro e António Patrício, sob o prisma da relação temática que estabelecem entre si: “Era para ser um pequeno filme de uma só história, baseada nos **Imortais**. Mas quando acabei a planificação, logo senti que era um filme demasiado curto, pequeno. Senti que haveria a necessidade de alongar. A história não dava para se alongar, então haveria outras histórias – também pequenas, que eu há muito tempo gostava de fazer, pôr em filme. E de repente lembrei-me que ligariam muito bem com esse tema do imortal. Nos **Imortais** do Prista Monteiro há aquela obsessão em perder aquele ar glorioso. O homem que atingiu uma certa seguridade e depois a sua decadência [...]. [Suzy] é uma mulher, digamos, perdida. É uma prostituta. É uma mulher que está fora da sociedade, fora das leis naturais que regem a sociedade, não é?! E, portanto, é uma mulher sem futuro. É uma mulher que vive da sua juventude, do seu corpo, da beleza, da sua atração, não é?! E isso é efêmero.” OLIVEIRA, MANOEL. In: **Inquietude**. Direção: Manoel de Oliveira. Produção: Madragoa Filmes; Gemini Films (França); Light Night (Suíça); Wanda Films (Espanha), 1998, 114 min, cor, 35mm.

“Suze”. O texto de Agustina aparece, representado por um elenco distinto das narrativas anteriores, como uma estória que o Amigo (personagem de David Cardoso) conta para Ele (personagem de Diogo Dória). De certa maneira, esse filme assemelha-se à **Divina Comédia** não apenas pela característica de congregar textos distintos, mas pela temática da condição humana – desta vez, pela sua frágil finitude. Habilmente costuradas, as três narrativas mostram sujeitos empenhados em superar a finitude humana: na peça, a intelectualidade acadêmica deveria imortalizar-se em seu auge produtivo; em “Suze”, a heroína é imortalizada nos moldes românticos por aquele que a ama e, no texto agustiniano, temos a perpetuação do mito da mãe, que detém conhecimentos sobre a existência dos seres.

A encenação do texto teatral articulada com outras narrativas ou argumentos do próprio realizador constitui-se como engrenagem da grande máquina de significação elaborada por Oliveira. Em **Vou para casa** (2001), por exemplo, vemos o drama do ator idoso Gilbert Valence,³⁰ que depois da perda da esposa, da filha e do genro tem de amparar o neto Serge e enfrenta, no contexto das limitações da velhice, um mundo cuja dinâmica é fugaz. Ao drama de Gilbert são combinados outros dois textos – a encenação da peça **Le Roi se meurt** (1962), de Eugène Ionesco (1909–1994), sobre a fragilidade de um rei ao ver suas forças para a condução de seu reino minguarem, e a filmagem de uma adaptação de **Ulisses** (1922), de James Joyce (1882–1941). A articulação semântica criada por Oliveira é reforçada pela rede de relações que ele estabelece entre textos diferentes. O *modus operandi* de seu cinema, como vimos reforçando até aqui, também oferece ao espectador a reflexão estética sobre o processo de criação artística no cinema e no teatro.

Parece-nos legítimo afirmar, portanto, que a cinematografia oliveiriana desenvolve sua articulação em camadas de significação – temática e estética. Cite-se, nesse sentido, o filme **Singularidades de uma rapariga loura** (2009), extraído do conto homônimo de Eça de Queiroz (1845–1900). Embora conto e filme levem o mesmo título, o projeto de Oliveira é uma atualização, para o século XX, do conto queiroziano. A narrativa centra-se na figura de Macário, rapaz pertencente a uma família de comerciantes, cujos princípios de honra e escrúpulo eram impecavelmente seguidos, o qual se apaixona por Luísa, rapariga apática, que ele mal conhece. Após opor-se à própria família e lutar pela estabilidade financeira para que seu casamento com a moça fosse possível, ele descobre que sua amada era, na verdade, uma

29 Entre **A Divina Comédia** (1991) e **Inquietude** (1998), Manoel de Oliveira produziu os longas-metragens **O Dia do Desespero** (1992), acerca dos últimos anos de vida de Camilo Castelo Branco (1825–1890); **Vale Abraão** (1993); **A Caixa** (1994); **O Convento** (1995); **Party** (1996) e **Viagem ao Princípio do Mundo** (1997).

³⁰ Gilbert Valence é interpretado pelo ator Michel Piccoli (n. 1925).

ladra. Os princípios morais rígidos do protagonista o impedem de casar-se com ela. A crítica ao amor romântico e às máscaras burguesas da aparência, cara a Eça de Queiroz, faz-se presente também em Manoel de Oliveira. Contudo, o cineasta nos conduz a novas reflexões: os contrastes entre um século de condutas sociais mais permissivas e a rigidez moral de seu protagonista, e um debate acerca da feitura fílmica. Os enquadramentos frontais das personagens em câmara fixa, em suas respectivas sacadas ou janelas, remetem ao campo de visão de espectadores num teatro. O mesmo efeito é obtido, pelo mesmo tipo de enquadramento, por diálogos em que os atores insolitamente não se encaram, posicionando-se lado a lado. Ironicamente, o filme satiriza o ilusionismo do amor romântico caro ao cinema clássico – a esperada cena do beijo capta em plano-detelhe não o beijo em si, mas os pés dos amantes, explorando o clichê do leve levantar dos pezinhos da rapariga. No final do filme, o último plano trai a narrativa conduzida pelas memórias de Macário. Ele nunca mais tinha visto Luísa. Mas nós a vemos. Vemo-la desmontar-se numa poltrona amarela, como um boneco de ventríloquo ao final da representação. Quem seria o articulador da personagem senão o cineasta (grande força criadora do universo ficcional)?

A dialética entre realidade e ficção está também em outra atualização de Manoel de Oliveira – **A carta** (1999), longa-metragem produzido a partir do romance **La princesse de Clèves** (1678) de Mme. de La Fayette (1634–1683), transpõe³¹ a narrativa seiscentista para o século XX. Precisamente neste longa-metragem, o amado da protagonista, cuja figura no texto original é o príncipe de Nemours, é o cantor de *pop-rock* português Pedro Abrunhosa, que interpreta a si mesmo no filme. A característica de selecionar atores não profissionais, e de incorporar atores ao elenco que interpretam a si mesmos, é recurso caro a Oliveira. A escolha de Abrunhosa, uma personalidade do cenário *pop*, é estratégica para falar da contemporaneidade e das figuras veneradas em nosso tempo. Em entrevista, o cineasta comenta os aspectos que preservou do romance em contraste com traços de nosso tempo:

³¹ A propósito da atualização do romance para o século XX em **A carta** (1999), e das razões e implicações envolvidas nesse processo, Manoel de Oliveira dá a seguinte declaração: “[...] disse ao Paulo [Branco]: é a altura de fazer agora **A princesa de Clèves**. Ah bem, vamos fazer. Mas depois pensei que passava-se [sic] na corte com príncipes e o rei, princesas e tudo em alta escola, não é?! Era preciso, para filmar em França, era preciso autorizações para aquilo tudo. Era preciso tipoias, vestir aquela gente, as ruas também não funcionavam porque se estava numa dada época. Disse ‘isto não pode ser, eu vou atualizar isto’. E foi então quando disse ‘olha, eu vou fazer um argumento meu e, enfim, transpor isto para os dias de hoje. O que não era fácil, porque os conceitos e os preconceitos dessa época eram muito inversos do que são hoje. Hoje há uma permissividade enorme nas relações entre os rapazes e as raparigas e naquela época não era assim. [...] de qualquer maneira, fiz o filme e dei-lhe outro nome, porque não era a mesma coisa”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uDSYPRiVrg0>. Acesso em 23 de abril de 2017, às 19 horas e 49 minutos.

O romance passa-se no século XVII, na corte. Tudo se centra na corte à volta da rainha e príncipes e princesas e aqui [nesse filme] não, torna-se uma coisa atual, absolutamente atual e, portanto, a mentalidade de uma época para a outra é como a água do vinho, pode dizer-se. Todavia, o personagem principal, que é a princesa de Clèves mantém esses princípios, essa maneira de ser, essa educação mais austera, o que contrasta com a vida moderna – que é uma vida muito mais moderna, muito mais livre. Ela sofre com isso, não é?! É claro que o filme não defende nem esse tipo de sociedade mais austera ou mais livre, apenas expõe como é. Simplesmente é um filme de contrastes. (OLIVEIRA, 1999)³²

Obviamente, tais contrastes não pertencem à narrativa original. Tampouco pertence à leitura mais profunda que podemos fazer deste filme sobre a angústia de Mme. de Clèves, cujo coração é dividido entre a reputação social legitimada pelo casamento e o amor que nutre pelo *pop star* Pedro Abrunhosa. A segunda leitura que propomos invoca os valores sólidos de um conservadorismo social do passado que esbarra no presente da modernidade. Na sequência em que a protagonista revela seus sentimentos por outrem ao marido, ambos, sentados no banco dum parque em Paris, têm sua conversa interrompida por um mendigo que se diz imigrante português. O jovem justifica sua mendicância com a miséria que viveu na França e revela a sua intenção de regressar à pátria. A sequência reforça a ideia de uma modernidade na era da globalização e insere o contexto de desconfiança dessa nova conjuntura social. Perturbada pela situação em que se vê envolvida, Mme. de Clèves busca sentido para a sua existência realizando trabalho humanitário na África. A escolha desse detalhe diegético serve também para enfatizar as consequências, na modernidade, dos movimentos históricos dos países europeus – extremamente danosas ao continente africano. Oliveira orchestra uma teia de relações com o tempo e as mudanças da humanidade no seu desenrolar. Aliado a esse feito, há o contraste temporal enfatizado pela carta e pelos intertítulos literários, utilizados para atualização da narrativa – trazendo ao moderno ecrã o texto seiscentista de Mme. de La Fayette.

Os filmes que mencionamos a seguir igualmente nos fazem sentir o peso do tempo. Têm, todavia, uma relação indireta com a literatura.³³ **O dia do desespero** (1992) revela-se, desse modo, mais do que um filme biográfico sobre Camilo Castelo Branco (1825–1890), fonte de inspiração fecunda para a criação artística do realizador português. Manoel de Oliveira reconstitui cinematograficamente, de maneira impressionantemente poética, a morte

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pKOnLF8Xupk&spfreload=5>. Acesso em 23 de abril de 2017, às 22 horas e 02 minutos.

³³ **O dia do desespero** (1992) e **Palavra e Utopia** (2000) tiveram seus argumentos escritos por Manoel de Oliveira. Não foram produzidos a partir de textos literários.

desejada de Camilo e a iminência desta nos últimos dias do escritor. O pesar temporal pode ser sentido diferentemente do que vemos em **A carta** (1999), no qual os contrastes sociais comportamentais dão o tom da narrativa. A agonia camiliana é retratada de uma perspectiva singular, na própria casa em que o escritor viveu, pelos objetos que pendularmente testemunham e assinalam esse movimento de passagem entre vida e morte, presença e ausência: a roda da carroça em longo plano-detalle, o movimento da cadeira de balanço que protagoniza o plano e o abrir e fechar das cortinas configuram-se como intensos elementos poéticos nessa construção de significação.

Em **Palavra e Utopia** (2000), uma ode à palavra, à arquitetura discursiva da oratória, o tempo nos conduz ao século XVII. Trata-se de uma celebração da existência do Padre António Vieira (1608–1697) enquanto fenômeno criativo da língua portuguesa. A potência da palavra – elogio que percorre todo o projeto criativo oliveiriano – encontra nesse longa-metragem o seu máximo expoente. O oceano, imagem insistente no filme, afirma a eternidade da palavra, que aparece em som e imagem. A articulação retórica entre o real e o verossímil é, mais do que a vida de Vieira, o grande tema deste longa-metragem.

A presença pulsante da palavra no cinema de Manoel de Oliveira revela um cineasta apaixonado pela literatura e pelo poder do discurso que, por sua vez, aparece em seu cinema em manifestações diversas: há a transposição de trechos inteiros de textos literários em diálogos, em *voz-over* de um narrador inscrito ou até mesmo a afirmação da palavra quando filmada no papel, em cartas ou como intertítulo. Embora assumisse-se como leitor tardio, Oliveira reconhece sua ampla referência literária – um espectro que inclui desde escritores do cânone português até Victor Hugo e Cervantes. Assim esclarece sua maturidade literária e suas grandes influências:

Quando, bem mais tarde, voltei à literatura, apresentou-se-me com uma força, um poder de encantamento enormes, como se tivesse descoberto bruscamente uma grande igreja inesperada na minha frente. Comecei a ver as obras do passado com olhos diferentes. Para mim, aquelas obras não estavam banalizadas. Só li o **Amor de Perdição** muito tarde, com um olhar virgem e adulto. A literatura apaixonou-me cada vez mais. Uma escrita de qualidade, com ideias excelentes como Régio, Camilo, Dostoïevski ou Agustina Bessa-Luís, inspira-me muito. E os livros da Bíblia cada vez mais. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE & PARSI, 1999, p. 68-69).

Num trabalho de mergulhar no texto literário, intuir seus princípios e valores e remodelá-los com uma câmera, Oliveira desenvolveu diversas colaborações. Dentre inúmeros empreendimentos, destacamos aqui a profícua parceria, nem sempre concordante, que firmou

com Agustina Bessa-Luís. Aniello Angelo Avella (2007, p. 10) utiliza o substantivo “curto-circuito” para descrever as criações Oliveira-Agustina. Nascidas da origem portuense comum, elas trazem em si as imperiosas incertezas do espírito humano e sua relação com as convenções sociais sob a pele feminina. É nas mulheres que se aninham as manifestações dos grandes mistérios da humanidade, como veremos a seguir.

4. MANOEL DE OLIVEIRA E AGUSTINA BESSA-LUÍS: UMA PARCERIA EM CONFLITUOSA CRIATIVIDADE

Do que gosto no 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. Nunca há confusão. Ela não gosta inteiramente dos meus filmes: eu gosto muito dos seus textos.

(Manoel de Oliveira, **Conversas com Manoel de Oliveira**)³⁴

Os conflituosos laços criativos que uniram Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís alicerçam-se no compartilhamento de memórias do Douro, da tertúlia intelectual e amizade, e de valores artísticos coincidentes. O realizador e a escritora trabalharam juntos pela primeira vez na feitura de **Francisca** (1981), inspirada no romance **Fanny Owen** (1979). Cabe ressaltar que a presença literária do longa-metragem também conta com a figura de Camilo Castelo Branco como personagem de ficção. Curiosamente, Oliveira tinha um familiar que habitava a antiga residência de José Augusto – onde ainda existiam cartas da heroína. Ele, portanto, sabia da história da família de Fanny. Preparado com sua equipe para filmar outro projeto, o qual não se realizou, o cineasta recebeu da escritora um exemplar do romance e, inspirado pela escrita e pela familiaridade com o enredo, escreveu o guião rapidamente. Baseado, portanto, no romance de Agustina que, por sua vez, apropriou-se de fatos reais acerca do triângulo amoroso entre José Augusto Pinto de Magalhães, Fanny Owen e Camilo Castelo Branco para desenvolver sua narrativa, o guião organiza (no ecrã) a diegese de um amor de intensidade e tragicidade byronianos.

Último filme que compõe a “tetralogia dos amores frustrados”³⁵ de Manoel de Oliveira, **Francisca** é o primeiro exemplar da parceria bem-sucedida entre os dois portuenses, no qual podemos logo vislumbrar um ponto em comum: há, tanto em Agustina quanto em Oliveira, uma determinação de comunicar a existência humana sob um aspecto enigmático. Ambos os artistas exigem de seu leitor ou espectador a disposição de penetrar na obra e deixar-se conduzir pelo olhar calculista de ambos na recomposição dos fragmentos de enredo, como observa Aniello Avella:

O “visual” de Agustina e o “audível” de De Oliveira coincidem e até mesmo fundem-se, criando uma sinestesia na qual os cinco sentidos, as faculdades

³⁴ BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.

³⁵ As demais obras deste conjunto são **O Passado e o Presente** (1972), **Benilde ou a virgem mãe** (1975) e **Amor de perdição** (1978).

intelectuais e as intuitivas são contemporânea e totalmente envolvidos: na condição do emissor artista, no acto de criar; na do fruidor, na recepção da obra. (AVELLA, 2007, p. 29)

A estudiosa Patrícia da Silva Cardoso, comenta a recepção das obras de ambos os artistas:

Grande parte do trabalho de Manoel de Oliveira baseia-se em tensionar a relação entre palavra e imagem, e mesmo entre as muitas imagens que compõem um filme, de maneira a tirar o espectador da confortável posição de receptor de imagens, exigindo dele uma participação activa na atribuição de um sentido para o que se lhe apresenta. Nessa opção do realizador pode-se ver outro ponto de ligação com a escrita de Agustina, que igualmente se recusa a facilitar a experiência de seu leitor, apoiando-se em narradores que Wayne Booth classificaria como muito pouco dignos de confiança. (CARDOSO, 2010, p. 223)³⁶

O texto cinematográfico oliveiriano mantém a rica essência literária do romance agustiniano, dado observável pela impressionante preservação dos diálogos e pelas legendas empregadas enquanto ferramentas narrativas correspondentes ao narrador onisciente da obra matricial. Todavia, a assinatura de Manoel de Oliveira firma-se em seus planos longos, os quais reforçam o carácter psicológico do texto de Agustina, bem como no trato dos diálogos como composições de *mise-en-scène*, mostrando a relação visceral do cineasta com o teatro.

Convém destacar que embora as marcas de identidade autoral da escritora e do cineasta sejam evidentes na seara em que atuam, podemos observar, nas obras que desenvolveram em parceria, princípios artísticos coincidentes. Convocamos, para esse argumento, o filme **Vale Abraão** (1993),³⁷ extraído do romance homônimo que, por sua vez, inspirou-se em **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert.

Se o estilo literário da romancista revela forte inclinação poética (aludimos, por exemplo, às suas escolhas linguísticas, belezas evocadoras de mistérios e profundidade existencial), o mesmo se passa nesse longa-metragem. Seu narrador em *voz-over* nos envolve pelo ritmo e tom de sua voz ao retomar o texto literário de Agustina. Esse efeito obtido soma-se às perfeições das paisagens, à suavidade gestual da encenação e à composição musical responsável por engendrar o grande enigma que caracteriza Ema e todo o seu ser. As laranjas,

³⁶ 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**. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.217-234.

³⁷ Convém esclarecer que entre **Francisca** (1981) e **Vale Abraão** (1993) Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-luis trabalharam juntos em outro projeto do cineasta – **Visita ou memórias e confissões** (1982), para o qual a

as flores, os cenários são singularidades que nos lembram, ao longo das três horas de duração do filme, de quanto encanto há na simplicidade das coisas. Existe, portanto, reciprocidade na elaboração simbólica de ambos, Oliveira e Bessa-Luís, cada qual em sua arte, cada qual em seu arranjo sígnico.

Vale Abraão também nos serve como uma espécie de montra de entrelaçamentos temáticos de Oliveira e Agustina Bessa-Luís: o grande mistério da vida, a fragilidade masculina em face da potência feminina, a propensão a discursar sobre as classes média e alta, um protagonista que tem seu viver privado de sentido. Quanto ao seu caráter fílmico, a história da Bovarinha portuguesa no ecrã constitui, sem dúvida, um fascinante cinema de sensações: a poesia das cores na fotografia cinematográfica das paisagens e do *décor* compostos com os figurinos, o silêncio da natureza, a delicadeza do toque de Ema nas rosas e no acariciar dum felino, o penetrar no universo gastronômico que o filme implica com refeições, bebidas e frutas e até mesmo a fumaça do cigarro da Bovarinha, que eroticamente se coloca entre nós e ela, dificultando uma visão clara da identidade dessa mulher que impressionantemente nos perturba, como às demais personagens da ficção. Tais representações são intensamente apreendidas por nossos sentidos, sobretudo devido ao *modus operandi* de câmara oliveiriano – lento, preciso, estratégico nos seus insinuantes enquadramentos.

A propósito dessa poesia de imagens que seu estilo inscreve e da maneira como percebe a literatura, Manoel de Oliveira assinala o seguinte:

Não gosto da literatura descritiva. O realismo, por vezes, é necessário, mas aborrece-me. Mostrar os tapetes, os objectos...a pintura fá-lo instantaneamente, enquanto que são precisas páginas e páginas para descrever. Há poetas visuais, como Guerra Junqueiro. Cria frases visuais, o que mesmo assim também é belo. Por exemplo, no **Vale Abraão**, quando Carlos visita pela primeira vez Romesal, no princípio do filme, Ema avança com os seus cabelos negros que caem sobre a camisola branca. Agustina Bessa-Luís tinha escrito: “como um rio de tinta”. Gostei muito da imagem. É o eco da pintura. Como os cabelos da actriz eram dourados, mudei o “rio de tinta” para “fios de ouro”. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE & PARSI, 1999, p. 69)

Em 1995, o realizador e a romancista trocaram farpas em sua parceria poética. Oliveira pediu a Agustina que lhe criasse uma história. Conhecendo o elenco planejado para encená-la, a escritora começou a feitura de seu romance, reservando-lhe o título **Pedra de Toque**.

escritora portuguesa escreveu os diálogos. Filme de que brevemente trataremos mais adiante, essa película foi exibida apenas postumamente, pela vontade do próprio Manoel de Oliveira.

Ansioso por começar a filmar e com acesso a um resumo da fábula disponibilizada pela própria Agustina, Oliveira deu início ao projeto, de guião elaborado por ele. Diz-se que, mesmo com o romance já finalizado, o cineasta não chegou a lê-lo. Por isso, conferiu ao filme um título distinto do planejado para o romance, chamando-o **O Convento**. Agustina, pensando que seu título primeiro poderia dar nome ao longa-metragem, afastou-se dele renomeando sua criação: **As terras do risco**.

Patrícia Cardoso (2010) compara depoimentos do cineasta e da romancista sobre os conteúdos do filme e do romance. Manoel de Oliveira salienta os aspectos metafísicos de sua criação, mais precisamente a batalha entre o bem e o mal. Vale destacar que o guardião do convento é, na ficção, o próprio demônio, o que em Oliveira serve de elemento para potencializar o embate entre sagrado e profano. Agustina Bessa-Luís, por sua vez, comenta a própria obra, eliminando qualquer leitura que a entenda sob o prisma do mistério. Assim:

[...] a partir desses breves registros esboça-se a grande diferença entre as duas obras: enquanto no romance a história do casal é montada em tom jocoso, zombeteiro mesmo, no filme a presença do mal é tão sufocante que não sobra espaço para a galhofa. Por ora, importa dizer que em **As terras do risco**, por influência do tom jocoso da narrativa, o leitor é lançado em estado de expectativa distendida, graças à qual acha que faz muito ocupando-se em acompanhar a história detetivesca do “caso Shakespeare”, um elemento bastante presente em toda a narrativa. Em **O Convento** o “caso” fica relegado a pano de fundo, o que o impede de constituir-se em atração que distraia o espectador. Resulta dessa mudança de tom e de foco a substituição da distensão pela tensão. Dito isso, cabe definir o modo de operar os instrumentos que esses dois criadores têm à sua disposição para saber o que, a partir de um tema comum, cada um mobiliza para obter resultados aparentemente tão diferentes como o que separa o medo da galhofa [...]. (CARDOSO, 2010, p. 221)

Nesse sentido, a pequena turbulência nessa relação amistosa e criativa deu origem a uma nova história: um guião escrito a partir da fábula de Agustina e de **Fausto** (1808), de Goethe. O filme, desenvolvido em três idiomas (falam-se inglês, francês e português), foi rodado no Convento da Arrábida, onde a arquitetura seiscentista monástica, escondida entre as árvores da Serra da Arrábida com saída para o mar, serviu de pano de fundo a um argumento extraordinariamente misterioso e perturbador. A música, cuja importância é fundamental em toda a filmografia oliveiriana, intrinca-se ao cenário na produção de um efeito de sentido de suspense ao longo de toda a película.

Assim, é notório que Oliveira confere à natureza enquanto espaço a mesma pertinência que lhe é atribuída em **Vale Abraão**. Nos dois casos ela é personagem do enredo e a sua

essencial importância nomeia, inclusive, os filmes. Em **O Convento**, o cenário franciscano abriga a história de Michael Padovich, estudioso cuja disposição faustiana à reflexão acerca do conhecimento humano, religioso e humanista leva-o à Arrábida para uma investigação sobre a possível origem ibérica de Shakespeare. Lá, o pesquisador é recepcionado por Baltar, o próprio diabo (ou Mefistófeles em Goethe). Como nas demais obras que desenvolveu com Agustina, embora esse seja um caso particular, são as mulheres as grandes destabilizadoras da ordem das coisas. Baltar assombra Hélène, que aparece como a bela Helena de Troia – cuja imagem também está na obra de Goethe –, e Michael é assombrado pela tentação representada por Piedade (anjo ou demônio?), de quem recebe de presente um exemplar de **Fausto**. O elenco cosmopolita, constituído por John Malkovich, Catherine Deneuve, Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra e João Bernard da Costa, embrenha-se em espaços labirínticos – árvores da serra, passagens monásticas estreitas, enquadramentos que posicionam as personagens entre estátuas e o acesso à falésia com sua abertura para o mar. Oliveira novamente filma a grandiosidade do eterno feminino e as precariedades das convenções sociais – aqui facilmente observáveis pelo casamento de Michael e Hélène. A natureza os fragiliza e, em meio à praia e os arvoredos da serra os aproxima de seus instintos mais sensíveis. Em **Um concerto em tom de conversa** (AVELLA, 2007), Oliveira e Agustina dialogam acerca da relação do homem com o seu *habitat* natural e seus instintos animais e sobre a sua domesticação social, que os reprime:

Manoel de Oliveira: O homem vive uma vida artificial, porque ele não tem liberdade. A liberdade é dos animais selvagens que vivem pelos instintos: fogem quando têm medo, atacam quando é para atacar, para comer ou se defenderem e fazerem o que querem fazer e quando querem. Não há nenhum impedimento. Quando vivem em sociedade, os homens não deixam de ter os mesmos instintos que os animais, mas não os podem manifestar.

Agustina Bessa-Luís: Felizmente!

Manoel de Oliveira: Simplesmente, não podem usá-los em público. Em público têm que ter regras da sociedade.

Agustina Bessa-Luís: Quando os usam em público, é para um público mundial, planetário, é na guerra. Na guerra usam publicamente todos esses instintos. (BESSA-LUÍS & OLIVEIRA *apud* AVELLA, 2007, p. 76-77)

Party (1996) recupera essa reflexão, trazendo em sua primeira sequência intertítulos que retomam a visceral ligação do homem com a natureza. Assim os lemos na tela, ao som da bela voz de Irene Papas: “Já to disse e digo outra vez, à beira mar é preciso cuidado. À beira do mar revolto as ondas vão-te apanhar e tu vais-te perder. Se elas me apanharem, onde me levarão? Às profundezas do mar. Farei do meu corpo um barco e remos das minhas mãos”

(OLIVEIRA, 1996). Em artigo para o jornal português **Público**, o jornalista Sérgio Andrade cita uma entrevista de Manoel de Oliveira e de Agustina Bessa-Luís concedida ao jornal, na qual comentam a experiência do trabalho conjunto a propósito de **Party**, cujos diálogos foram escritos pela romancista:

Como é que surgiu o projecto comum de Party?

MANOEL DE OLIVEIRA – Num colóquio, escutei a Agustina a falar sobre o conflito entre o Masculino e o Feminino. Foi sobre essa ideia que lhe propus qualquer coisa sobre isso: um casal mais novo e outro mais velho onde se revelasse esse confronto. E a Agustina fez o diálogo.

Nessa altura, a Agustina sabia já que ia escrever para actores definidos: Irene Papas e Michel Piccoli?

AGUSTINA BESSA-LUÍS – Sim, foi a primeira vez que eu adaptei o texto a personagens que o iriam interpretar. Escrevi para o Piccoli aquele papel.

M.O. – O Piccoli e a Irene Papas; a Leonor Silveira e o Rogério Samora – os quatro são ótimos e gostaram muito do diálogo. É um diálogo corrido e acho que o filme é engraçado. Além disso, a Agustina deu-me também a sugestão da casa...

A.B.L. – Eu, nessa casa, estive só uma vez na vida. Mas há um caso extraordinário que me fez fixar nela. No ano passado, quando o Mário Soares veio ao Porto para homenagear as pessoas que condecorava, houve uma festa, um almoço, e depois fomos para o Pavilhão Rosa Mota. E os lugares eram marcados. Fui para o meu lugar e quem se senta ao pé de mim foram os donos dessa casa!

M.O. – Eu falei-lhe nessa ocasião. E a sugestão foi ótima. O tempo é que foi péssimo, foi uma tempestade pegada! (BESSA-LUÍS & OLIVEIRA *apud* ANDRADE, 2015)³⁸

O longa-metragem debruça-se com um olhar irônico sobre as frivolidades amorosas da burguesia. Dividido em duas metades – a primeira, na comemoração de dez anos de casamento de Leonor e Rogério em sua *garden-party* nos Açores, onde encontram Michel e Irene e, a segunda, quando do reencontro dos casais num jantar recepcionado pelo casal mais jovem em sua casa, cinco anos depois. O primeiro encontro entre Leonor e Michel, sob a tentação da costa açoriana, proporciona um jogo de sedução entre ambos. Leonor desaparece da vista de Michel por entre as rochas e o quebrar das ondas, e logo reaparece. O duplo dessa sequência aparece nas tomadas internas da segunda parte, quando as personagens se desviam de um peixe enorme sobre a mesa para verem e serem vistas. A movimentação dos atores nas sequências é suave, como num balé, e sugere uma energia sensual e sedutora. A

sincronicidade captada pela imagem dá suavidade aos diálogos escritos por Agustina, os quais têm em seu conteúdo reflexões acerca de dicotomias que envolvem o universo feminino e o masculino: o amor, o sexo e o casamento.

Segundo João Bénard da Costa (2001), **Party** (1996) é uma “revisitação” de vários filmes de Manoel de Oliveira. O crítico, afirma que a planificação e a disposição das personagens no cenário, interagindo entre si e com o *décor* remontam fortemente **O Passado e o Presente** (1972) e **A divina comédia** (1991). Ele chega a considerar os longas-metragens “um conjunto coerente e destacável na obra de Oliveira: o que decorre sob o signo da desintegração ou da despersonalização” (BÉNARD DA COSTA, 2001, p. 27). Em sua análise do filme, Bénard da Costa relaciona o exterior ao ambiente onde paixões são incitadas, e o interior ao ambiente de sua concretização. Como nos dois outros filmes, as personagens perambulam por esses lugares, não pertencendo a lugar algum. O final de **Party** oferece-nos um panorama irresoluto, como lembra o intelectual. Há a partida do carro dos convidados e Leonor fica à soleira da casa com a mala que fizera para partir. Há, nesse momento, a produção de um dos planos mais sedutores de Oliveira, todo escuro, em que a câmara capta em *close-up* a atriz Leonor Silveira. Sua beleza, o tom de sua pele e de seus olhos iluminam encantadoramente o plano. Ela vira-se para encarar o marido, Rogério, e decide ficar com ele mesmo após a revelação da ruína financeira do casal. Ambos se encontram na fronteira entre exterior e interior da casa e dois artifícios oliveirianos nos chamam a atenção: a esposa sugere ao marido que realizem outro *garden-party* e, por conseguinte, entendemos a sugestão como um retorno às origens do enredo, num movimento cíclico; e o fato de Rogério, em meio à chuva, conseguir recolher todas as roupas da mulher que haviam caído da mala, exceto sua roupa íntima vermelha. De acordo com Bénard da Costa, o mesmo “eterno retorno” está em **O passado e o Presente**.

Numa leitura que aproxima o longa-metragem de outros ícones da obra de Oliveira, o crítico lança luz sobre a relação entre essa obra e outros projetos frutos da parceria com Agustina. Ele compara a “tristeza que invade Michel junto ao mar” àquela sentida por José Augusto em **Francisca** (1981), afirmando que o axioma da tragédia que acomete Fanny é o “susto, o medo”, deflagrador da comédia em **Party** (1996). O estudioso também o compara a **Vale Abraão** (1993):

³⁸ Entrevista disponível em: <https://www.publico.pt/2015/04/02/culturaipilon/noticia/oliveiraagustina-25-anos-de-confortaveis-conflitos-1691183>. Acesso em 25 de maio de 2017, às 17 horas e 12 minutos.

Mas, se me lembro desses filmes, podia lembrar-me, com a mesma razão, de **Vale Abraão** e do poder das mulheres e do sexo das mulheres. ‘Um desejo que não se sabe a quem é dirigido. Uma aflição embriagada de alegria’. E a diferença entre rapazes e raparigas, entre homens e mulheres, nesta ‘bíblia de ricos’ que **Party** também é, consiste em que os primeiros aprendem o amor e as segundas os nomes do amor. (BÉNARD DA COSTA, 2001, p. 28).

Party, no entanto, evoca a temática amorosa e aforismos sobre os sexos desenvolvendo-se sob um aspecto estético peculiar, caro ao cinema de Manoel de Oliveira – no filme, os nomes das personagens são exatamente os nomes dos atores que compõem o elenco: Leonor Silveira é Leonor, Rogério Samora é Rogério, Irene Pappas é Irene e Michel Piccoli é Michel. A propósito dos intérpretes do realizador português e sua relação com as figuras dramáticas que representam, Pedro Maciel Guimarães (2012) destaca não apenas a forte influência do gênero documental no cinema oliveiriano, mas a sua proximidade com Godard na medida em que traz à cena um “documentário sobre o ator”. O pesquisador atribui a esse recurso um efeito de sentido de intensa ruptura de identificações automáticas entre espectador e personagem – mais um dos efeitos disjuntivos que dão consistência à poética do realizador e que constituem a identidade de seu cinema nos processos de recriação fílmica do texto literário. Como consequência de seu método, resulta um cinema de reflexão numa camada formal ou estética e de ponderação sobre grandes questões da existência, os enigmas da condição humana e seus desafios – ponto de encontro de sua criação artística com a da grande sibila portuguesa.

“A mãe de um rio” (1981), conto agustiniano que fecha **Inquietude** (1998), liga-se às demais narrativas que compõem o longa-metragem pelo tema da imortalidade visto de diferentes perspectivas. A diegese representa a continuidade de um projeto conjunto dos dois artistas em seu debate acerca de códigos instituídos de uma sociedade patriarcal e de um reposicionamento do feminino no referido contexto. Fisalina é uma jovem que habita uma monótona aldeia. A rapariga distingue-se, no entanto, dos demais habitantes do lugarejo, por uma espécie de inquietação de seu espírito. Na tentativa de buscar acolhimento, compreensão e respostas às questões que a afligem, ela procura a mãe do rio, figura feminina com *status* de entidade sagrada. Após um ritual em que segue a mãe por uma gruta embalada por um narcotizante canto da sábia mulher, a menina herda o papel de continuidade dessa figura. Como símbolo de sucessão, ela tem os dedos transformados em ouro, fato descoberto pelos demais moradores da aldeia durante uma procissão. Tachada de bruxa, como a história nos conta das mulheres vítimas da inquisição, Fisalina tem de se esconder dos demais.

Há, nessa ficção, uma essência feminina que se liga visceralmente à natureza e à cultura pagã. Ao contrário do cristianismo em seu caráter patriarcal, cujas figuras mais célebres são, portanto, homens, o enredo da “mãe de um rio”, costurado à narrativa de “Suze” por Oliveira, traz uma mulher que desobedece às regras da comunidade e serve à afirmação da cultura pagã matriarcal. O encantamento pelo canto, pela gruta, pela água e demais elementos da natureza nos conduz à ideia de um sagrado feminino – provavelmente venerado por gerações outras que não as cristãs. Desse modo, também nos é legítimo observar aí o aspecto memorialístico ligado à obra literária de Agustina e à obra cinematográfica de Oliveira. A imortalidade do sagrado feminino ancestral naquela comunidade desafia o código patriarcal ali presente. Essa desconstrução do *status quo* ditado pelo pai é mais evidente no clímax do enredo: a revelação, perante todos, dos dedos dourados de Fisalina, ocorrida em meio à “Procissão do Senhor Morto” – a qual religiosamente ritualiza a morte do Pai.

Depois de explorar a problemática da memória e da permanência em **Inquietude**, Manoel de Oliveira desenvolveu outros projetos, dos quais Agustina não participou: de 1999 a 2001 foram produzidos **A carta** (1999), **Palavra e utopia** (2000) e **Vou para casa** (2001), filmes em que a memória é elemento essencial. Todavia, em 2001 o cineasta convocou, para uma viagem ao Porto de sua infância, a escritora. Em **Porto da minha infância** (2001) somos convidados, segundo os intertítulos que se apresentam, a “recordar momentos dum passado longínquo” ou, em outras palavras, a “viajar fora do tempo” – o que “só a memória de cada um pode fazer”. Neste filme, a memória do realizador rege, como um maestro a uma orquestra – imagem metaforizada por ele nas sequências inicial e final – uma belíssima trajetória que retrata o Porto, a gente que ali viveu, seus costumes, suas práticas, suas ideias, as artes em geral, o cinema em particular e aquilo em que esse lugar mítico para Oliveira (e por que não dizer para Bessa-Luís também?) se transformou: o saudoso Porto de outrora contraposto ao de agora, contraposição sempre embalada por uma frase muito significativa: “hoje é isto”.

Entre os momentos regidos pela memória do cineasta, destacamos aquele em que ele se vê, infante, no teatro, e os da puberdade boêmia, das noitadas iniciadas no Palace ou no Clube do Porto (menor e mais sofisticado) e encerradas no Primavera – procurado pelos rapazes como “último recurso para encontrar ainda uma dama disponível”. A peregrinação por clubes noturnos revela a juventude portuense burguesa do início do século XX e as relações entre rapazes e raparigas da época:

Como alguns outros jovens, depressa enveredei pela boémia e cedo se me infiltrou o gosto pela vida nocturna, cousa que, ao mesmo tempo, não deixava de ser uma escola, mas uma escola com muitos alçapões.

Não obstante, era uma experiência que se abria a muitos conhecimentos da vida, antes ignorados na minha natural inocência, e abria campo a uma certa rebeldia à lei, isto é, às regras sociais (hoje praticamente inexistentes), que eram impostas e aceites pela sociedade daquela época. Rebeldia no fundo tolerada, enquanto praticada nos lugares próprios, mas não aceite como cousa pública, pois, como tal, sempre redundaria em escândalo.

A boémia foi (e digo foi, porque hoje boémia tal como era antes não existe, as noitadas são outras, como as discotecas, e também outros os divertimentos, os quais perderam todo o romantismo que caracterizava o verdadeiro espírito da boémia), era então, como um desregulamento latente na sociedade por razões de ordem tácita e táctica. E, por isso, a um qualquer rapaz que atravessava esse momento de percalço, dizia-se que estava na idade de correr o seu fado (lapso de tempo concedido aos rapazes como necessário para se libertarem das cargas libidinais próprias da idade e, na prática, conhecerem o que era interdito fazer em sociedade. Também uma maneira de evitar devaneios tardios, na crença de que tendo vivido o *seu fado* em tempo próprio, depois de casados dariam chefes de família mais ponderados). É que então não era como agora. Nesse tempo uma jovem de família não era aceite em casamento porque os rapazes não as queriam para esposas se não estivessem virgens. Eram as prostitutas que, como *bons anjos da guarda*, salvavam a honra do *convento* às meninas de exemplar comportamento. E, tanto na alta como na média, era assim que burguesia e povo pensavam. Senão até com maior severidade no povo e na média burguesia, apesar das tentações que os galãs mais irresponsáveis da alta exerciam sobre as ingénuas de classe mais baixa. (OLIVEIRA, 2001, p. 49-50)

O relato do realizador caracteriza a sociedade patriarcal em que viveu, evidenciando uma dualidade na condição social das mulheres daquele tempo – as figurações da esposa e da amante (prostituta). Essa dialética feminina aparece em vários de seus filmes e tem, na obra de Agustina, um espaço especial. A este propósito, há em **Porto da minha infância**, precisamente na sequência sobre o clube noturno Primavera, repleto de prostitutas, uma composição de planos em que a romancista lê um texto seu acerca da mulher contemporânea, fazendo eco à dualidade feminina que Oliveira comenta no filme:

As mulheres, sempre as mulheres. Uma senhora americana escandaliza a sociedade feminista porque prega o regresso ao lar e aos deveres minuciosos da educação, como saber estar à mesa e dizer obrigado. Jesus não lavava as mãos antes de comer, no que foi decerto reparado pelos discípulos de alto nascimento. Mas não era Pedro, o pescador, que ia notar as faltas de etiqueta do mestre. O certo é que as mulheres se movem hoje num terreno difícil. Têm que optar pelos filhos ou pela carreira. Comem mal, penteiam-se só para ir à televisão, mal olham para o espelho para poderem olhar para o relógio. É extraordinário como um relógio leva a melhor sobre um colar de pérolas. Dentro de alguns anos as mulheres têm que escolher entre a educadora, a técnica de empresas, da oficina, ou do laboratório e a gueixa. A

gueixa também é uma licenciatura. Sabe de música, de livros; ela lê Espinoza, consulta o dicionário, conhece pessoalmente Valentino e tem um apartamento em *Île de France* com vista sobre o *Bois de Bologne*. Não faz cruzeiro ao Caribe, nem a Taiti. Aposta nos cavalos e, sobretudo, deixou de jogar golfe desde que o golfe se tornou uma forma de burgueses limparem o nome e os pés. A gueixa pode ter sessenta anos e ser magnífica. Tem muitos admiradores e pouquíssimos amantes. Os homens orgulham-se dela, confiam-lhe os seus segredos. Não esperam que ela se dispa nem lhes corte a carne no prato. A gueixa é um delito da democracia, mas sem delitos não há cultura – tenham paciência!³⁹

Agustina resgata aqui alguns valores considerados, no seu tempo, como de boa educação. Chama à reflexão, no contexto social feminista, sobre a nova gama de valores seguida pela mulher moderna que, segundo ela, escolheu um ritmo de vida frenético (relógio) em detrimento da tradicional beleza das pérolas. Nesse contexto, cita a figura da gueixa, cujo significado na cultura japonesa remete às mulheres educadas nas artes, que usam trajes e maquiagens tradicionais para entreter os homens, não sendo suas esposas. Não obstante, a gueixa de Agustina é uma alternativa à figura feminina da modernidade que ela questiona – aquela que, de acordo com Bessa-Luís, abdica da educação tradicional nas artes, etiqueta e filosofia, bem como do cuidado com os filhos em nome de um estilo de vida que enaltece o mercado de trabalho.

A discussão de papéis femininos no casamento e em sociedade está presente na parceria ulterior de Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. Ela escreve, em 2001, 2002 e 2003, a trilogia⁴⁰ que denominou **O Princípio da Incerteza**. Em 2002, Oliveira realizou o primeiro filme, a partir do primeiro livro do conjunto. Deu-lhe, não o nome do romance, **Joia de família**, mas metonimicamente nomeou a parte com o título do todo: **O Princípio da Incerteza**. Para a feitura do segundo e último longa-metragem baseado no mesmo conjunto, o cineasta distanciou-se ainda mais dos títulos da escritora. Escolheu, para caracterizar o filme de 2005, extraído de **A alma dos ricos**, o nome **Espelho mágico**.

Esse díptico oliveiriano explora, elevadas à potência máxima, as figurações do feminino em seu cinema. Discutiremos, ao longo desta investigação, o *modus operandi* cinematográfico adotado pelo cineasta na construção das figuras femininas de ambos os filmes. Por ora, podemos antecipar que a reflexão acerca da condição da mulher, também presente no texto agustiniano, encontra nos longas-metragens uma articulação estética

³⁹ **Porto da minha infância**. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/França, 2001, DVD, 92min.

⁴⁰ Os livros que compõem a trilogia de Agustina Bessa-Luís são: **Joia de família** (2001), **A alma dos ricos** (2002) e **Os espaços em branco** (2003). Apenas os dois primeiros romances foram recriados por Manoel de Oliveira no cinema.

cinematográfica que a potencializa. Oliveira cria um jogo de elementos duplicados para cada um dos filmes e os recria, como num espelho invertido, adensando assim a relação entre o segundo filme e o primeiro – e elevando a grau máximo a atmosfera de incerteza quanto aos arquétipos do feminino. **O Princípio da Incerteza** (2002) e **Espelho Mágico** (2005) encerram a fecunda parceria entre Bessa-Luís e Oliveira. Todavia, Agustina também está no “mais novo” filme do realizador, **Visita ou memórias e confissões** (1981), filme cuja exibição foi, por decisão do cineasta, feita apenas postumamente.

O projeto foi o segundo momento da carreira do realizador em que, para falar de si, de sua história e de sua obra, convocou a sibila portuguesa. Teresa Madruga e Diogo Dória, atores que àquela altura tinham composto o elenco de **Francisca** (1981), seguem os diálogos, em *voz-over*, criados por Agustina, ao representarem dois visitantes que chegam à casa que pertenceu à família Oliveira por mais de 40 anos. As figuras de Manoel e de Maria Isabel, sua esposa, articuladas aos porta-retratos, às pinturas, ao mobiliário da residência e ao projetor que revela filmes já exibidos, deflagram as memórias do artista, oscilantes entre realidade e ficção. O tom poético do filme revela a dimensão plural do artista – sua vida, seu momento histórico, sua arte, sua existência –, dimensão, contudo, sempre incompleta, pois nunca será suficiente para reconstruir o ser em totalidade, embora apreenda muito de si:

Ao falar da casa em que vivemos há uma grande semelhança, quer se trate de um palácio ou de qualquer coisa de muito pequena e muito modesta, digamos quatro paredes. Pode-se partir da noção de identidade. Em minha opinião (é uma posição muito pessoal), a nossa primeira casa é o corpo. Mas o corpo tem hábitos. Depois procura-se a toca, um tuguírio, um retiro para obter protecção. Disse-me, um dia, André Bazin que os cães urinavam em volta para marcar o seu território. No interior deste sentem-se fortes, no exterior têm medo. É tão natural e tão extraordinário como a personalidade. Depois pouco a pouco chega-se à cabana, a casa, ao palácio...E em seguida, com o desenvolvimento das relações humanas aparecem outras necessidades sociais: constroem-se as gares, os museus, enfim, coisas que não são o habitat e que apenas reflectem a identidade de um grupo.

Na casa, porque somos dois, nascem raízes. Estão em jogo a minha identidade e a da minha mulher. E constituímos, com os quatro filhos que tivemos, outras identidades. Naquela casa eduquei os meus filhos e mesmo os meus netos. (OLIVEIRA *apud* BAECQUE & PARSI, 1999, p. 19-20).

Falar da casa e, portanto, da identidade do artista e de sua obra, parece-nos ofício sempre impossível de levar a cabo. E o é, entretanto, para nos aprofundarmos na densa poética oliveiriana, com vistas a lançar luz sobre suas criações, faz-se necessário entender seus laços criativos. É certo afirmar que a força motriz da filmografia de Manoel de Oliveira é a literatura de várias origens e idiomas. No entanto, é de se considerar que nos aproximaremos

cada vez mais de suas criações ao nos aproximarmos de Camilo Castelo Branco, José Régio e da escrita feminina da sibila portuguesa, Agustina Bessa-Luís.

5. O ESPÍRITO DA ESCRITA AGUSTINIANA

Álvaro Manuel Machado, em seu **A novelística portuguesa contemporânea** (1977), destaca escritores portugueses de relevo na ficção que se produziu após a Revolução dos Cravos, especialmente aqueles aos quais ele atribui uma “reelaboração da história imediata” (p. 9). Dentre os nomes mencionados por ele está, com louvor, o de Agustina Bessa-Luís:

[...] se pode dizer que Agustina Bessa-Luís criou, desde a publicação de **A Sibila** (1954), um universo totalmente novo, não só em Portugal, mas também no romance europeu contemporâneo, pela simples razão de que, não se limitando a seguir programas vanguardistas, fundiu experiências anteriores com uma raríssima percepção da realidade social, cultural e histórica portuguesa, elevando esta a um domínio mítico [...]. (MACHADO, 1977, p. 26-27)

O estudioso assinala a origem aristocrática rural da ficcionista, precisamente da região do Douro, província do norte de Portugal, porque esse traço biográfico tem fundamental importância enquanto tema agustiniano. Os vários assuntos tratados por ela em seus romances contemplam sempre famílias que transitam entre o meio burguês e aristocrata, cuja situação econômica e social é de decadência. Machado evoca outra presença de valor da ficção da escritora: Camilo Castelo Branco. Combinando “regionalismo e metafísica”, a sibila portuguesa elabora uma trama em “teia sentimental”, vivida por famílias nortenhas e figuras que convivem com elas, como criados e agregados – assemelhando-se, parcialmente, à escrita camiliana⁴¹.

As personagens de Agustina Bessa-Luís têm a sua existência marcada por uma intensa violência velada pelo sistema social em que habitam. Numa construção analítica cuidadosa, a escritora investiga minuciosamente a condição humana, as relações de poder entre as pessoas e o existir num tempo, num espaço e com costumes específicos, como se observa no trecho a seguir, em que o narrador apresenta António Clara em **Joia de família**:

Naquela hora, entre as quatro e três quartos e as cinco da tarde, um rapaz de cabelos compridos, com uma camisa que parecia ter ido buscar ao baú de um avô muito antigo, saiu do seu *jeep* cinzento e olhou para a casa com moderada expectativa. Tinha sido educado na estreita amizade com as Tartarugas Ninja e uma tranquila cena de campo só podia causar-lhe decepção. Tudo o que não fosse a grande parada da fama, e a delgada

⁴¹ Vale ressaltar que as presenças de Camilo Castelo Branco e Teixeira de Pascoaes na literatura de Agustina Bessa-Luís reforçam o tema da origem em sua obra, pois ambos os escritores pertencem à tradição literária nortenha.

silhueta do tenista no seu campo de saibro vermelho, não lhe interessava. Deixava mesmo o cinema para os burgueses que acabariam na bancada do Parlamento a sua euforia de um mundo corrupto. A sociedade estava cada vez mais libertina, conduzida por um ideal de rapidez, de consumo e de ambição precipitada. Não se pode dizer que houvesse uma intolerância aos bons costumes, mas a fauna da noite não parecia receber bem esses rapazes grandes e bem nascidos que às vezes apareciam nas discotecas para ficar imóveis encostados às paredes com um ar de despreendimento e contido furor. Aos dezoito anos, António Matos Clara, também conhecido por Cravo Roxo, por motivos que depois direi, desejava parecer-se com uma raça exterminadora e implacável. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 8)

Há, no relato acima, elementos que nos atualizam sobre o contexto cultural em que o herdeiro da família Matos Clara passara a sua infância e adolescência: o estilo retrô, o carro esportivo de luxo da marca *jeep*, o *animé* dos anos 90 “Tartarugas Ninja”, o padrão de beleza do corpo magro, o ritmo frenético e o narcisismo da vida contemporânea, e um sentimento de arrogância de classe de um jovem que abandona a cidade para assumir a sua herança no campo. Segundo Machado, a ficcionista critica o “*modus vivendi* do português” e o seu espírito provinciano e cômodo diante de questões políticas e democráticas importantes. O estudioso ainda menciona como temas da escrita da artista os conflitos e as paixões humanas que existem sob o tecido social.

Em ensaio intitulado “A memória do amor ou a memória dos sentimentos: o eu e o outro em **O susto** e **Um cão que sonha**, de Agustina Bessa-Luís” (2015), Rodrigo Valverde Denubila chama a atenção para a ousadia formal da literatura agustiniana. Sabe-se que a romancista tem uma escrita aforística, ou seja, ela insere em seus textos máximas breves, cujo tom moral ou de definição de coisas no mundo configura-se muitas vezes como sentenças filosóficas que se alternam com aquelas que fazem avançar a ação, comentando as atitudes e os pensamentos das personagens. Nesse sentido, o pesquisador acentua o movimento de desconstrução de “ideias feitas”, semeando uma lógica da incerteza que incide sobre conhecimentos pré-estabelecidos. Denubila refere-se, por exemplo, ao método estético utilizado por ela a propósito da “força de um narrador em primeira pessoa que coabita com um em terceira” (2015, p. 41), recurso presente na passagem abaixo:

Um dos lugares mais belos do mundo é a Ribeira Lima. Pelo menos na minha opinião, que vale alguma coisa. Ribeira Lima, de que tenho uma recordação imprecisa mas deslumbrada, é destes sítios que se podem imaginar como Cápua, onde Aníbal perdeu a honra do ofício. Dizem que ao chegar à foz do Lima, os romanos esqueceram tudo o que os ligava à pátria. E chamaram-lhe o rio Letes, rio do esquecimento. Não sei se digo bem. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 45)

O narrador em **A alma dos ricos** é um narrador onisciente que, no entanto, como se nota acima, faz breves alternâncias do foco narrativo em primeira pessoa. Outro recurso caro à romancista em seu processo de desconstrução de ideias é a evocação de uma série de conceitos que, à luz da alternância de foco narrativo, perdem a sua dimensão de verdade absoluta. Sob a lógica da incerteza, Agustina cria um tipo de conhecimento enciclopédico dentro de sua ficção, tese defendida por Denubila. Há, em seus livros, informações acerca da história de Portugal, da sua topografia, das pessoas que ali habitaram e habitam, das genealogias, de mitos clássicos e bíblicos, etc. Pode-se dizer, assim, que a memória histórica e epistemológica é a norteadora da diegese.

O pesquisador considera a obra agustiniana um romance “enciclopédia aberta”, o que explica a maneira como ela reconstrói a realidade em seu universo literário, transitando por uma pluralidade de gêneros, tais como: “ensaio, ficção, biografia e autobiografia”. A leitura do estudioso lança luz, inclusive, sobre a maneira pela qual a romancista desenvolve o seu diálogo entre realidade e ficção, com personagens inspiradas em personalidades da literatura ou em membros da sua família. O tom memorialístico é fundamental para a compreensão da sua escrita, sendo que a memória das coisas e dos seres tem importância transcendente para o texto agustiniano, influenciando atitudes e acontecimentos vindouros, como se verifica na passagem a seguir:

Os Amílcar da Barca, ramo de industriais bem sucedidos, tinham começado com dois teares caseiros e cresceram até ao título de milionários com o génio duma mulher da casa, a famosa Cardosa, ou a Cardosinha, pela sua pouca estatura e vivacidade. [...]. No tempo da Cardosinha, que era vaidosa como um pote de libras, Portugal começava a popularizar a sua vocação europeia e toda a gente lia revistas de modas e decoração. Ela viu a vantagem de explorar a competição do luxo burguês e mandou vir de Itália um profissional de cartões para tapetes que era de facto um mestre nos motivos florais e nas cores. A Cardosa ficou rica, e porque gostava de ser recebida como uma rainha, era a primeira a inaugurar a moda [...]. Alfreda não a tinha conhecido, a bisavó, mas fora criada debaixo dessa férula do êxito em que sobrenadava a alma dos ricos. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 104)

A personalidade da bisavó de Alfreda, que “incutira nos filhos o respeito pelo dinheiro e tomava as dívidas como doenças de pele” (2002, p. 104), é de fundamental importância para a compreensão das ações e comportamentos da protagonista, bem como de seus familiares. A memória da família é, portanto, uma das chaves para entender as personagens agustinianas. Em sua tese de doutoramento, cujo escopo é a análise de cinco biografias de Agustina Bessa-Luís, Ana Maria Filizola (2000) debate diferentes aspectos da memória na obra da romancista.

A estudiosa destaca que a escritora colaborara com crônicas para jornais, trabalhando com um tipo textual para o qual a realidade concreta é matéria-prima. Concomitantemente, Agustina escreveu romances e contos, trazendo intensamente, para o ficcional, “o saber histórico”, “ficcionalizando-o, portanto” (p. 53).

Segundo Filizola, a sibila portuguesa, no processo de escrita de biografias, fazia minucioso trabalho de pesquisa e levantamento de material sobre a personalidade que seria tema de seu texto e a época em que vivera. Todavia, na documentação investigada era dada especial atenção aos gêneros textuais que favorecessem a expressão da subjetividade, tais como “cartas, diários, declarações, mesmo as fotografias e os retratos” (p. 287). Tal predileção, como ressalta a pesquisadora, está ligada ao caráter espontâneo da qualidade de testemunhos acessíveis nos gêneros citados – “menos controlados por uma objetividade de ordem disciplinar ou por conveniências de ordem política” (p. 288). O que Agustina busca para as suas personagens, afinal, é o que elas têm de mais humano, de mais vulnerável. Podemos verificar essa relação com a existência dos seres sobretudo quando ela trata de personalidades históricas ou míticas, desmitificando o mito clássico ou bíblico, ridicularizando-o ou o recriando, como observa o seu narrador em **A alma dos ricos**:

Uma coisa a que os gregos recorreram com intenções reservadas foi darem uma vida privada aos seus deuses. Isso significa que eles eram vulneráveis no sentido de terem uma parte inteligível para os homens e serem seus cúmplices além de serem seus vigilantes criadores. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 195)

Alfreda, em sua ânsia pelo extraordinário, por exemplo, humaniza a Virgem Maria, principalmente nas conversas que tem com o professor Heschel. Há, como tema dos diálogos de ambos, hipóteses sobre a vida de Nossa Senhora que corroem os pilares do mito sagrado:

De repente Alfreda pôs-se a pensar como teria sido o casamento da Virgem. Depois da Anunciação e da visita que fez à prima Isabel, a vida privada de Nossa Senhora não estava referida em nenhuma parte. Pode-se depreender por algumas palavras, decerto recebidas da tradição oral, que a Virgem, reconhecido o seu estado, deixou a família e foi viver noutro lugar. Possivelmente, em casa de Isabel, onde se manteve até que ela deu à luz. Foi então que a família, poderosa e rica como era (a mais abastada de Israel), entendeu casá-la, o que fez, escolhendo o bom José, um viúvo com filhos, destinado mais a ser seu protector, do que marido. Era responsável por Maria e acautelava-a de todos os perigos. Levou-a com ele quando do recenseamento em Belém; embora as mulheres não se recenseassem e a presença dela fosse escusada, levou-a porque a família vivia em Belém e

alguém tinha que lhe prestar cuidados naquela situação. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 196)

Catherine Dumas (2002) argumenta que no texto agustiniano, o “passado histórico é totalmente diegetizado”. Há, nesse sentido, uma aproximação entre a vida das personagens ficcionais e as grandes personalidades históricas trazidas para a diegese. Todavia, uma atmosfera de mistério envolve as personagens romanescas – geralmente pertencentes a um ambiente rústico, de forte ligação com as propriedades da família e um apego à terra e aos bens. Essas personagens vivem a experiência social como um conjunto de convenções superficiais que, na realidade, escondem um universo profundo, de sentimentos complexos. Segundo Dumas, a sistematização da vida social provoca o “aborrecimento, o *stress* e o *spleen*” (p. 22) nas identidades criadas por Agustina. A pesquisadora também afirma que “o embate com as conotações negativas dessa realidade vivida causa nas personagens a dor. O seu itinerário é difícil” (p. 22). Como uma criminalista, Agustina “disseca” os sujeitos que cria: a sua descendência e ascendência, a sua história de vida, os seus sentimentos ocultos. Corroborando, para o efeito de mistério, o tratamento do tempo na narrativa da romancista. O desenrolar da ação não se dá em tempo linear, constituindo-se por uma combinação de memórias, avanços e recuos cronológicos, intercalados por intervenções aforísticas, numa elaboração textual que exige um leitor disciplinado e sensível à sua poética narrativa. Num texto sobre literatura e cinema, Manoel de Oliveira homenageia a parceira de trabalho, caracterizando a sua escrita:

Tenho por genial a escrita aparentemente desarrumada da Agustina, uma escrita subterrânea, direi mesmo, vulcânica. Que pretendo eu dizer com isto? O que me acode à ideia sobre os humanos é que se me afiguram entes saídos da natureza, a qual se manifesta mais profundamente em certos indivíduos do que em outros. A Agustina é um destes casos particulares. E isto se torna tão evidente como manifesto nos seus livros, cuja expressão é duma inteligência subterrânea, repetiria, tão vulcânica quanto o sinto intimamente sempre que transponho para filme alguns dos seus livros. Ao mesmo tempo, acho ser isto cousa cuja explicação me transcende. (OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 107)

A escrita dita “vulcânica” por Oliveira, também é descrita por António José Saraiva e Óscar Lopes, que destacam o mistério sibilino do texto de Agustina Bessa-Luís e o seu carácter arrebatador quanto à decifração das paixões humanas:

A vocação de facto excepcional de A. B.-L. não é a do romance como figuração de um mundo social, psíquica ou esteticamente coeso, mas a de

colher momentos de surpreendente microrrigor e irradiação instrutiva, quer em percepções objetivas, quer em vivências interpessoais, quer em formas de sabedoria ancestral que, precisamente, ponham em causa qualquer forma de ordem ou inteligibilidade aceite; tudo nela aponta para um “amor” que é transcendente a valores ou a evidências consagradas, e que parece um dom peculiar de gineceu ou de intimidade feminina; a narração é feita de reiteradas corridas para essa intuição lucilante, relegando qualquer relevância de continuidade pessoal ou ambiental, qualquer hierarquização plausível do acessório ao essencial narrativo, qualquer esquema óbvio de sequenciação; há mutações bruscas que garrotam ou anulam personagens ou relações antes salientes; o rumo narrativo salteia e ziguezagueia do modo mais surpreendente, como em busca de pontos fusíveis por incandescência [...]. (SARAIVA & LOPES, 2005, p. 1102)

É certo que a obra de Agustina Bessa-Luís, que se expande em diversos gêneros literários, caracteriza-se por uma intensa densidade estética e temática. Suas difíceis metáforas trazem à tona reflexões não apenas sobre a topografia e os costumes portugueses, mas adensa-se nas profundezas de uma sociedade provinciana e claustrofóbica. As existências, aparentemente monótonas, constituem na verdade verdadeiros infernos, em que sujeitos se debatem para sobreviver à desordem da realidade. A ficcionista subverte ideias pré-concebidas, sobretudo acerca da identidade feminina, e desmitifica mitos bíblicos, clássicos e mitos da cultura *pop* contemporânea, humanizando-os. As personagens ficcionais, ou seja, que não pertencem a um repertório histórico, são geralmente membros da alta burguesia que empenham imensos esforços para reverter a dissipação do patrimônio da família. Descritas de maneira cáustica, as personagens agustinianas são retratadas a partir de uma análise de condutas e dos arrolamentos de poder num contexto contemporâneo em que as relações tradicionais da sociedade dos nomes de família já são outras, a economia e a indústria modificaram-se e, portanto, também as clivagens sociais. A aliança entre membros de famílias decadentes visa, por meio das relações amorosas, à sobrevivência econômica. Vivendo na camada subcutânea de tal sistema está a força feminina, nem sempre poupada pela sibila portuguesa que cria mulheres capazes de alterar estados de coisas com os recursos que lhes estão disponíveis e garantir a continuidade da linhagem familiar a todo custo. Desenvolvem, para isso, um radicalismo existencial que assegura a sua sobrevivência, asfixiando sentimentos e estados de alma mais profundos, investigados pela ficcionista. Num mergulho nesse universo, Agustina nos coloca face às nossas fragilidades: a paixão, o tédio, a ambição, o exibicionismo, a crueldade, a histeria, etc. – sufocadas pelos imperativos sociais:

Mas sobre esse sistema que serve o amor e o ódio, que destina a vida e a morte, acima das letras e dos números, há uma substância eterna que não é

sangue nem tinta de escrever. No mais elevado sentido, isso é a literatura – o livro, que traduz, de maneira sempre precária, a forma do Universo. A literatura é uma fisionomia interior. Vemos como as mulheres são dispostas a conservar um rosto, e não a criar um rosto. A literatura tem que criar o rosto; manifestar nele a marca que está no fundo de todos os seres e que é a inteligência. Por isso digo que a literatura é uma ciência, uma ciência encefálica em que a arte da palavra origina a tão bela cultura externa que os Gregos admiravam. Quanto mais a alma humana estiver distribuída por harmoniosos laços de pensamento, vontade e paixões, mais a literatura será obra digna dos homens e das mulheres que a fizerem. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 169-170)

5.1 O caso de *Joia de família* (2001)



Figura 15 – capa do romance **Joia de família** (2001), de Agustina Bessa-Luís.

Fonte: disponível em https://www.fnac.pt/O-Principio-da-Incerteza-Joia-de-Familia-Agustina-Bessa-Luis/a64251?Origin=fnac_google Acesso em 05 de março de 2017, às 10 horas e 30 minutos.

Rute Matos de Albergaria, mãe de António, era esposa de um diplomata, Manuel Clara. Com outros dois filhos homens e grávida do terceiro (António), Rute recolheu-se ao final da gravidez no Salto da Senhora, fazenda do tio Simeão que, sem herdeiros, incluiu uma cláusula em seu testamento segundo a qual deixaria a herança para o bebê da família que nascesse em suas terras. E assim o destino e a estratégia de Rute realizaram-se. Durante o período de hospedagem na fazenda, Rute tornou-se amiga fiel de Celsa Adelaide, criada do Salto, grávida, como ela, do terceiro filho. Além de Flório, Celsa era mãe de José Luciano – conhecido pela alcunha de Touro Azul. Com a gravidez em estágio próximo à de Rute, Celsa teve o seu parto primeiro e no dia do nascimento de António Clara, sob grandiosa tempestade, Rute exigiu que apenas a criada se mantivesse em seu quarto. “Mas a criança, um menino, estava morta. Ali, debaixo do olhar da bela e louçã Virgem da cadeira, Celsa Adelaide pensou depressa. Pensou que Rutinha lhe confiara a hora mais fatal da sua vida, que não podia

decepcioná-la” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 24). Então a criada levou o menino morto ao lavatório, vestiu-lhe as roupas do próprio filho e levou o bebê vivo para o berço do herdeiro da quinta. O segredo de Celsa Adelaide manter-se-ia fiel a ela – a única testemunha além da tempestade e dos lençóis de cambraia do Salto da Senhora.

Anos se passaram, tio Simeão veio a óbito e António Clara, o Cravo Roxo, após um hiato de infância e adolescência longe da quinta, retornou ao Salto, sob os cuidados de Celsa Adelaide, para apropriar-se de sua herança. Ele e José Luciano tornaram-se amigos, e Clara passou a ter uma vida social nos arredores do Salto. Passou, inclusive, a frequentar reuniões intelectuais à residência dos irmãos Pedro Daniel e Torcato Roper, que promoviam encontros em que se discutiam literatura, política e filosofia. É nesse contexto que Camila nos é apresentada:

Uma das jovens mais populares era Camila, que tinha uma irmã chamada Adoração. Eram desse tipo de raparigas que nunca se preocupam com o casamento e que, façam o que fizerem, sempre encontram um amigo de infância que conclui com elas uma aliança amadurecida durante muitos anos. Têm um desdém absoluto pela surpresa e admitem toda a espécie de extravagâncias desde que sejam cometidas por alguém do seu meio. Se lhes disserem que alguém que lhes merece a consideração dos mesmos tectos, gostos e maneiras de vestir acaba de matar um estranho, não se comovem. Mas se incomodavam que soubessem que essa pessoa degolava um peru ou se baixava para apanhar do chão uma moeda. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 36)

Embora Camila compartilhasse o mesmo ambiente social de António, ela ainda não havia sido notada por ele. A personagem só passa a ter relevância no enredo a partir do aparecimento de Vanessa:

Quando Celsa viu Vanessa na Senhora do Salto achou que as coisas se anunciavam com mau cariz. Ela era o que sempre fora, uma recadeira, não muito diligente, esperta para se informar de tudo o que ocorria em redor e para disso tirar preguiça. Não gostava da lida da casa e andava sempre fora como inculcadora de pessoal doméstico. Conhecia todas as cozinheiras e raparigas pobres que fugiam ao trabalho da vinha e se empregavam na casa de burgueses, o que começara a ser pouco digno. Era considerado um passo para a prostituição ou uma espécie de escravatura bem remunerada. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 45)

Vanessa era cúmplice, amiga e protetora de José Luciano. Ambos eram envolvidos em negócios escusos – cuja articulação incluía drogas, prostituição e uma discoteca. Pelas mãos do Touro Azul é que ela foi apresentada a António Clara e se envolveu com ele.

Celsa Adelaide então, preocupada em proteger António de um possível casamento com Vanessa, numa visita à casa da família de Camila reencontrou-a, já uma mulher. A criada, temerosa de que a proximidade entre o Cravo Roxo e Vanessa o levasse à ruína, articulou, na primeira festa da vindima, o acréscimo de Camila e da família da rapariga à lista de convidados. Com a ajuda dos Roper, mais precisamente de Daniel, Celsa conseguiu construir a imagem de Camila, para António Clara, como a boa moça que daria boa esposa.

Segundo o narrador, Vanessa amou o herdeiro dos Albergaria. Todavia, ela nunca se deixaria sucumbir pelas armadilhas do coração. Continuou seus encontros com o Cravo Roxo como sua amante, estando com ele, inclusive, em sua lua de mel. Às vésperas do casamento, Camila passa a ter maior relevo no enredo. A rapariga chega a protagonizar um outro triângulo amoroso, em que ela é a figura central, disputada pelos irmãos José Luciano e António Clara. O primeiro, conhecendo-a desde a infância, vira-se apaixonado por ela e lhe propusera casamento, antes que ela consumasse sua união com António, ao que recebera um não como resposta. A imagem de santa no romance começa a ser colocada em xeque pela ironia com que Camila recebia as declarações de amor de José Luciano.

Do casamento em diante, todas as personagens de alguma forma manifestavam sua inquietude diante do impacto que Camila causava nos demais. Sua passividade diante da traição do marido, da presença constante de sua rival em sua casa são fatos que intrigam a todos. Ambas, esposa e amante, construíram uma gramática social amorosa de modo tal que, para que uma existisse, a outra deveria também existir. São raros os momentos em que o narrador nos revela a fragilidade de Camila na narrativa. Nos revela, no entanto, o desenrolar de sua relação com Vanessa, simultaneamente de rivalidade e proteção. Camila, como ela mesma chegou a afirmar, não fora seduzida por António, fora convencida:

Tinha criado defesas de exceção, não se via a usar coisas que não fossem de estilo [...] em pouco tempo deitava para trás das costas os costumes da casa de família, os pratos de grossa faiança ou de tão velhos que pareciam pintados com riscos de tinta. [...]. Não queria mais isso. Seu guarda-roupa estava cheio de toda espécie de casacos de luxo, forrados de uma seda volátil ou episcopal; brilhavam os bordados de nácar e de pérolas; os sapatos eram variados e cada par contava-se pelo salário de uma balconista qualquer. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 187)

Ela se aproximava cada vez mais de Daniel Roper, sobretudo após a morte de Torcato Roper, seu irmão. Alguns dos diálogos entre ambos são mais um artifício, além do que nos diz o narrador, revelador da personalidade das personagens e do que pensam sobre os acontecimentos.

António se envolveu profundamente nos negócios de Vanessa e José Luciano, que tenta alertar Camila a respeito, sem, no entanto, lhe dar maiores informações acerca dos fatos. Os irmãos Roper falecem (primeiro Torcato e depois Daniel) e um incêndio se passa na discoteca. Por estar no local, António morre. Dos agressores que provocaram o incêndio, apenas Touro Azul se identificou, foi preso, porém logo saiu em liberdade. Vanessa desapareceu e Camila ouviu rumores de que ela estivesse vivendo no exterior. Camila casou-se com seu advogado de defesa, Raul Almeida, com quem teve filhos. Um dia,

Camila viu os filhos brincar aos terroristas com uma máscara de lã preta que ela queimou sem lhes dar tempo a ver que ela intervinha nos seus jogos. Isto levantava outra vez a ideia que o agente nunca abandonara, de que Camila estivera presente no incêndio da discoteca e que acompanhara os agressores [...]. Quatro máscaras foram encontradas na berma da estrada e um par de luvas. O que o agente dizia sempre era que os passos de Camila não tinham lógica e que não obedeciam a um plano. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 344)

Há, no romance, a incerteza quanto ao comportamento e personalidade das protagonistas para todos aqueles que as rodeiam. O efeito do desconhecido que tais mulheres exercem nos demais confere-lhes uma atmosfera de enigma e de poder. O princípio da incerteza sobre as dimensões do humano também circunda as circunstâncias da morte de António, uma vez que o caso não solucionado pelo agente.

5.1.1 Os saltos das senhoras

Em reflexões sobre o papel da personagem na literatura, Anatol Rosenfeld explica que as figuras ficcionais constituem seres humanos pertencentes a um ambiente imerso numa rede de valores – a partir dos quais fazem escolhas e vivem experiências e dilemas, em outras palavras, “passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos” (1976, p. 45). O estudioso lembra que uma das virtudes da arte é justamente a de apresentar conflitos de ordem metafísica de maneira exemplar, pois na vida os mesmos acontecimentos não se passariam com a mesma clareza. Graças à contemplação estética, à vivência estética e ao envolvimento emocional, o leitor é capaz de mergulhar em outros universos possíveis num imaginário criado.

O ambiente prototípico desse imaginário criado por Agustina Bessa-Luís, ao qual anteriormente nos referimos, é o do universo matriarcal. **Joia de família** se desenvolve em

nove⁴² capítulos cujas ações se concentram numa quinta da região do Douro: o Salto da Senhora, “uma grande propriedade que merecia um nome heráldico que não tinha” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 10). A gente que vivia ao redor costumava chamar o lugar de Senhora da Vida, nome insistentemente refutado pelo proprietário. Salto é uma palavra que tem múltiplos significados, os quais podem abranger tanto a ideia de transformação⁴³ quanto a ideia de elevação – de acordo com o que o nome do lugar sugere – do feminino (senhora). Ironicamente, o verdadeiro herdeiro da propriedade era um homem pouco dado a aventuras:

De facto, já antes da Revolução era herdeiro do Salto da Senhora. Mas foi o grito contra os lavradores abscentistas que o levava a instalar-se na casa, que era acanhada, de tectos baixos e pintados à toa, em largos borrões de trincha. Prometeu ampliá-la e carregá-la de alfaias de altar, com muitos crucifixos e lampiões. Mas era a vinha a sua pedra de armas. Recebeu-a bem tratada, e à primeira colheita achou-se rico. Cada cacho de “português azul” era um beijo de amante que retribuía com carícias no lombo pedregoso da terra.
– Essa danada calhou bem comigo – dizia à noite, despindo a samarra com pele de raposo, também herdada. Simeão Albergaria, sem ser propriamente avaro, deixava-se conhecer pelas ratices, pela poupança, o gosto da moderação. Essas pessoas dão filhos pródigos. Mas não havia perigo disso, ele era um celibatário por definição e gostava do seu sossego e da casa vazia. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 18)

Na casa herdada, não conquistada, por Simeão, duas prodigiosas mulheres se destacam. A primeira, Rute Matos Clara, sobrinha do proprietário da fazenda, aproveita-se do conhecimento de uma cláusula do testamento do tio que atribuiria os bens dele ao bebê que nascesse naquelas terras. Rute garante o patrimônio familiar da próxima geração dos seus ao trapacear o tio. Vale destacar que ela é a primeira mulher, no romance, a assegurar a manutenção dos bens da família, neste caso – pelo embuste. A atitude da personagem é recorrente nos avatares femininos de Agustina Bessa-Luís – mulheres, com maridos parvos, que manipulam um estado de coisas, utilizando os artifícios que têm disponíveis em prol da salvação financeira do núcleo familiar.

Rutinha, que abandonava os filhos para correr para o marido meio maníaco. Novo ainda, sofria de depressões que lhe minavam a razão e o faziam baixar os braços face às obrigações da vida e da carreira. Ela tinha que o amparar,

⁴² Os nove capítulos de **Joia de família** intitulam-se: “Exame pré-natal” (I), “Apelidos e sobrenomes” (II), “Os Roper” (III), “Joia de família” (IV), “Os sinais simples” (V), “Manchas no sol” (VI), “Crime e personalidade” (VII), “Grandes males” (VIII) e “Os dias antes do dilúvio” (IX).

⁴³ Um dos significados possíveis para o vocábulo diz respeito ao ato de saltar, em que há a elevação do corpo em relação ao solo. Outro significado para “salto” traz a ideia de mudança de estado de coisas. O substantivo salto, como parte saliente do sapato, também tem como significado implícito a ideia de elevação, pois esta é a função do objeto – elevar ou alongar os pés e, portanto, o corpo.

senão em breve Manuel Clara ia precipitar-se numa cova de desejos e de alucinações que o levaria à morte. Era uma história antiga de paixões que tinham vivido a sós mas que incendiara o casal, tornando-os inseparáveis. Os filhos passaram a segundo plano, tudo se cobriu de uma névoa que impedia que tivessem acesso à realidade. Ou a realidade era esse encontro de duas pessoas reunidas por um amor singular. Não o deles, um pelo outro. Mas por um elemento estranho que se introduzira na vida deles, como um vírus que não podia ser combatido, que entrara para sempre no corpo único do casal. Eram coisas difíceis de contar. Uma espécie de desmemória cobria-as. Mas estavam lá, como um dragão que dormia. Sabiam que, separando-se, perdiam o poder de transmitir prazer em volta deles. Poder mais imenso do que o de reis e de santos, de generais e de curandeiros. Faremos de conta que Rutinha e o marido eram pessoas vulgares, um pouco loucos, porque a vulgaridade imita a loucura para não ter que se dar por entendida dos seus segredos. Vai para o túmulo dizendo que não tem segredos, dizendo que é simples como a água de uma fonte. Porém, não há nada simples em se ser humano. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 26-27)

A segunda notável mulher que aparece nos limites do Salto é Celsa Adelaide, criada da propriedade. Tão ardilosa quanto a burguesa da família Matos Clara, Celsa estrategicamente faz do filho um homem rico ao trocá-lo pelo bebê morto de Rute, na ocasião do parto da senhora. Ela não era “[...] criada de dentro, mas entre recadeira e, às vezes, ajudante de cozinha. Também cortava uvas, na vindima. Mas, no melhor do seu feitio, era pessoa de barricadas, gostava de incitar ao levantamento do rancho, e de descobrir os pecados dos ricos” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 15).

Essas duas mulheres constituem a origem do enredo. Representam, por similitude de caráter e por contraste social, um reforço à personalidade feminina forte e estratégica. Renata Pallotini (2013) chama a atenção para esse modelo de caracterização das personagens: “apresentar as personagens aos pares é, curiosamente, uma das mais antigas formas de caracterizar” (p. 100). Contrastar sujeitos ficcionais é outro método de realce de caracteres, por opostos, todavia. Por um lado, o caso de Celsa e Rute dá-se pelo embate social criada/senhora e, por outro, através de uma série de afinidades que insistem numa ideia de identidade, independentemente de classes sociais:

Mas entre Rutinha e Celsa não havia a problemática imagem do amor e do servo, estado lúdico de poderes distribuídos pela encarnação do amor e do ódio. Eram duas mulheres na confissão da sua natureza que não se completava na maternidade. Eram duas amazonas, como talvez houvesse naquele decantado Zimbabué de que falava Manuel Clara [...]. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 16)

A partir das primeiras descrições da criada, fica-nos clara a sua importância enquanto grande manipuladora das relações que se estabelecem naquele espaço. Ela trama o casamento do herdeiro dos Matos Clara, António, com Camila, numa tentativa de protegê-lo de outra mulher, Vanessa, considerada uma ameaça por Celsa. A propósito de mulheres cujas existências são a força-motriz da narrativa agustiniana, faz-se pertinente convocar as palavras da própria ficcionista para definir a sua perspectiva da figura feminina:

Mulher.

O homem faz tentativas duma obra, a mulher opera sem necessidade de completar alguma coisa. Ela é um ser completo, princípio e fim, lugar, caso, dispersão do conflito em que a própria morte se descreve, se anuncia.

A mulher já não detém o poder imutável que a maternidade lhe conferia, ou está em vias de o perder. É por isso que se alista no tempo da acção, que se torna um soldado da renovação, que adquire o sentido de poder. O diálogo dos sexos consta apenas de superficiais baladas e conselhos; é uma despedida tensa e um pouco furtiva na madrugada silenciosa.

A mulher sabe, duma maneira rápida e sem drama, o que é aceitar o mundo: é perder o direito à inocência. Em certos momentos, quando chora sem motivo, arrastada por imagens de felicidade que ela não admira, com a qual não se consola, a mulher percebe o quanto é irreal tudo – tanto o que prometem as mudanças, como a fortuna, como a glória.

É certo que no comum das mulheres a consciência do eu não se manifesta. Mas na mulher celta, sim. São vulgares as lendas celtas em que há uma mulher adormecida numa densa floresta virgem, expressão e imagem universal da feminilidade, e onde ela espera aquele que a descobrirá e retirará o anel que ela tem no dedo; floresta ou jardim perdido onde vagueia o inconsciente, aquele que recebe a madrugada e a luz do sol, a senhora da noite que surge apenas para perturbar a sociedade masculina. (BESSA-LUÍS, 2008, p. 186-187)

Em seu **Dicionário Imperfeito** (2008), as palavras de Agustina Bessa-Luís conferem à mulher qualidades místicas: o conhecimento da individualidade existencial à mulher celta, a consciência sobre os mecanismos de funcionamento do mundo à mulher vulgar. A sua definição de fêmea, bem como a visceral conexão entre a mulher e a natureza são chaves para compreender o existir e o agir dos seus avatares femininos.

5.1.2 Camila Clara

As mulheres da casa tinham o seu espaço demarcado: as velhas, o oratório e a varanda coberta, as mais novas as áreas onde se salgavam carnes e se faziam compotas. Camila pertencia àquele contrato com um futuro de ambições e de grandeza que as gerações anteriores não tinham cumprido. Era a ela que competia avançar, levar a família a um ponto de abastança e de felicidade. No fundo, era às jovens mulheres, como as princesas, que era atribuído o dever das alianças mais favoráveis, as que contribuían para levantar a casa até melhores favores da sorte. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 339)

Em **A personagem de ficção** (1976), Antonio Candido retoma a discussão já existente no século XVIII acerca dos modos de caracterizar a personagem. Num primeiro momento, o teórico chama a atenção para as nomenclaturas “personagens de costumes” e “personagens de natureza” (p. 61). As primeiras são representadas por características fortemente marcadas, que virão à tona sempre que as figuras fictícias aparecerem no enredo. As segundas, por sua vez, são qualificadas de modo mais complexo e de difícil identificação. Elas exigem do narrador um processo de análise de comportamentos mais profundo. A partir de uma concisa explicação, o estudioso evoca as reflexões de Forster – em sua segmentação de dois tipos principais de personagens: “‘personagens planas’ (*flat characters*) e ‘personagens esféricas’ (*round characters*)” (1976, p. 62). Candido esclarece que essas identidades ficcionais, “na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade” (p. 62). Por essa razão, elas se mantêm imutáveis mesmo com mudanças de estados dos contextos em que estão inseridas. As personagens esféricas, por seu turno, são seres de “maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender” (p. 63).

O elemento surpresa é fundamental para uma leitura das personagens femininas agustinianas. Enquanto os homens na obra da romancista constituem sujeitos cujas personalidades e atitudes são previsíveis, as mulheres concentram uma profunda potência de transformação. Esse vigor transformador reside em Camila Clara. Vejamos, a seguir, o reencontro da rapariga – já adulta – com Celsa Adelaide, a criada do Salto da Senhora:

Foi assim que Celsa Adelaide, entrando um dia na cozinha de uma pequena quinta das poucas que ainda se aguentavam com o benefício do vinho, viu uma cena que a impressionou. Uma rapariga muito nova tinha nos braços uma criança a quem dava a beber leite por um velho púcaro de esmalte. Camila era a última filha dum casal de velhos. A mãe, Joana, ainda se lembrava de uma vida desafogada no Porto e ir comer cabrito ao café Paládio na noite de S. João. Ao julgar contrair um casamento rico, caíra naquela casa cada vez mais constrangida por dívidas. O que mais impressionou Celsa foi a jovem ter vestido uma roupa vermelha como a Virgem da Cadeira. Com a criança ao colo e um olhar fixo e distante, ela parecia o modelo de Rafael. A Celsa isto foi como um sinal e não perdeu Camila de vista. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 88-89)

O momento em que Celsa vê Camila é marcado pelo relevo da decadência financeira da família da jovem e da ruína que acometia as quintas da região. Os pais, já velhos, também eram uma representação dos costumes que tinham o casamento como tentativa de salvação econômico-familiar – o que na casa de Camila resultara em insucesso e, portanto, frustração.

Intriga-nos, entretanto, a primeira impressão de Celsa Adelaide quando vê Camila, porque sob a perspectiva beata da mãe do Touro Azul, a rapariga assemelhar-se-ia à imagem da Virgem da Cadeira pintada por Rafael, tendo saltado aos olhos da visitante o olhar de Camila: um olhar obstinado, distante, ou seja, que não se prende ao acontecimento presente e, se observarmos a pintura do renascentista italiano, muito enigmático. A Virgem tem um desvio no olhar, que não nos permite mapear ao certo o seu foco de visão.



Figura 16 – Pintura **Virgem da Cadeira** ou *La madonna della seggiola* (1513-1514), de Rafael.
Fonte: disponível em http://www.studiarapido.it/la-madonna-della-seggiola-raffaello-sanzio/#.Wa_nl8jfqM8. Acesso em 06 de julho de 2017, às 08 horas e 30 minutos.

É certo que a família de Camila vivera tempos de abundância outrora, transformados na realidade dura dos pobres trajes, dum ócio burguês-decadente, e dos cabelos mal cortados. Ela mesma era fruto de um casamento já em escassez de recursos e de vigor. Em meio a tantas adversidades ela, filha de um homem dado à jogatina, tinha total consciência de seu poder manipulador:

Camila, que se ia chamar Camila Matos Clara, era o resultado de uma falsa menopausa. Quer dizer que a mãe a tivera já no período incerto que antecede a esterilidade e era por isso muito mais nova do que a irmã Adoração. Apesar da sua pouca disposição afectiva, que fazia dela uma rapariga que parecia acanhada, ela era considerada a joia da família. Faziam-lhe as vontades não parecendo ceder-lhe em nada. A verdade é que Camila nada exigia, o que tornava as pessoas culpadas de não a consolar de alguma coisa. As relações das pessoas baseiam-se na consolação a que cada um se acha com direito. Mas Camila não sentia que a vida fosse a extensão de uma dor cósmica sem fim. A dor era para ela uma coisa que fazia parte até de um

suspiro; talvez a vaidade humana lhe ampliasse e lhe desse contornos. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 121)

Esse efeito intrigante que ela produzia nos demais era notado por todos, desde a sua infância. O impacto arrebatador da presença da menina acometia os amores da irmã mais velha, Adoração. O incômodo da primogênita com o feitiço da irmã caçula sobre todos ao redor levou-a a não mais querer ver Camila. A relação hostil entre ela e a irmã se repetia entre as mulheres de maneira geral. O maior exemplar desse fenômeno é o amor contraditório entre a rapariga e a sua mãe, Joana. “Amavam-se de maneira tão infeliz que só a vergonha parecia notar-se. E ela não queria envergonhar-se do amor da mãe, que era profundo e grave, e acusador, como são os grandes amores deste mundo” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 209). O relacionamento intrigante entre mãe e filha não se repetia com o pai, responsável por um dos episódios mais violentos da adolescência dela e a quem ela era, curiosamente, mais apegada.

Aos treze anos, foi com o pai a um cinema no Porto. Um homem sentou-se na fileira de trás, esticando o braço e tocando as pernas da menina. “Ela sentiu as mãos quentes, sabia mesmo qual o corte das unhas e a espessura delas” (p. 225). Após ter o seu pedido para mudar de lugar rejeitado pelo pai e observá-lo a conversar com o homem que a atacara, ela entendeu que se tratava do pagamento de uma dívida de jogo – “o pai vendera-a às carícias daquele homem”. “Um pouco mais e entregava-a no seu quarto de hotel se não fosse o olhar de águia do velho recepcionista. Se não fosse temer Camila, que era uma fera debaixo daquela bonita pele ‘cor de queijo’[...]” (p. 225).

Não se pode dizer se experiências difíceis, como a que acima relatamos, levaram-na a desenvolver um radicalismo existencial diabólico que a blindava dos males do mundo ou se graças a ele ela se fazia imune a tudo e a todos. Contudo, faz-se pertinente destacar que Camila é uma figura ambígua. A pobreza e as feições de moça que seria uma “boa esposa”, chamando o contexto ideológico que essa expressão poderia evocar, são componentes de uma máscara. Graças a ela, a rapariga é capaz de camuflar-se em ambientes e situações, articulando, por meio de uma potência de agir diabólica, o universo que a rodeia da maneira como lhe parece conveniente.

Sabemos, até aqui, acerca da caracterização social da personagem e, parcialmente, sobre como ela se relaciona com os demais. O seu modo artificial de ser é caracterizado pelo narrador através de escolhas linguísticas cujos significados remetem à ideia de um comportamento ficcional (teatral ou cinematográfico), tais como: “conquistar Hollywood”, “estar no meio do palco”, “tornar-se uma atriz consumada”, “improvisava textos”, “recitava-

os para o público”, “[o público] lhe atirava ovos podres”, “dizer o meu papel”, “roubo uma parte do papel deles”, “a principal atriz”. Como se pode verificar, a dissimulação é componente basilar da estruturação fictícia das mulheres de relevo em **Joia de Família**. Para que elas consigam um fim de êxito, desenvolvem um caráter oportunista, capaz de sobreviver numa sociedade claustrofóbica e castradora da identidade feminina. De modelos como o de Celsa Adelaide e o de Rute Matos Clara, Camila é um exemplar elevado ao seu máximo expoente:

Camila não tinha lembranças que merecessem ser duradouras e reprovava a toda a gente da casa aquela subserviência aos grandes nomes e destinos empolgantes que, às vezes, os homens eram chamados a conhecer e a celebrar. As mulheres ficavam na retaguarda, fieis aos pequenos mundos que construíam com os deveres da sua submissão. Contando os tostões, vivendo a precária vida de província, com raros momentos de ilusão e uns vestidos pela Páscoa ou o casaco tapa-misérias de três em três anos. Ela queria ter acesso ao gosto caro, sem os conselhos da mãe que lhe escolhia o que uma rapariga decente deve usar. Ainda não se dera a uniformidade de uma sociedade que se seria igual mas era feroz na competição. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 130)

O desenlace perseguido pela personagem liga-se ao propósito da conquista de seu lugar no mundo do gozo e da fartura. Colocam-se, entretanto, como obstáculos para o triunfo da protagonista, as delimitações de gênero – as quais estabelecem lugares específicos para as mulheres no espaço social, mais precisamente no espaço doméstico – e as barreiras socioeconômicas, cujos limites dificultam a existência de Camila como um ser volitivo. Embora seja esse o cenário que se apresenta, a jovem sonha com uma vida diferente daquela permitida pelas suas origens e se aproveita do casamento como meio de alcançá-la:

Ela vinha de uma família cuja rotina incluía a veneração pelo êxito que se podia herdar pelo menos até à quarta geração. O brilho dessa gente ofuscava as ambições que podiam surgir de outros sectores mais inferiores. Camila aborrecia aquela subserviência que tocava as raias da superstição. Gente a quem eram permitidas muitas coisas que a ela eram proibidas: como terem ditos pouco académicos, usar roupa de marca ou, pelo menos, tão inacessível que a tornava extravagante. Seria ridículo que Camila sequer sonhasse com modas que não constassem dos modestos figurinos, destinados a mulheres simples e trabalhadoras, as chamadas modas ‘trazíveis’. Mas ela sonhava. O casamento com António Clara não pôs fim aos seus sonhos. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 178)

O casamento configura-se para ela como o primeiro passo para conseguir o seu objeto de desejo – a corrosão das grades de um sistema que a aprisiona. Sabe-se que para Agustina

Bessa-Luís importam muito as genealogias. Assim, é interessante observar que apesar das relações hostis com a mãe e a irmã, Camila nutria um relacionamento afetuoso com a Tia Tofi, a qual, como se observa a seguir, outrossim demonstrava desapego pelas coisas do mundo e desafiava as convenções sociais por um autocontrole estratégico:

De toda a gente da casa Camila preferia Tofi, que não se ligava a ninguém, nem a cão, nem a gato, e fazia tropelias de mau e bom gosto. Escondiam-na quando havia visitas, mas ela sempre arranjava maneira de aparecer e desconcertar a família porque era muito inteligente e sabia conduzir uma conversa. Lia muito e gostava de assuntos científicos, sobretudo com um toque de ficção. Ela própria se julgava uma extraterrestre que ficara aleijada com a aterragem mal sucedida de uma nave espacial. Estava condenada a morrer ainda nova, mas era imprevisível o seu estado porque controlava as forças que tinha. (BESSA-LUÍS, 2001,p. 117)

Nesse sentido, Camila herdara do pai a habilidade do jogo e, da tia, a imunidade emocional. Cada movimento dela era previamente planejado, até mesmo os seus trajés, os quais intrigavam Daniel Roper: “têm uma seriedade calculada que me dá que pensar. As mulheres muito convencidas a ganhar com o corpo, não o mostram. Como não se mostram as cartas à mesa do jogo” (p. 116). Além de tais traços de personalidade, ela era mulher. “As mulheres têm um poder incalculável. Mandam no pai, no filho e no amante e o prazer delas não tem limites porque é distribuído pela razão, a religião e o sexo” (p. 313).

Duas ações da protagonista são determinantes para a compreensão de seu modo de ser e agir. Ambas foram escolhidas como sequências para o longa-metragem de Manoel de Oliveira, **O princípio da incerteza** (2002). Vejamos.

- Eu queria falar consigo – disse Touro Azul; aproximou-se devagar e parecia que tinha em mente uma ideia qualquer.
 - Que quer? – disse Camila – há muito tempo que não o via.
 - Não quero falar aqui. Passa muita gente.
 - Tem algum segredo para me contar?
 - Não é segredo nenhum. Mas eu sou um homem e você uma mulher.
- Havia adiante uma grande e espessa mata onde as mulheres iam roubar lenha e que estava sempre deserta àquela hora da tarde. Era tão densa e silenciosa que, só de vê-la, impunha respeito. Podiam cometer-se lá crimes, não havia lugar mais apropriado; Camila encaminhou-se para lá, depois de fechar o cão atrás do portão. Ele ficou a ladrar desesperadamente. Ela voltou-se para Touro Azul que seguia as pisadas dela, e perguntou o que ele queria.
- Se eu lhe pedisse casava-se comigo?
 - Eu? – disse Camila. Que o filho de Celsa, uma mulher de recados, lhe falasse naquele tom não a surpreendia. Touro Azul sempre fora atrevido e sem o sentido das distâncias.

Quando ela era pequena, ele tinha treze anos e divertia-a fazer com um cordel a ‘cama do gato’. Contava-lhe histórias pícaras de frades e estudantes de que ela gostava muito. Mas era um criado de Vanessa, toda a gente sabia.

– Eu? – disse, mais pensativa do que surpreendida. Somos tão pobres! Já reparou como somos pobres?

– Então casa-se por dinheiro?

– Já viu em que estado está a nossa casa? Está a cair, a pia de lavar loiça já tem uma cova de tanto ser esfregada. Os nossos pratos estão em cacos, só os de tia Tofi é que não. Portugal tornou-se uma casa de lotaria. Todos querem ser premiados, todos querem qualquer coisa que os console de serem pobres. Eu tive o meu prémio grande e penso aproveitá-lo.

– Não sei como ficará António se ouvir o que diz.

– O casamento é um estado mental. Ele casa-se e mais nada.

– Amo-a. Amei-a desde que tinha cinco anos e tocava piano nas cadeiras da cozinha para eu ouvir. Era para eu ouvir, não era?

– Era. Eu sempre quis seduzi-lo. Tocava piano no tampo da cadeira para o seduzir. Talvez me case para o seduzir ainda. Mas casar-se consigo era renunciar. Entende?

– Eu não entendo não. Só sei que a amo.

– Que bom ouvir isso. Não sabe quanto tempo esperei por isto. Agora já posso casar descansada.

Ele não sabia bem se Camila estava a rir dele, gostava dela de qualquer maneira e só queria abraçá-la e beijar os seus cabelos e tê-la perto dele toda a vida. As árvores altas e frondosas pareciam dar-lhe razão e compreendê-lo. ‘Compreendeis-me, árvores, caruma, sol que brilha entre os ramos? Sou feliz por vos dizer isto.’ Mas o silêncio era de morte e Camila já o abandonava, parando para desprender dos espinhos e dos ramos secos a sua camisola cor-de-rosa. Seguiu-a e, sem lhe dizer adeus, entrou no carro, que pôs em movimento. Desapareceu a grande velocidade, como se estivesse certo de ter sido ludibriado, ou enganado, que é a mesma coisa. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 123-125)

Salta-nos aos olhos, a partir do excerto acima, a concretização dum modo de ser. A ação da personagem condensa vários elementos significativos sobre ela: a origem numa casa que “está a cair”, o oportunismo manifestado pelo casamento como o primeiro *turning point* para a conquista de seu desejo e o seu carácter absolutamente calculista – de uma menina consciente de seu poder de sedução e manipulação. O segundo excerto, referente ao dia do casamento, reforça – pela ação da protagonista – as reflexões desenvolvidas até aqui:

No dia do casamento, que se realizou na capela do Salto da Senhora, quem tinha os anéis em seu poder era o Touro Azul. Não os encontrou logo e a cerimónia sofreu uma interrupção bastante larga [...]. Como Touro Azul não voltava (ele não tinha a certeza de ter deixado em casa de Vanessa as alianças e correu para lá com grande espalhafato do seu carro de desporto), Camila tirou da bolsa duas argolas de cortinas e a cerimónia pôde continuar. Era a mulher mais precavida que podia haver, e nunca, mas nunca mesmo era ‘encontrada descalça’, como dizia Celsa Adelaide. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 125)

A extrema cautela de Camila, notada obviamente por todos, dá azo às diversas impressões das outras personagens a seu respeito. A estratégia de um foco narrativo que exponha tais pensamentos acerca da rapariga constitui outrossim um recurso estético empenhado por Agustina no processo de composição e caracterização da jovem enigmática. A propósito da unidade da personagem de ficção, Antonio Candido (1976) ressalta o caráter incompleto de apreensão do ser ficcional, acentuando que a nossa capacidade de percepção do todo dos seres seria sempre “fragmentária”. O estudioso assinala que a “visão fragmentária” (p. 58) é elaborada por uma lógica estética adotada pelo ficcionista que, no contexto do “romance moderno”, aprofundou a complexidade das personagens na criação de sujeitos cujas psiques eram mais densas e, portanto, complexas. Ele explica que o romance do século XVIII sofreu um processo de transformação: “enredos complicados com personagens simples” tornaram-se “enredos simples com personagens complicadas” ao longo dos três séculos seguintes. Essa subversão estética na estrutura narrativa da dificuldade de compreensão de suas personagens é um dos alicerces que sustentam as relações entre sujeitos na sua obra, o qual retrata seres humanos sob o ponto de vista da conflitualidade. Além deste aspecto, para que o leitor agustiniano atento possa mergulhar na difícil trama diegética da escritora, ele tem de atravessar um percurso de mapear e recolher os fragmentos de impressão, estilhaçados no texto, de várias personagens acerca de uma personagem central e, então, recompô-los para uma organização que caracterizará o ser em questão. Observemos, a seguir, uma proposta deste exercício:

Fragmentos de impressões que definem Camila		
PERSONAGEM	IMPRESSÕES	EXPRESSÕES DE RELEVO
Daniel Roper	<p>“–Ser uma desconhecida é coisa pior – disse o Roper, sem deixar de contemplar a mancha de café no colete.</p> <p>- Ser-se desconhecido (e todos somos, mais ou menos), não há nada de mais inquietante. O princípio da incerteza começa aí”. (p. 128)</p> <p>“– O que é mais impressionante é que, na generalidade, se joga com a personalidade múltipla. Mas você joga com o facto de</p>	<p>desconhecida</p> <p>dona de uma personalidade obstinadamente uma</p> <p>figura épica</p>

	<p>não a ter. O sentido épico da vida depende disso. As pessoas que não têm personalidade múltipla são as chamadas figuras épicas”. (p. 281)</p>	
Vanessa	<p>“No entanto, Camila aparecia e ela ficava mansa como um cordeiro. Achava que ela era uma bruxa ou coisa pior”. (p. 128)</p> <p>“–Achas que Camila é um anjo? – disse Vanessa, como se falasse alto mas só para ela ouvir. – Que pergunta é essa? Tu não acreditas em anjos. – Não segundo a tradição, mas creio que há pessoas que aparecem, por acaso, que não são enviadas, nada disso. São mutantes. – Isso que é? – disse Touro Azul, quase zangado. – São criaturas como tu e eu, mas que correspondem a uma variante da natureza. Têm qualquer coisa...Camila é uma mutante. – Tu estás doente. – Não consigo fazê-la sofrer”. (p. 151)</p>	<p>bruxa, efeito intimidador</p> <p>anjo, mutante, variante da natureza, ser imune ao sofrimento</p>
Touro Azul	<p>“– A verdade é que ela tem efeitos em todos nós que não sei explicar”. (p. 127)</p>	<p>efeitos inexplicáveis sobre os demais</p>
Tia Tofi	<p>“Ela apaixonou-se de tal maneira por Camila, quando ela tinha quinze anos, que isso teve como resultado que um jovem aluno da Escola do Exército quisesse casar com Tofi. [...] levou muito a peito não a deixarem casar com o estudante que se suicidou passado um ano. Como não deixou nenhuma mensagem a explicar porque fazia aquilo (enforcou-se no fecho de uma portada da janela) ninguém suspeitou de um desgosto de amor. Porque amava ele Tofi, que seria quando soube do fim macabro do estudante? O que fez a</p>	<p>má</p>

	<p>seguir foi chamar Camila e atribuir-lhe toda a culpa.</p> <p>– Se não fosses tu ele não se matava.</p> <p>– Eu mal o conhecia.</p> <p>– Isso não impede que o tenhas levado ao desespero. És uma malvada”. (p. 152-153)</p>	
António Clara	<p>“– A culpa é toda tua – disse António, crispado pelo ódio. – Se não fosses tu eu não tinha sequer vindo. E para quê? Mal chegas e queres ir embora. Tens-me posto em ridículo todo o tempo. Não bebes, ficas para ali sentada como uma freira a rezar o terço. Não és uma ingénua, és uma desmancha-prazeres”. (p. 159-160)</p> <p>“Agora António Clara sabia que não podia dispensá-la na sua vida. Que a vida dele era ela, que precisava de esfolar-lhe a pele, bocado a bocado, para gozar os seus próprios campos de prazer e todas as dimensões da sua personalidade. Aborrecia-se porque Camila não respondia da mesma maneira às suas provocações”. (p. 189)</p>	<p>dissimulada</p> <p>desmancha-prazeres</p> <p>indispensável</p>
O agente	<p>“Então o agente sabia o que ela não podia imaginar. Sabia que Camila amava o jogo de uma maneira mais voraz do que o pai, que se limitava a oferecer por uma dívida as carícias na pele da sua joia de família, a querida e doce implacável filha de treze anos”. (p. 324)</p>	<p>jogadora implacável</p>

Tabela 2 – Fragmentos de impressões que definem Camila.
Autoria nossa

As amostras acima constituem porções de pontos de vista de diferentes sujeitos acerca de Camila, as quais orientam a nossa percepção sobre ela. Os itens linguísticos mobilizados para caracterizá-la oscilam por campos semânticos do bem, do mal e da incerteza: “bruxa”, “mutante”, “anjo”, “jogadora”, “dissimulada”. Mapeá-la e prever as suas próximas jogadas são tarefas difíceis – o que nos remete ao título da trilogia escolhido por Agustina Bessa-Luís – **O princípio da incerteza**, que é antes um princípio da mecânica quântica formulado pelo

físico Werner Heisenberg (1901–1976) no final da década de 1920. Ao contrário do que propõe a mecânica newtoniana, segundo a qual é possível prever o comportamento das partículas de um sistema, bem como as suas interações a partir de informações sobre elas, tais como posição inicial, massa e velocidade, a teoria de Heisenberg indica que não é possível prever, simultaneamente e de modo preciso, tal comportamento. *Grosso modo*, tudo no universo se comportaria como, simultaneamente, uma partícula e uma onda. O que significa comportar-se como uma partícula ou uma onda? Partículas são encontradas em lugares precisos em qualquer instante no tempo, ao passo que ondas, são distúrbios espalhados pelo espaço (água). Pode-se medir o comprimento de uma onda, mas a definição de uma posição única e exata não é possível.

Destarte, a atmosfera de incerteza que se instaura no romance incide, sobretudo, na caracterização de Camila, cuja alcunha – joia de família – constitui o título do romance que inaugura a trilogia de Agustina: a joia de família era “[...] a salvação da decadência que se abatia sobre a casa. Loucos, gente sem fé, burgueses remediados sem uma pitada de sal nas veias. E, quando ela casou com António clara, respiraram” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 296).

A jovem oportunista enfrenta, para alcançar o seu objetivo, uma série de obstáculos. Pallottini (2013) escreve que o poder é, em geral, o alvo das figuras ficcionais. Por isso, as conhecemos “através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços que irá, afinal, delinear o seu caráter” (p. 104). Os obstáculos colocados à realização do desejo de Camila pertencem ao âmbito matrimonial e requerem uma blindagem emocional para a sua superação: casar-se, suportar maus tratos de toda ordem, suportar o concubinato em seu casamento e, por fim, livrar-se do marido. Todavia, como adverte Pallottini, “o maior obstáculo com que se depara uma personagem está dentro de si própria. De um modo ou de outro, com maior ou menor intensidade, há no caráter um choque de posições opostas, um confrontar-se subjetivo” (p. 105).

Obviamente, a protagonista do romance desenvolveu “movimentos de consciência” contraditórios, fundamentais para o seu desenlace eufórico. Ela tinha as suas queixas sobre o tratamento de António, ainda que não estivesse disposta a compartilhá-las. Também era consciente da sua impossibilidade de retorno à casa dos pais, que com certeza apoiariam o herdeiro do Salto da Senhora, apesar das traições do rapaz. Além disso, Camila cumpre, no romance, uma trajetória de aprendizado – aprende a lidar com a presença de Vanessa, sua sócia nos negócios e no amor, pois poupava a esposa de cumprir muitos dos protocolos exigidos pelo casamento. Outrossim aprende a prever a natureza dos maus tratos que

futuramente sofreria, pondo-se “a salvo” da intensidade da perseguição, afinal, “quem ia querer quebrar a sua vontade se essa vontade não valia nada?” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 145).

O exercício de autocontrole diário leva a rapariga a adquirir dons quase sobre-humanos:

Começou a ter sintomas de fenómenos supra-sensoriais. Sabia quando ia chover, mesmo quando estava num dia límpido; os gatos procuravam-na e, ainda que a época do cio tivesse passado, eles mostravam-se agitados e sexualmente disponíveis, rolando-se no chão como se as pessoas os pudessem satisfazer. Camila pensava que alguma coisa estava a acontecer, não só a ela, mas a tudo o que tinha contacto com ela. Uma tremenda energia libertara-se pelo facto de ela ser escolhida como vítima daqueles dois fingidos amantes. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 189)

Embora estivesse sempre em guarda, Camila foi vítima de privação alimentar e de água, bem como de outros tipos de violência, até a de ser obrigada a assistir a filmes luxuriosos na presença de Vanessa. O ápice dos conflitos que acometiam a sua alma revela-se nas manifestações de sentimentos diabólicos, que a acometem:

É possível que Camila, pela sua imobilidade e natureza que excluía qualquer combinação com os outros, nas suas opiniões, delitos e comiserações, desencadeasse uma espécie de orgia do mal. Era na orgia do mal que ela estava a enterrar-se, e só os fanáticos sentimentos de Vanessa retardavam a sua perdição. Sentimentos luciferinos que ela não podia controlar. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 218)

A resolução do conflito dar-se-á pelo fato de o estado emocional da protagonista ter sido levado à sua última consequência, culminando na morte de António Clara. Camila atinge um alheamento extremo, quase uma sensação de revelação. Ela ouve vozes e sente, ao sair do Salto da Senhora para atividades domésticas, um sentimento de liberdade que toma todo o seu ser – podendo visualizar um novo universo possível. Daniel Roper dá-lhe o estatuto de figura épica, o mesmo atribuído por ele a Joana D’Arc. Segundo ele, a mártir francesa sentira-se cindida de maneira extremamente dramática no cemitério de *Saint-Ouen*, a propósito do processo do seu julgamento. Inicialmente, a heroína teria abjurado de suas visões, na tentativa de evitar a condenação à fogueira. Todavia, um riso intenso tomara conta dela, porquanto fora condenada à morte. Ela chegara a desmentir as afirmações feitas anteriormente. Roper discorda que Joana seria provida de uma personalidade múltipla – enxergando nela o que vê em Camila: uma jogadora obstinada, prestes a dar a última cartada que a levará à vitória. A imagem do riso de Joana no cemitério é reiterada ao longo da narrativa, recurso que evoca o

fim glorioso da protagonista. Vale ressaltar a referência ideológica à santa padroeira da França. Mito da Guerra dos Cem Anos (1337 – 1453), que opôs a França à Inglaterra, e cuja origem do conflito remonta a uma querela de dinastias, Joana D’Arc é símbolo da mulher virago, isto é, da força andrógina transgressora – que recusa o estereótipo feminino condescendente. A figura da heroína oscila entre a imagem da mártir e a da santa.

Camila tem Joana como o seu duplo e tem Joana como mãe. Herdara, de alguma maneira, o caráter épico de seu ser. A rapariga, que desde menina é acoçada pelo mal – manipula todos e destrói involuntariamente tudo o que ama – preparou-se com uma reserva de dinheiro e de comida e foi à capela que frequentara outrora. Ali, durante a noite, refletiu sobre como o país se tornara uma “cova de ladrões” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 303), pois “a gente não se preocupava senão com os seus benefícios e aparências duvidosas, dinheiro fácil e contratos bancários numa comunidade aparentemente estável” – de que a sua casa era um exemplar. O contexto social em que Camila vive reforça-se como espaço das futilidades e das convenções sociais que sufocam a sua identidade em busca do extraordinário. Após a noite na capela, em que não se sabe dela, espalha-se a notícia do incêndio na discoteca e, portanto, da morte do marido.

Este é o segundo *turning point* da protagonista: a morte que a faz renascer – a conquista da transformação de seu ser em uma mulher dona das próprias vontades, dona de um lugar no mundo do prazer e da abundância. Embora todos os dados acerca do crime a apontem como culpada, ela escapa de quaisquer sentenças da justiça. Livre, reconstrói o seu destino, com um casamento escolhido por ela e a experiência da maternidade. A morte de António livrou-a também de outros algozes – José Luciano e Vanessa – logo, o equilíbrio pôde estabelecer-se em sua vida:

De facto, Camila era outra, estava mais sensual e a veia do teatro, que fora o grande fracasso da mãe, que afectara o refinamento da sua vida mental, manifestava-se no trato com as pessoas. Estava sempre pronta a estar em cena e gostava dos aplausos como uma autêntica comediante. Um dia que passou pelo lugar da discoteca, na beira da floresta que tinha sido um lugar tenebroso e muito bonito, viu que já não existia senão uma loja de refrigerantes e de presuntos. Saiu do carro para olhar de perto e pareceu-lhe que entrava numa peça de teatro em que ela era a principal actriz. *Joia de família* era o título da peça. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 341-342)

O desfecho revelador de Camila representa uma percepção do significado de algo que a transcende. A protagonista é tomada por um sentimento de epifania, de glória que se

assemelha à vivência de uma estrela em dia de estreia. A densidade poética da passagem perpassa os textos agustinianos no “sentimento de mundo” ou no encontro com o extraordinário que eles evocam. Nesse sentido, “[...] a transfiguração poética toca também as personagens. A sua construção afetiva é parte de uma comunidade humana onde estão incluídos a Autora e o leitor enquanto portugueses, ibéricos, europeus, seres humanos enfim. O sentimento localizado acaba sendo um sentimento cósmico” (DUMAS, 2002, p. 78).

5.1.3 Vanessa

O primeiro detalhe para o qual chamamos a atenção sobre Vanessa é a ausência de sobrenome da personagem. Enquanto Camila, pelo estatuto de esposa, recebe o sobrenome Matos Clara, Vanessa é apenas Vanessa.

Essa intrigante mulher escondia um passado obscuro e despertava maus pressentimentos em Celsa Adelaide. Figura que enriquecera às custas de inúmeros segredos e acordos ilícitos, ela fora introduzida aos do Salto da Senhora por Touro Azul, seu parceiro nos negócios. Na ocasião, António encantou-se com ela por admiração, “que é pior do que o amor carnal” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 47). O fato é que a relação dela com o irmão do proprietário do Salto da Senhora era de visceral cumplicidade – confiando a ele, inclusive, seus desejos mais íntimos, como suas “inclinações lésbicas”. Ironicamente, Vanessa era peça-chave das relações entre maridos e esposas – que lhe “deviam dinheiro e favores” – além de deverem à presença dela a estabilidade e o equilíbrio do lar. Vejamos, a seguir, como o narrador descreve o seu modo de ser:

Vanessa sentiu-se atingida porque a grosseria de bordel se lhe estampava na cara, nos gestos e na expansiva solicitude. Estava sempre pronta a ajudar alguém, era de fácil emoção como as pessoas que se sentem deslocadas e têm pena de si próprias. Era a patroa de dez ou mais casas de dança (danceterias, dizia-se assim) e sonhava sempre com negócios escuros e lucros fabulosos. Sempre existira esse tipo de megera triunfante, tolerante com os homens a ponto de parecer enamorada e por quem eles sentem uma espécie de adoração. Vanessa era para eles um auxiliar para os casamentos frios e os hábitos de rotina. Não deixava que se arruinassem por ela, conseguindo com isso uma gratidão das esposas velhacas para quem os interesses valem tanto como orações. Vanessa chegava mesmo a dar conselhos sobre coisas práticas, os estudos dos filhos e a aplicação de capitais, o que a tornava uma boa amiga, visto que o facto de ser uma amante esporádica não é relevante. Não vendia os seus favores, eles estavam compreendidos no ritual da cumplicidade que incluía os negócios, as festas de anos e as viagens a dois. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 62)

A cortesã de quarenta e um anos tinha, como sonho, alcançar o *status* de mulheres de boa reputação. Era inteligente e tentava superar as limitações de sua origem: lia, exercitava o dom da comunicação assertiva nos negócios, comprava joias e outros artigos de luxo. Vanessa chega a amar o herdeiro do Salto da Senhora. Por essa razão, e por ter outras prioridades na vida, ela lhe diz não ao pedido de casamento do rapaz: “– Amo-te demais para envelhecer ao pé de ti” (p. 105).

Quem era Vanessa, afinal? Tinha sido uma costureira chamada Fernanda que andava pelas casas a acertar bainhas e talhar bibes de colégio. Era tão bonita, alta e com olhos pensativos, que as senhoras da casa lhe tinham medo. Com todas as razões do mundo, porque Fernanda jurava casar com um herdeiro, um qualquer, embora desse preferência a homens feitos e com uma carreira na vida, advogado ou médico. Fez o truque da gravidez, mas não conseguiu senão que a despedissem e passassem palavra para não ser admitida na intimidade dos lares. Não se sabia se teve alguma criança que se tinha abortado. Fernanda, aliás Vanessa, recompôs-se dos seus desastres e passado pouco tempo estava no Porto como acompanhante de uma velha a quem ela se dedicou e que lhe deixou as economias, para que as usasse bem. Tão bem as usou que tomou de trespasse um café de que fez um bar depressa bem afreguesado por essa gente que faz do anonimato um parceiro do prazer. [...]. Em pouco tempo, Vanessa esqueceu Fernanda, a costureira que comia na cozinha das boas casas um ovo estrelado com pataniscas e um ladrilho de marmelada por sobremesa. Aprendeu a poupar-se, não saía com todos os homens, fazia amizade com os mais sérios e bem conceituados na praça, que eram muitas vezes os mais castos, porque o trabalho e o amor não se entendem muito bem. Era o que se chama uma mulher de confiança. E, quando uma mulher atinge esse estatuto, nada lhe é negado porque uma das coisas mais agradáveis no capítulo da virilidade é acreditar que se merece o favor de quem não faz favores a ninguém. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 132-133)

Vanessa era um camaleão e antes de assumir esse nome e identidade fora outras. A sua ânsia por poder calculava a medida dos seus passos. Ela era a gestora do comércio que sustentava José Luciano, era também a recrutadora de mulheres simples para a prostituição. Por isso, o seu incômodo e inveja por Camila eram tão grandes – por perceber a sua impotência diante da esposa de António – apesar de seus esforços – não era capaz de lhe causar sofrimento. Camila era, para Vanessa, o único ser sobre o qual o seu poder não incidia.

Enquanto Camila deseja viver a liberdade que o dinheiro poderia lhe trazer, Vanessa vive uma incessante busca de poder em aquisições materiais. Contudo, o seu estilo de vida nunca lhe traria o que no fundo ela mais desejava: ser tratada como uma senhora. Esta conclusão é percebida por ela, ao compreender que “o casamento era um vínculo que ela não podia

completamente fazer desaparecer. Nem durante mil anos ele desapareceria; sem que Camila e António se separassem” (p. 139). A dialética entre a figura da esposa e da amante configura-se como um dos pilares que sustentam a diegese.

Camila e Vanessa representam, por contraste, caracteres opostos: uma, a santa virgem (a qual se revela diabólica), mulher apagada que seria uma boa esposa; a outra, a cortesã devassa, a amante. Entretanto, num universo de homens fracos, são elas (ambas) as jogadoras que articulam todos os acontecimentos. Agustina Bessa-Luís constrói uma espécie de essência feminina comum, de mulheres ciosas de sua condição, movidas pela insatisfação em relação ao lugar social que ocupam e desejosas de mudança. Destarte, essas identidades têm especial apreço pela sua reputação e disposição para alcançar o seu objetivo a qualquer custo. Para tanto, as mulheres agustinianas enxergam umas às outras como simultaneamente rivais e cúmplices. Atentemos, por exemplo, para a relação entre Celsa Adelaide e Rute Matos Clara – a criada e a senhora, as quais igualmente obtiveram vantagens pela troca dos bebês. O mesmo se passa no caso de Camila e Vanessa: a inveja e a rivalidade não se sobrepõem à consciência de que – para a figura da amante existir – é necessário que a esposa exista. E essa é a força-motriz que conduz a configuração doméstica do Salto da Senhora:

Camila seria designada santa, mesmo sem fazer milagres ou se entregar à oração. Agora atraía um sentimento de simpatia, não sendo ela, propriamente, uma pessoa simpática. António não se atrevia mais a tocar-lhe e, de algum modo, gostaria de se ver livre dela. Mas ela era indispensável às relações dele com Vanessa. Fazia parte da gramática do mundo e da maneira como tudo está concebido para fixar o sentido dos conceitos humanos. Camila tinha um poder que a mãe chamava perverso, mas que era o resultado de como é o mundo e da maneira como tudo está concebido para fixar o sentido dos conceitos humanos. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 287)

A passagem acima nos permite concluir que as mulheres em Agustina são definitivamente condicionadas pelos imperativos sociais, os quais desejam subverter. Em **Joia de Família**, há o triunfo de Camila. Vanessa conscientiza-se de que nunca terá o *status* social de esposa e depende de uma assinatura da jovem rival – assinatura que a protagonista não dará. Enquanto Camila herda a fortuna de António e Vanessa, “[...] ou Antónia da Torre (tinha pelo menos quatro passaportes com nomes diferentes, penteados diferentes na fotografia) [...]” (p. 251), ela tem de cumprir o seu destino cíclico – recomeçar a vida noutra lugar e, provavelmente, sob nova identidade.

5.2 O caso de *A alma dos ricos* (2002)

As grandes figuras diegéticas de **Joia de Família** estão vivas em memória em **A alma dos ricos**. Uma presença física atravessa ambas as narrativas trazendo à tona lembranças vividas e reflexões acerca das personagens do primeiro texto: é José Luciano (o Touro Azul), que no segundo romance tem suas perspectivas sobre os demais dilatada, o que ocorre principalmente em relação a Alfreda.

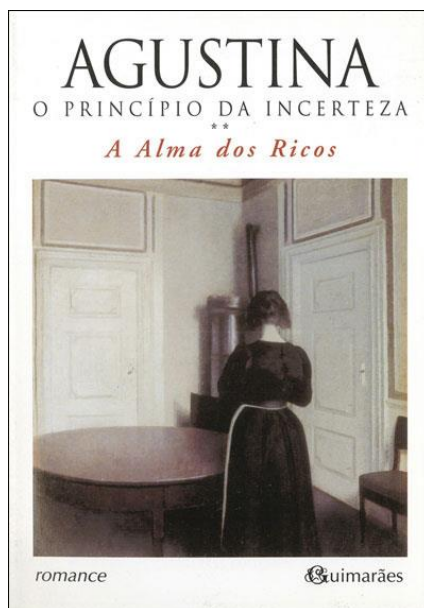


Figura 17 – capa do romance **A alma dos ricos** (2002), de Agustina Bessa-Luís.

Fonte: disponível em <http://www.fnac.pt/O-Principio-da-Incerteza-A-Alma-dos-Ricos-Agustina-Bessa-Luis/a10667> . Acesso em 05 de março de 2017, às 10 horas e 35 minutos.

O narrador agustiniano abre o seu discurso com uma epígrafe do compositor japonês Toru Takemitsu (1930-1996):

Quando temos uma coisa santificada
e muito pura
Ela só se torna interessante quando combinada
com elementos grosseiros. (TAKEMITSU apud BESSA-LUÍS, 2002, p. 7)

A partir desta reflexão, o prólogo começa pela referência ao Anjo, lugar florido e rochoso, onde as alunas de um colégio passeavam como prêmio de seu “bom comportamento moral” (p. 9). É no contexto da infância no colégio, “idade insubmissa e sonhadora muitas vezes precursora de infelicidade” (p. 9), que surgem as figuras das irmãs Alfreda e Noémia:

Uma menina de nome Alfreda, que vestia um bibe preto com cinto igualmente preto, o que a distinguia do cinto vermelho das externas, olhou em volta, como a lembrar-se dum lugar semelhante. É um fenômeno que ocorre muito às pessoas, mas que tem sempre qualquer coisa de maravilhoso. ‘Se eu visse agora a Virgem Maria, não era senão justo, equitativo e saudável’ – pensou a menina, com um espírito que não era da sua idade. Tinha onze anos e as palavras que empregava vinham directamente da linguagem religiosa aprendida e que soava com uma certa teatralidade. Ela e a irmã, Noémia, gostavam de empregar essas palavras como prova de casta, um pouco ironicamente. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 9)

Filhas de uma união motivada pela “ruína dos telhados” entre Almícar da Barra, o qual pertencia “à classe dos industriais de pano branco que se estendiam pelas margens do rio Ave” (p. 11) e uma Silva de Lanhoso, mulher “de casa apalaçada cujos telhados estavam uma ruína”, as meninas tinham ainda um outro irmão, Eduardo. A ancestralidade de ambas, herdada sobretudo pela família materna, remonta a uma linhagem de “boas mulheres, mas completamente intragáveis quando se tratava de etiqueta. Tinham sempre um moço ao lado que levava o banquinho para os pés, na missa, e a escalfeta para o teatro” (p. 11).

Ricas, em contraste com as demais colegas – filhas de trabalhadores de rendimentos modestos, as raparigas têm sua maneira incomum de gozar a vida descrita pelo narrador. Os espaços por onde transitam incluem limusines, sofisticação gastronômica e muita adulação. “As mestras não as favoreciam mas também não ‘puxavam’ por elas, sabendo que não estavam destinadas a uma vida de trabalho e surpresas dolorosas” (p. 10).

A excentricidade na indumentária, posses e etiquetas do mundo dos ricos conferiu a Alfreda a sua primeira possibilidade de delírio e o seu primeiro amor aos onze anos: ver Nossa Senhora e recebê-la com pompa e intimidade de amigas.

O primeiro capítulo do romance, intitulado “Pontos essenciais do pensamento pré-histórico”, é uma reflexão sobre a delinquência enquanto estado humano pré-histórico e, portanto, pré-reflexão. Nas palavras do narrador, o pensamento organizado socialmente pela casa, aldeia ou escola, afastou o ser humano de suas raízes e de seus instintos de violência, selvageria e sexualidade. Nesse sentido, a narrativa orientada pelos episódios vividos por José Luciano na penitenciária traduz questões ligadas, mais precisamente, a duas personalidades: os delinquentes e as mulheres.

O jogo da vida era jogado em todo o seu circular desempenho do bem e do mal. Porque não há nenhum criminoso de carreira que não se pareça a um maestro, que faz tremer a orquestra, que a conduz até à estridência, que a modela até à surdina, que proíbe que o ar circule nos fagotes e nos oboés. Num momento, comove-se até às lágrimas se vê um rapazinho da rua dar um

pontapé numa bola ou olhar a montra duma pastelaria; a seguir, mata um amigo com um tiro na testa e recebe sujar o blusão com um salpico de sangue. Há nele uma histeria de ambições e de arrependimento, uma avaliação fria das pessoas e um prazer de cair nas mãos de alguém que lhe demonstre lealdade. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 26)

A aproximação entre o caráter ambíguo da alma criminosa e da alma feminina torna-se explícita num diálogo em que o diretor da penitenciária explica ao Touro Azul que a desilusão ou as “ambições frustradas” e o pecado habitam “a gente do crime”, atribuindo a essa gente uma natureza romântica e feminina.

Estrategicamente, a reflexão do diretor dá azo a outras, provocadas pela evocação da memória de José Luciano, que recupera informações e fatos sobre Camila e Vanessa. Suas recordações constituem um rico material para a análise dessas personagens, desenvolvem a continuidade diegética entre os dois primeiros romances da trilogia e intensamente associam às duas mulheres atitudes de dissimulação, num reforço à ideia da natureza feminina complexa, em que coabitam o bem e o mal, como se observa na seguinte passagem:

[...] em casa de Camila havia, ao lado dum pequeno leão de loiça, uma certa mão de bronze, de dedos tão afilados que lhe davam um aspecto de objeto cirúrgico. Era a mão de Buda. Camila costumava meter medo às crianças do lugar, dizendo que a mão estava mumificada e que guardava um átomo de vida dentro do seu revestimento metálico. O próprio José Luciano tinha medo.

– Está viva – disse Camila, que tinha onze anos e não poupava a sua inclinação sádica a ninguém. – Mas não sei como ressuscitá-la.

– É um bocado de ferro, não passa disso.

– Tem calor lá dentro. – Ela aproximava a mão da cara dele e, impressão ou não, Touro Azul sentiu um calor que quase o fez gritar. Aquela rapariga não era o que parecia. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 41)

Há nessas personagens femininas qualquer coisa que escapa às demais personagens – são emaranhados de enigmas capazes de se transfigurarem em máscaras diversas:

Imediatamente mudava, era outra pessoa, vestia-se de maneira diferente. Não deixava indícios do que fora nem onde morara e de quem a frequentava. Antes de ser Vanessa tivera outros nomes, outras ocupações na vida, com vizinhos e amigos que podiam testemunhar sobre o seu comportamento sempre desprezado e bem-intencionado. Tinha ligações que pareciam duráveis e, de repente, ninguém sabia dela. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 42)

Com efeito, o capítulo I apresenta uma leitura do feminino enquanto natureza em sua face subcutânea, diretriz fundamental para a análise dos capítulos seguintes. Vale ressaltar aqui um aspecto dileto da obra de Agustina Bessa-Luís: o de que seus textos possibilitam um mergulho nas profundezas da alma humana, como afirma a escritora e jornalista portuguesa

Inês Pedrosa: “Ela procura quase que de uma forma clínica, quase que com um bisturi [...] prever o que há de atemporal e de temporal numa análise da sociedade contemporânea de maneira absolutamente magistral”.⁴⁴ Deste modo, se por um lado “Pontos essenciais do pensamento pré-histórico” expande nossas possibilidades de leitura acerca das personagens do romance anterior, por outro lado, conclui o ciclo narrativo iniciado em **Joia de família**, como taticamente revela o narrador: “Mas esse capítulo já não pode ter continuação. Serve para encerrar uma história e, muitas vezes, o que termina traz consigo um sentimento inocente e casto em que todas as coisas se purificam. Como a morte. Eu não queria dizer tanto, mas como a morte está bem” (p. 43).

O segundo capítulo recebe um título bíblico, o qual se refere a um episódio do antigo testamento em que Deus enviara a Moisés e aos Hebreus codornas (codornizes) e o maná (alimento sagrado) para saciarem a fome do povo durante a sua fuga do Egito. A diegese começa por descrever aqueles que viviam na bela Ribeira de Lima, gente burguesa, para quem a continuidade do nome era uma atitude aristocrática.

Precisamente nesse ambiente, vivia Alfreda, casada com um brasileiro, o Bahia, excêntrico mecenas que embora abastado, ignorava as leis do bom gosto de gente de fortuna. Viviam numa casa apalaçada, similar ao estilo do teatro de Manaus, o que “denunciava o gosto do brasileiro” (p.46):

Lufadas de vento húmido que traziam o cheiro do campo, das ervas e das fogueiras feitas com vides cortadas; e também o denso cheiro das adegas onde se envasilhava o vinho, chegaram até mim. Devo dizer que se alguma transformação houvera fora nas caves grandes e iluminadas como palácios e onde as cubas de aço brilhavam. Tudo tinha um ar de laboratório e as garrafas passavam nas calhas recebendo a cápsula sobre as rolhas dum branco de marfim. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 46).

⁴⁴ O depoimento de Inês Pedrosa encontra-se no documentário Agustina Bessa-Luís: **Nasci adulta e morrerei criança** (2005). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BrvDXCBtPlo&t=240s> . Acesso em 01 de julho de 2017, às 19 horas e 40 minutos.



Figura 18 – Fotografia do Teatro de Manaus, ao qual assemelhava-se a casa de Alfreda e Bahia.

Fonte: disponível em <http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2016/12/teatro-amazonas-comemora-120-anos-de-historia-em-manaus.html>. Acesso em 05 de agosto de 2017, às 10 horas e 23 minutos.

Havia na residência da família um espaço para festas de casamento – outra de suas fontes de renda. Embora casamentos estivessem tão inseridos neste contexto familiar, o deles estaria fadado ao fracasso naquela casa: “Alfreda, depois das primeiras duas semanas de casada, disse para si que um homem tão preocupado com o trabalho e coisas de filantropia não era muito interessado na cama” (p. 49). Bahia pode ser entendido como um homem tipicamente agustiniano. É como Carlos Paiva (em **Vale Abraão**) ou António Clara (em **Joia de família**): prosaico e previsível. A relação morna entre o brasileiro e a esposa, bem como o estilo de vida diletante da alta burguesia portuense são descritos neste capítulo. Todavia, a viagem de Alfreda com José Luciano a Jerusalém ganha relevo: a peregrinação santa é tratada com sugestões de sexualidade, na sutil revelação do desejo de ambos, um pelo outro.

A volta da viagem agrava o estado depressivo de Alfreda, sobretudo após conhecer, um historiador (professor Heschel) durante o passeio – com quem tinha conversas sobre a genealogia da Virgem Maria e sua suposta origem nobre. A falta do professor no regresso a Portugal e a sua breve correspondência com ele tornaram-se um sofrimento para ela e a obsessão por Nossa Senhora ganhou dimensão imensurável. Aliada ao quadro depressivo, este fato fez com que Alfreda deixasse, inclusive, de comer. É nesse contexto de ócio e sedentarismo de classe que ela se abandona a um vazio existencial tão profundo, passível de preenchimento apenas pela maternidade ou pela aparição da virgem santa. José Luciano,

preocupado com a patroa e tomado por momentos de desejo por aquela mulher começa a considerar a possibilidade de fazê-la presenciar uma aparição de Maria.

O terceiro capítulo, cujo título (as bouças) se refere a um terreno baldio onde plantas agrestes crescem, era lugar frequentado por Alfreda a certa altura, onde observava toda a gente que ali passava.

Nas bouças havia pavões. Dizia-se que traziam desgraça, talvez porque o seu grito é angustiante. Ouvido no limiar das grandes matas de pinheiros, que agora iam rareando, causava uma apreensão, um desgosto sem qualquer coisa de tentador. Na cidade não há a mesma espécie de impressões; a sombra das árvores, o estalar dos galhos como se fossem pisados, não estão lá. Há encontros maus, assaltos e até crimes. Mas não é aquela crescente angústia do medo, a absurda angústia do desconhecido. Um ribeiro corre, voa com um estalido de asa uma ave que não se vê. Pode um pisco ou um pardal, mas não se vê. Por isso torna-se nalguma coisa de imprevisível e carregada do tremor do abismo e dum terror penetrante. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 89).

Essa angústia existencial, que constitui a experiência da protagonista, que já na infância vivera tal vazio, pois tinha acessos de choro temidos por Noémia, é aprofundada. Sua alma errante fora marcada desde o nascimento, porque quando Alfreda nascera, os pais estavam “no limbo dos desejos, frios na cama e resmungando à mesa”. (p. 91)

A vida preenchida pelo ócio e pelos caprichos dos ricos era diferente da dos demais: a herdeira de industriais bem-sucedidos caminhou na contramão das mulheres de sua geração, que, por exemplo, estudaram e buscaram a própria independência.

A rotina de Alfreda incluía um casamento de praticamente celibatários, visitas a museus, de onde ela “saía também enjoada e com dores de cabeça para todo o dia” (p. 95), compras imensas, viagens e todos os tipos de eventos possíveis. A excentricidade dela, própria dos ricos, escondia o seu desequilíbrio mental mais profundo. É certo que Alfreda herdara o orgulho e a distinção de raça dos seus antepassados. A memória da genealogia mantinha o espírito das castas. Nesse contexto, ela se julgava privilegiada e superior. Por isso, as conversas com o professor Heschel acerca da instrução e fortuna da Virgem Maria geravam em Alfreda uma espécie de identificação. “Porque não acontecer-me a mim?” (p. 116), dizia ela ao desejar a aparição. “Seria uma coisa muito diferente daqueles encontros com pastorinhos sem nenhuma espécie de instrução”. (p. 116).

José Luciano se preocupava cada vez mais com a distância de Alfreda. Ela lhe parecia sempre alheia a todas as coisas que aconteciam ao redor. Compartilhou as suas angústias com um amigo falsário, que conhecera na prisão: o Filipe Quinta, o maior articulador da conjura da

aparição. Sugeriu ao amigo que escolhessem cuidadosamente a mulher adequada para se passar pela virgem. Para ele, fraudar era quase um ofício de artista que tinha de ser levado a sério. Ao completarem tal missão, que parecia impossível a José Luciano, Alfreda talvez voltasse ao seu juízo perfeito.

Na tentativa de arquitetar o grande plano da aparição, tomado pela obsessão de tal ideia, o falsário colocou um anúncio no jornal, sem sucesso. “As jovens que respondiam ao falsário não demonstravam nenhuma espécie de interesse pelo lar, a boa cozinha caseira e o enxoval bordado. Havia as que escreviam poesia, as piores de todas” (p. 133). Empenhado nessa tarefa, chegou ao seu conhecimento a informação a respeito de uma jovem, bonita mãe solteira de Vila Real.

A rapariga era de fato bela e discreta, como desejava o falsário. Vicenta, renomeada Abril por Filipe Quinta, mudou-se para a casa dele, onde ocupou a parte térrea da residência, enquanto a cave ficou para Filipe, ou seja, a parte subterrânea. Na casa, discutiam o grande plano e Abril passou a se vestir como uma senhora. Logo, o falsário percebe que se tratava de uma mulher misteriosa de forte personalidade.

Abril estava cada vez mais envolvida, como uma intérprete, com a sua personagem. Tinha uma relação de quase rivalidade com o falsário, como se ela fosse a grande estrela do embuste. Ele, no entanto, sentia uma obsessiva curiosidade em relação a Alfreda. Aproveitando-se da sua falsa identidade de afinador de pianos na casa, vasculhou curiosamente um álbum de retratos da senhora, porque “os retratos falam sempre a verdade, as pessoas reais não” (p. 172-173). Intrigou-o a figura de tio Franklin, por quem Alfreda sentira uma paixão na adolescência. Maliciosamente recebera carícias do tio, que a via como a uma criança. Quando começara a fazer-se mulher, o relacionamento de ambos mudara, o que gerara nela uma violenta cólera. A narrativa que se apresenta neste capítulo desconstrói lentamente a figura de santa e adensa a ambiguidade de Alfreda:

Era afinal bondosa, ou não? A cultura era um meio de localizar a malícia no coração. De todos os lados nasciam os efeitos de espírito, as palavras cortantes, o riso que estilhaçava as melhores intenções. ‘Tenho que fechar os olhos’ – pensou, com força. Desde menina que era acossada pelo mal, o mal que ela reconhecia como se fosse um amigo. Sempre prestável, audacioso e constante. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 168-169)

Quando Filipe ficou doente, a senhora pagou do próprio bolso as despesas de sua recuperação, o que o deixou ainda mais perplexo sobre ela – “o falsário fora apanhado nessa combinação de amor e ódio que ela tão bem reunia e que fazia a sua maneira irresistível de

ser” (p. 183). Nessa época, os negócios da organização de casamentos eram bem-sucedidos e ela era muito solicitada para essas recepções. Esteve prestes a se transformar numa “empresária do *fast-food*” e o seu sucesso despertava a inveja do marido.

O encontro com o falsário deu-se no escritório dela, sob um retrato de lady Hamilton, num “fato de caça verde escuro”. Durante a conversa dos dois, Alfreda faz algumas declarações em que nega o desejo intenso de presenciar a aparição da Virgem e demonstra sua arrogância de classe e hostilidade em relação aos alunos da escola de música:

- Não vale a pena comprar pianos novos, era deitar dinheiro à rua. As crianças só sabem martelar nele e não aprendem nada. São estúpidas, é incrível como são pouco dotadas. Não aguento ouvi-las ali dentro, nos cacifos dos pianos. Espero sempre que fiquem lá mortas não sei como. Eu penso, sabe o que é que penso? Que os pianos se fartam e lhes enrolam no pescoço as cordas. Não deixe de vir afinar os pianos, acho que eles lhe agradecem. É o médico deles, ajuda-os a suportar as mãos das crianças; e sobretudo o ódio delas pela música, o solfejo, o calor dos cacifos no Verão.
 - Pensei sempre na senhora doutra maneira – disse Filipe, e recuou um passo.
 - Doutra maneira?
 - Como se fosse santa ou quisesse ser invulgar, diferente dos outros.
 - Não sei o que está a dizer.
 - Que tivesse uma ideia maravilhosa. Ver Nossa Senhora é uma ideia maravilhosa.
 - Nunca pensei nisso. Quer dizer: que me lembre. Não tenho esse tipo de vaidade como têm os pobres e os esfarrapados. Nasci rica, aos quatro anos comia espargos frescos e queijo *Gruyère*. Conhecia já os sabores mais extraordinários, o sabor da laranja com vinagre e azeite. Nunca comeu uma salada de laranja com azeite e vinagre?
 - Nunca. Mas não é preciso ser rico para isso.
 - Não é preciso ser rico para comer; é preciso ser rico para saborear.
- (BESSA-LUÍS, 2002, p. 185-186)

A fase de empresária de Alfreda não durou muito. A sua depressão acentuava-se e ela se afastava dos negócios que eram para ela, na verdade, uma grande distração. A obsessão pela Nossa Senhora consumia-a e o extraordinário misturava-se ao real. “Desaparecia o absurdo, e o maravilhoso era uma consequência do seu desejo do real” (p. 192).

Alfreda imaginava a história sagrada de maneira desmistificada. Muito dessa imaginação deu-se pela amizade com o professor Heschel e pelas conversas que tinha com ele. Ela divagava sobre como sucedera o casamento de Nossa Senhora que, segundo Alfreda, ter-se-ia casado com José, um pai viúvo e mais velho do que a Virgem, por um arranjo da família dela, abastada, no intuito de protegê-la e ao filho que esperava após a Anunciação. Pensava em

Nossa Senhora como uma mulher instruída, que ensinara línguas aos discípulos de Cristo, na propriedade da família de Maria, que aprendera a ler com a mãe, Santa Ana.

A maneira pela qual Alfreda se referia à mãe de Jesus incomodava o padre Clodel, amigo da família, que lhe dizia interrompendo-a: “– Bem basta o que basta. Faça casamentos e não se meta por atalhos, que se mete em trabalhos” (p. 228). Ela manteve a empresa de casamentos, a qual já não a distraía como antes, pois entediava-se com todo aquele espetáculo burguês. A essa altura, Filipe Quinta mudou de casa e Abril voltou a Vila Real, pois puseram de parte a grande conjura da aparição. A vida de falsário o absorvia e, por precaução, decidiu deixar a pátria. Porém, uma visita a Alfreda deixou-o perplexo por notar nela uma mudança, que ele não conseguia decifrar. Este fato o fez mudar de ideia:

[...] não podia afastar-se da imagem do pensamento que a mulher lhe sugeria. Tinha que descobrir porque ela se tinha transfigurado daquela maneira. Para isso retomou o seu cargo de afinador de pianos e entrou na intimidade do instituto, do pavilhão dos casamentos e da casa dos Bahia propriamente dita. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 211)

O falsário envolveu-se de tal maneira com a afinação de pianos, que as lições aprendidas por ele o fizeram trair o próprio ofício. A razão maior pela qual isso se sucedeu foi a proximidade com Alfreda, que também o fez erudito. José Luciano deixou a função de *chauffeur*, passando a trabalhar com carregamento na fábrica de tijolos, numa época em que o cuidado na fabricação de produtos originais, como os do museu do Bahia, já não existia e a construção civil se desenvolvia a passos rápidos. Era certo que os negócios do marido não geravam tanto lucro quanto os casamentos de Alfreda, no auge da espetacularização social. Afinal, “o que importava era o sucesso, o cheiro da fama, o rasto dessa epifania de cultura que equivalia a uma graduação em direitos humanos na sua mais alta patente, a da super-vida com piscina e sumo de laranja” (p. 200)

Apesar do sucesso nos negócios que invejava o marido, ela mantinha as suas ilusões sobre o extraordinário e algumas visitas ao professor Heschel em Londres, antes de a doença o consumir e o levar em estado grave a uma internação em Jerusalém.

Alfreda fazia tenção de o ver, mas ele morreu sem que ela decidisse fazer a viagem. Nunca acreditara que ele morresse tão depressa, achava que ele comportava aquela figura da imortalidade que reservamos para os amigos muito queridos. Não sofremos quase, quando eles desaparecem deste mundo. Porque não queremos viver a sua morte, mas prolongar no amor a vida. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 232)

As conversas entre Heschel e Alfreda tinham o poder de desmitificar os mitos históricos e religiosos, trazendo personagens lendárias ao plano do real e concreto, como se a dimensão humana sobre o humano fosse sempre imperfeita, insatisfatória e ilusória. Numa ocasião, Alfreda vestia um vestido “bordado com pequenas conchas e por cima um casaco escuro, como um manto” (p. 241). Uma menina confundiu-a com Nossa Senhora, fato que causou agitação entre a gente.

Também era ilusória a imagem construída das pessoas sobre si mesmas. Alfreda, por exemplo, precavia-se para que não notassem seu desequilíbrio mental. A família precavia-se para que as fragilidades de seu grupo se mantivessem escondidas, cercado-se de hipocrisias. Uma vez, Eduardo espancou uma criada porque ela resistira a ele. A cena deixou rastros de sangue, vistos por Alfreda. No entanto, “a mãe disse que não acreditava, porque Eduardo era o menino dos seus olhos, incapaz de coisas feias” (p. 265). Já ninguém mais se lembrava disso à hora do jantar, entre pratos e risos.

Esses românticos apontamentos atenuavam a verdade das coisas, a artrose, os gases, o feitio embirrento da avó, aquele jeito mandão e, sobretudo, a avareza dela. Nas noites dos grandes banquetes ficava até tarde a contar os talheres de prata. Quem se apaixona por uma contadora de colheres? “Doze de sobremesa, dez de café...faltam duas”. Ela voltava ao princípio, morta de sono, tendo espalhado o faqueiro na mesa da sala de jantar, uma mesa para trinta pessoas que foi comprada num leilão de burgueses do Porto. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 265)

Nesse ambiente de grandes hipocrisias, Alfreda começou a ter alucinações, logo depois da morte de Heschel, como se o visse. Ele caminhava em sua direção e falava; ela tinha ora tinha manifestações de pânico, ora agia como se estivesse em transe. Suas excentricidades eram percebidas e a família cogitou “interditá-la”, sobre o que foi alertada pelo falsário. A reação de sua cólera foi entregar-se aos livros. Também continuava o negócio dos casamentos, que era uma maneira de manter-se ocupada.

Muitos a amavam secretamente. Embora amasse Alfreda, o falsário casou-se com Abril, que levou o filho (a quem ela mesma considerava um estorvo) para morar com eles. A razão que a levava a casar-se era deixar a província. “Era dessas mulheres sem princípios que não sabem o que fazer no campo, a não ser que se tornem bêbedas ou maledicentes” (p. 284).

José Luciano já trabalhava para uma fábrica de tijolos de outro proprietário. Envolvera-se no transporte de drogas, o que lhe causou outra detenção. Ficou rico, provavelmente devido a negócios escusos. Afastou-se do irmão e da família de Alfreda:

Não era como se ela tivesse morrido; o curioso é que ele achava ter sido enganado de alguma maneira por ela. As mulheres eram-lhe fieis, controlava-as fosse como fosse. Mas aquela escapara sem lhe dar satisfações e estava num lugar que ele nem ninguém podia alcançar. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 292)

Dizia-se que um dia, sentada no banco verde no jardim, onde “esperava um sinal que a fizesse facunda” (p. 287), ela caiu e teve de ser hospitalizada e, nessas circunstâncias, entrou em coma. A atitude de seus familiares era de conformação com a possibilidade de sua morte. Inicialmente, incomodava o marido ter de lidar com os negócios que ela deixara por continuar. Mais tarde fez dela quase um mito e referia-se à esposa como “minha doentinha”. Quando a família decidiu levá-la de volta para casa, ela era mantida sob vigilância pela enfermeira Hilda e por um rebuscado aparato hospitalar. Eventualmente, o Bahia viajava com ela, fazendo da doença e de sua solidariedade com a mulher um espetáculo.

O coma dela foi decisivo para a mudança de caráter do marido: tornou-se viajado, mais ousado nos negócios, investindo em segmentos variados, e preocupava-se em apagar os sinais de realização dela, o que fez com prazer. As visitas dos familiares dela tornavam-se mais escassas. Na época em que ainda o faziam, os seus pertences pessoais desapareciam do quarto, chegavam inclusive a provar os seus vestidos. A enfermeira Hilda, que cuidava dela, interessou-se pelo Bahia. Quando ele preparou a viagem a Veneza, como se pudesse satisfazer uma antiga vontade de Alfreda, agora em coma, levou com eles a enfermeira: “[...] não havia passo que desse sem levar Alfreda e a insuspeita companhia da enfermeira Hilda. Ninguém ia reprovar aquele trio, a semi-morta, o rico assustado e a sua benfeitora” (p. 305).

O benefício do coma era estar no lugar onde ela finalmente podia viver o extraordinário:

[...] no sono profundo não chorava. Era como nas fitas de cinema em que o fim feliz era de regra e tudo o que preparava esse final de reconciliação e venturoso futuro ficava anulado na memória. O amor, que fora para ela tempestuoso e sem solução decorria como se estivesse só no mundo e não devesse a ninguém nenhuma explicação. Não era como quando o vivera, como se andasse com punhais espetados no corpo, como aquelas mulheres de circo a quem o parceiro, por engano ou vontade cruel, cravasse as facas que vibravam como folhas ao menor movimento. No sonho, tudo acontecia com rapidez, glória, sem frustração e sem pena. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 296)

O sono profundo de Alfreda permitiu-lhe encontrar-se com os seus ancestrais. A avó Silva e outras mulheres da família foram dessas pessoas. Viu-se na praia, com golfinhos e um dia bonito, longe de todo o mal. Passou por um túnel e chegou ao rio Jordão, onde era cercada

por muitas pessoas. Ali, teve esperança de que Maria estivesse entre a gente. Após a passagem pelo rio Jordão, chegou a um espaço escuro onde havia sinais com pedidos de “salvação da alma” (p. 311). A experiência do túnel era às vezes interrompida por vozes, talvez daqueles que a visitassem no quarto e que lhe pegavam o pulso. Ela se recusava a essa percepção, pois “o túnel era mais aliciante” (p. 311).

O padre Clodel ainda a visitava. Havia certo inconformismo em sua reação diante do estado da doença de Alfreda. Sentado no banco verde do jardim, interrogava Queta, a criada da casa, que lhe contava outra versão sobre o dia da hospitalização. Perplexo, o padre lembrava-se com arrependimento da maneira como repreendia as indagações dela sobre a história sagrada. Clodel era um profundo conhecedor da biografia de Maria e sabia que a Virgem fora educada no templo, pelo fato de ter sido uma rica herdeira, o que lhe possibilitava ter servas e ter sido letrada e instruída. Tudo isso contou a Alfreda, tomada por um olhar morto de quem possivelmente não o pudesse ouvir. Numa dessas visitas, juntaram-se José Luciano, Filipe Quinta e o padre no mesmo quarto – o que lhes causou constrangimento:

A luz no quarto era dum azul opaco e ela parecia irreal, como a Branca de Neve no seu leito à espera dum beijo de amor. Todos aqueles homens a tinham amado sem que ela se apercebesse disso. Era muito lenta em compreender as intenções das pessoas, sobretudo se eram afectuosas, e acreditava não merecer exclusivos sentimentos de ninguém. A verdade é que o amor era para ela motivo de contrição e de sofrimento e não queria causar nos outros nenhuma espécie de dano. Ali estava ela, à mercê dum amor fúnebre, que se contentava em vê-la naquele estado e que não sonhava em trazê-la à vida. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 338)

O estado de Alfreda se perpetuou e o padre Clodel foi a Roma lecionar no seminário. Um dia, em Veneza, foi ao Palácio Ducal, onde conhecera Alfreda. A lembrança de vê-la pela primeira vez veio-lhe à memória, ao que disse precisamente a mesma frase que o Touro Azul utilizava ao referir-se à Vanessa: “Ela era uma mulher fora de série” (p. 345). “Mas os homens sempre inventam quando se trata das mulheres. Uns mais, outros menos” (p. 345).

5.2.1 Alfreda

Beth Brait, em seu **A personagem** (1993), discute as mudanças sofridas pela prosa de ficção no século XX, comparadas aos padrões da narrativa oitocentista. Referindo-se à **Teoria do romance** (1920), de György Lukács, a pesquisadora escreve que o novo século se

organizou numa nova “concepção de mundo burguês” (p. 39) e, por isso, o herói romanesco passou a ser um sujeito “problemático” ou “demoníaco” debatendo-se num sistema regido pelas convenções sociais. “Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo” (p. 39).

Alfreda, à maneira de personagens que vivem a experiência de um denso conflito interno, é uma burguesa cuja trajetória envolve o aprendizado dum alhear-se do mundo dos ricos, cheio de protocolos e formalidades. Como Camila no romance anterior, a protagonista de **A alma dos ricos** é fruto de um casamento sem vigor. Ambas são seres especiais, ou seja, mulheres dotadas de uma potência emocional incomum:

Há pessoas, ainda que raras, que são insensíveis à dor. Alfreda era insensível ao riso. Não se sabe se esse é um atributo da fidalguia genuína e que fazia reconhecer um nobre no meio dum turba de labregos para quem o riso era motivado pela licença. [...]. A seriedade é um atributo do mando; às vezes a cara fechada é símbolo de segurança e poder. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 49)

Porém, o que inicialmente as distingue é a classe social à qual pertencem. A jovem Matos Clara representa mais uma família duriense em ruína financeira, ao passo que Alfreda é quase um membro da aristocracia portuguesa – tamanha a sua fortuna e arrogância de classe. Seus hábitos que incluíam distrações, como roupas de grife, “carros de grande cilindrada”, joias (pérolas), viagens à Póvoa no verão, uma barraca na praia que “parecia uma tenda dos emirados” e criadas de farda. O espaço onde vivia Alfreda era o estereótipo do ócio e da excentricidade luxuosa dos ricos. “Vestia-se para sair e então é que se via como era diferente, com as suas caxemiras e a pulseira de pérolas finas. Não era bonita, mas com aquele lustre da riqueza que é um apêndice da beleza” (p. 157-158). Vale destacar que a geração de que Agustina Bessa-Luís trata, em **A alma dos ricos**, reiterando costumes de uma vida fútil, ociosa, dada aos espetáculos, é a geração que sucede, em aproximadamente 30 anos, a Revolução dos Cravos, em Portugal. Mais do que em **Joia de Família**, as tradições dessa gente são retratadas – principalmente pelas descrições dos sobrinhos de Alfreda, como a frustração de uma juventude sem ideais políticos consistentes – uma mocidade politicamente diletante.

Nesse Douro imobilizado no tempo, viveram os ancestrais da protagonista, fundamentais para compreendermos o modo de ser de Alfreda. Segundo Catherine Dumas,

[...] a memória passa a ser naturalmente a chave da criação. É como um mergulho no inconsciente. Personalizada à partida (Agustina Bessa-Luís faz reviver as suas recordações de infância e faz recuar a memória até às gerações da sua família), a evocação torna-se universal e gera imagens poéticas. (DUMAS, 2002, p. 27)

A pesquisadora relaciona a ideia de ciclo à estrutura narrativa agustiniana, bem como à elaboração das personagens, isto é, trata-se de seres cuja existência é determinada pela volta à ancestralidade, o que ocorre mais precisamente em relação às genealogias femininas. As linhagens de mulheres, explica a estudiosa, autorizam uma analogia de uma “genealogia espiritual que mistura as gerações e anula as distâncias temporais” (p. 71). O retorno às origens também pode ser entendido como um procedimento biográfico, um dos gêneros textuais diletos da ficcionista portuguesa.

Sob a perspectiva de Dumas, consideremos as características genealógicas de Alfreda. Seu pai, o Amílcar da Barra, era um empresário bem-sucedido da tecelagem e fiação. Vale ressaltar que o Amílcar era, na verdade, um herdeiro dos bens da família, adquiridos pela genialidade empreendedora de uma mulher, a Cardosa. O sucessor da matriarca casara-se com a mãe de Alfreda, uma Silva de Lanhoso, como estratégia de criar uma aliança entre a fortuna possuída por ele e o sobrenome da esposa – cuja casa encontrara-se em ruínas. A protagonista era, portanto, fruto da aliança entre burgueses e aristocratas decadentes, herdando fortuna e arrogância aristocrata. Esse sentimento de classe era transmitido às gerações seguintes. Está, por exemplo, na potência dos carros dos sobrinhos dela, nas roupas rebuscadas com que era vestida pela mãe e na recusa da mudança dos tempos pela avó, que insistia no uso de talheres de monograma, ainda que eles estivessem gastos e fizessem “verter a sopa”. “Era uma gente a quem o dinheiro criara um estranho bolor de saciedade. A avó Silva dizia: não me importo de ser igual aos outros, logo que os outros não se julguem iguais a mim” (BESSA-LUÍS, 2002, p. 92).

Alfreda reproduz a repulsa pela modernidade que se depreende do comportamento da avó, bem como a atitude prepotente de desprezo para com os outros. O seu apreço pela reputação é tal, como se pode observar em outras personagens agustinianas, que ela se nega a entregar-se a amores e aventuras. Desenvolve assim, um alheamento em relação à realidade concreta – compensando a sua vida medíocre por uma busca pelo glorioso: a obsessão pela Virgem Maria. Afinal de contas, não lhe bastavam o carro importado e o guarda-vestidos repleto de itens de grife. Ela desejava **ter** a aparição de Nossa Senhora, o que se tornou o seu objetivo de busca:

Quanto a Alfreda, ela transformava a sua agressão num sonho impossível de ser transposto à realidade. O mundo estava tão carregado de informações assustadoras com as forças políticas dissidentes e a evolução imparável para a violência, que ela só encontrou meio de respeitar a vida agarrando-se àquela forma de religiosidade, falar com Nossa Senhora. Não a queria ver como um símbolo de atributos celestiais, mas como uma mulher com quem pudesse trocar impressões sobre os factos do seu tempo, retirando-lhe a carga de mistério que impedia a redenção. Era na realidade que estava a redenção. Sabia que um desejo se pode materializar pelos estados interiores de vida que há na pessoa. O desejo como fator de evolução podia salvar o mundo. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 268-269)

Com vistas a sustentar a sua ilusão, a protagonista aproxima, pela desmitificação do mito religioso, a identidade de sua vida mundana à da Virgem Maria. Imaginava-a e falava dela, atribuindo à mãe de Cristo um protagonismo maior do que aquele registrado pelas escrituras sagradas. Comentava a origem rica da santa, as propriedades da família e os atributos intelectuais de Maria, que teria, por exemplo aprendido a ler com a mãe e transmitido conhecimentos de letramento aos apóstolos.



Figura 19 – Santa Ana ensinando a Virgem a ler (1784), escultura do artista do barroco português Joaquim Machado de Castro (1731-1822).

Fonte: disponível em [http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/escultura/santa-ana-ensinando-a-virgem-a-ler](http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/escultura/santa-ana-ensinando-a-<u>virgem-a-ler</u>). Acesso em 05 de agosto de 2017, às 16 horas e 39 minutos.

Ao questionar o mito de Maria, Alfreda criticava, inclusive, o mito de Fátima. Sabe-se que as aparições da santa aos pastorinhos aconteceram em 1917, período da I República portuguesa. As mensagens sagradas, segundo as quais o povo deveria rezar o terço, sugeriam

a fragilidade do Estado e a sua incapacidade de resolver os problemas que assolavam o país. Quando a ditadura militar se instaurou em Portugal, em 1926, houve uma reaproximação entre o governo e a igreja católica. Desse modo, o Estado reconheceu oficialmente as aparições e a veneração a Fátima foi uma prática intensamente ligada ao Estado Novo, num reforço do nacionalismo católico. Se é certo que Agustina Bessa-Luís questiona os herdeiros da revolução, também é legítimo afirmar que ela ironiza a propaganda religiosa salazarista com os seus objetivos alienantes.

Outro detalhe que se faz pertinente quando se pensa na figura de Nossa Senhora em **A alma dos ricos** é a analogia que a escritora portuguesa faz entre os nomes das personagens da narrativa bíblica e os nomes das figuras fictícias em seu romance. O professor Heschel, por exemplo, amigo de Alfreda, chama-se Joaquim, como o pai da Virgem. José Luciano, por sua vez, tem o nome do marido de Maria. Há, entre ela e o acompanhante contratado por Bahia, uma relação ambígua que oscila de um amor maternal ao desejo sexual, como se observa a seguir, num episódio em que o rapaz assiste à senhora a comer uma sobremesa:

Alfreda comia a sobremesa, partículas de mil-folhas caíam-lhe na blusa. Era difícil comer mil-folhas com um garfo, era preciso ter muita habilidade para conseguir chegar ao fim sem muitos estragos. Ela acabava sempre por desperdiçar parte do pastel; depois punha-se a colar as finas camadas de massa aos dedos e a aspirá-las para dentro da boca. ‘Diabo, tem uma boca bonita, grande e desejável. Cor-de-rosa pálido. Apetecia-me dizer-lhe isso, mas não me atrevo. Mas acho que ninguém lhe disse nunca isto’ Como se ouvisse, Alfreda passou o dedo médio pela boca, lentamente, distraidamente. Estava de facto distraída e queria estar segura de que não restavam vestígios do mil-folhas na sua boca? Alguma coisa a incomodava, era talvez a presença dele. De repente reconhecia nele o homem e notava a formidável graça das mãos, do cigarro a consumir-se, o olho esquerdo a franzir-se com o fumo. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 98)

O rapaz torna-se confidente de Alfreda, com quem ela compartilha as angústias de um casamento em que a maternidade não se realiza e o sofrimento de um ninho vazio. A sua obsessão pela Virgem Maria reflete também a obsessão pela personagem da mãe imaculada, ou seja, pela mulher abençoada com a dádiva da concepção que dispensou a figura masculina. Ironicamente, a senhora era uma empresária do ramo dos casamentos, que na obra agustiniana ganham uma feição ridícula e pessimista. A romancista trata com sarcasmo a pompa das cerimônias matrimoniais burguesas, espetaculares e caríssimas, que mascaram vidas conjugais miseráveis, como é o caso da esposa de Bahia. A relação entre ambos era marcada pela tensão. Primeiramente, num rancor alimentado por ele devido a um sentimento de

inferioridade de casta. Incomodava-o a inteligência dela, bem como o sucesso nos negócios de casamento. O marido a invejava e, sempre que tinha a oportunidade, expunha-a ao ridículo. O coma de Alfreda significou a libertação dele, que se transformou e usufruiu do gozo de destruir muito do que ela construía:

Como não tiveram filhos, criaram um entendimento de celibatários e viviam raramente perto um do outro. Comiam a horas diferentes e tinham amigos que nunca se encontravam. Era um casal com um toque britânico, o que pode ser mais vulgar do que se pensa numa província de costumes um tanto misteriosos. Em tempos, isso favorecia as bastardias, mas era assunto encerrado quando os carros de grande cilindrada passaram a ocupar na estrada o lugar das concubinas na cama. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 93)

Ponderamos, até aqui, a maneira pela qual as relações humanas se davam para Alfreda. Do mesmo modo como observado nas reflexões sobre Camila, as impressões das demais personagens, estilhaçadas ao longo do romance entre o avançar da ação e a escrita aforística de Agustina, são as peças que temos de recolher para recompor o quebra-cabeças agustiniano. Faz-se decisivo nesse processo, contudo, observar os recursos que a ficcionista mobiliza para criar a imagem de sua protagonista. A primeira analogia sugerida pelo narrador compara a senhora burguesa a outra figura feminina – Lady Hamilton – cortesã e modelo do século XVIII, conhecida por ter sido musa do pintor inglês George Romney. Emma Hart, nome escolhido por ela para substituir o seu nome de batismo, Amy Lyon, fora uma órfã que se tornou amante de alguns homens, entre eles Charles Greville. Quando o rapaz, responsável pelas primeiras encomendas de retratos da moça a Romney, tramou o próprio casamento com uma jovem aristocrata, arranjou a hospedagem de Emma com um tio em Nápoles, o senhor William Hamilton, que mais tarde se tornou o seu esposo. Os trabalhos de George Romney mostram uma fascinação do artista pela sua musa e eternizaram-na pelas suas poses de referência à arte clássica. Há muitas especulações acerca dessa intrigante figura feminina, principalmente sobre a maneira pela qual, usufruindo dos benefícios da própria beleza, ela transformou-se, de humilde órfã, em uma lady conhecedora das artes e de línguas.



Figura 20 – Lady Hamilton como uma Bacante (1785), retrato pintado por George Romney (1734-1802).

Fonte: disponível <http://nonahyytinen.com/emma-hart-lady-hamilton-by-george-romney>. Acesso em 05 de agosto de 2017, às 18 horas e 49 minutos.

A comparação de Alfreda à cortesã inglesa que ascendeu socialmente graças à sua beleza e astúcia, adquirindo bons modos e cultura, também revela um interesse da senhora dos Bahia pela biografia amorosa da figura histórica. A protagonista possui um retrato de Lady Hamilton em seu escritório – na casa apalaçada com aspecto teatral em que vivia. Novamente, como ocorre com Camila, há um processo de desmascaramento da figura ficcional vista como patética e santa por muitos. Alfreda tem desejos diabólicos que recusa pôr a nu:

Aos quatro anos sabia já que era rica e como tratar a mademoiselle que lhe dava banho e a quem ela molhava batendo com as mãos na água, com força. Fazia-lhe toda a espécie de picardias, escondia-lhe as cartas da família ou do namorado; deitava-lhe sal no café; descosia-lhe a bainha do vestido; olhava para ela como se não a visse; obedecia-lhe mas não lhe dava importância. Sabia de imediato quem a ia lisonjear, como as alunas pobres, mulatas filhas de brancos que educavam a sua prole mestiça nos colégios do continente. [...] eram pensamentos estroinas que Alfreda lhes atribuía. Aos dez anos era má, aos quinze queria ser uma heroína, aos dezoito fez-se a mais antipática entre irmãos e primos. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 276)

Também faz parte desse processo de desmascaramento o episódio entre ela, ainda menina, e o tio Franklin, vítima de seu desejo. Ao notar que ela se fazia mulher, ele passou a evitar a troca de carícias com Alfreda, despertando-lhe uma cólera devastadora. Franklin “sentia a cólera dela, a cólera que traz a violação no ventre. De repente percebeu que aquilo era culpa dela, que o mal estava nela como um suspiro de vida, que não acabava nunca, que fecundava o mundo” (p. 170). A morte do tio fizera-lhe pensar que ele havia desistido da vida como uma

maneira de sacrificar-se por ela. Ciosa do efeito que causava nos demais, a personagem sentia que era especial, diferente das outras pessoas – uma escolhida como Maria. A segunda passagem que corrói a imagem de santa da protagonista trata da sua relação com uma colega parecida com a Virgem, chamada Auxiliadora: “era a melhor em tudo, redigia como uma pessoa adulta, recitava com uma voz pesarosa e doce que arrancava aplausos quase como um tique traumático” (p. 156). Um dia a amiga morreu de tifo e, consoante o narrador, à medida em que Alfreda refinava os gostos e os hábitos, Auxiliadora ficava mais desimportante – “tomavam a dianteira as suas fraquezas, a mãe gorda que não pintava o cabelo ou o fazia de maneira desastrada, como as unhas, de cores do arco-íris, predominando o violeta. Quem ia cumprimentar uma mãe assim? ” (p. 157). Nas recordações da protagonista, havia a lembrança de nunca ter convidado a colega para conhecer a sua casa. “Se a Auxiliadora fosse do seu tipo social, as coisas teriam corrido doutra maneira. Mandava-a buscar na *limousine* preta e o motorista abria-lhe a porta do carro com um sorriso de afectuosa, curiosa servidão” (p. 157).

Além da desconstrução da máscara de santa, constitui o método de caracterização de Alfreda, a sua comparação, por contrastes, com a irmã, Noémia. A irmã é mais bonita do que ela. Enquanto esta sonha com a maternidade, aquela é uma mãe displicente. Noémia recusa a idade e o envelhecimento, Alfreda é indiferente a esse processo. A protagonista tem conflitos com a mãe, a irmã é a filha preferida. Má aluna nos tempos de colégio, Noémia “[...] nunca soube a tabuada dos nove, usava as máquinas para tudo, de calcular, de pregar botões, de fazer sumos, de picar cebola. Sem máquinas não era ninguém” (p. 201); Alfreda, por sua vez, era a mais inteligente dos Amílcar da Barra, tendo sempre as suas vitórias mascaradas por falsos méritos de Eduardo, o irmão varão. Há outro contraste relevante em relação às Silva de Lanhoso – a protagonista do romance era símbolo de uma tradição feminina que desaparecia. As mulheres da contemporaneidade, segundo o narrador agustiniano, priorizam a carreira e os estudos, passando um tempo reduzido no ambiente doméstico. Alfreda caminhava na contramão de todas elas:

Alfreda estava no meio daquela gente, e quando José Luciano lhe apresentou o falsário, ela dobrou a ponta do avental sobre o cinto, como faziam as antigas cozinheiras quando eram chamadas à sala. Um gesto cheio de propriedade que só elas sabiam executar com dignidade. O falsário disse para ele mesmo que uma mulher assim era uma relíquia. Não havia mais daquilo, sabiam de tudo e descascavam nozes sem partir o miolo, o que era inacreditável. Limpavam, enceravam e poliam cum seriedade e meticulosa aplicação da alma. Bruniam uma camisa de homem como se fosse um ritual

religioso, dobrando as mangas atrás das costas com uma devoção nobre, deixando para o fim um derradeiro toque de ferro no peito, tal um beijo terno sobre o coração. ‘Mulheres destas já não se fazem’, pensou, o falsário, comovido. Além disso Alfreda era bela, o que Touro Azul nunca lhe tinha dito. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 164-165)

Assim como os gatos, ela gostava da cozinha – “tinha sido educada naquela sarabanda da casa cheia de criados e de trabalhos domésticos e era, provavelmente a última mulher de interior, capaz de usar um ‘avental de peito’ e lavar sem luvas uma rima de pratos” (p. 162). A cozinha⁴⁵ é um lugar mítico para Agustina Bessa-Luís, comumente associado ao feminino em seus romances. As suas mulheres, que geralmente transitam pelos ambientes domésticos, têm na cozinha um lugar de confissões e transmissão de conhecimento. Em diversas entrevistas, a romancista afirma inspirar-se em figuras femininas da própria família para escrever as suas personagens. Nesse sentido, como mulher conservadora do Douro rural que atravessou o século, faz-se coerente pensar que a ficcionista privilegia certos espaços ligados à vida doméstica como lugares destinados às mulheres.

Outro desses exemplos é o jardim. Na narrativa agustiniana, as flores constituem símbolos da identidade feminina. Em **Joia de família**, a primeira vitória de Camila, ao casar-se com António, é simbolizada pelo aparecimento de “[...] uma magnólia gigante na sua primeira floração. Era daquelas frondosas árvores de folhagem brilhante e que dão raras flores, brancas e grandiosas” (p. 125). Quando a jovem diabólica se casa novamente, após a viuvez, lá está a magnólia, “erguendo ao céu as suas flores maravilhosas” (p. 139). Observemos, a seguir, a criação da metáfora da rosa, escrita por Agustina em **Vale Abraão** (1991):

Rosa, como Ema soube mais tarde, significava, de origem sânscrita, *balançante* ou a que *baloiça*. Tão breve imagem duma flor na sua haste, tocada pelo vento e prestes a deixar cair as suas pétalas, dera ocasião a um sem número de ideias, sentimentos, símbolos e expressões. Profundo foi o movimento que se apoderou do espírito que o notou. Rosa não responderia nunca à pergunta: “Porquê Rosa?” Mas a resposta respeitava o princípio universal nela reconhecido, o princípio que harmoniza duas coisas, o vento e a flor que, ao contacto, deixa de ser. No balouçar é; e deixa de ser. Continua

⁴⁵ No verbete “vestuário feminino” do **Dicionário imperfeito de Agustina Bessa-Luís**, a escritora associa o avental à ideia de “sujeição” para a criadagem. Nos seus romances após o 25 de Abril, é reiterada a atitude das criadas em recusar vestir o avental como uma manifestação de insubmissão da classe trabalhadora. Todavia, quando usado pelas senhoras, ele ganha nova conotação: “também o avental era um símbolo de luxo ou de sujeição. Quando diminuía de tamanho, ia sublinhando a independência do trabalho mais duro e servil. A fabricante, a doméstica, a bordadeira, usavam pequenos aventais; no traje mais rico, o avental era enfeitado com uma fantasia sem limites; a cor tinha um significado especial. O avental, no traje feminino, é um extraordinário símbolo sexual, mais do que a chinela e o saiote vermelho” (BESSA-LUÍS, 2008, p. 303).

apenas noutras pretenciosas demonstrações de uso, como nome próprio, cor, formato, objecto, estado de alma; mas partiu dum princípio surpreendido na sua origem pelo olhar humano – o acto de baloiçar, e nisso negar-se imediatamente.

Ema era a *rosa*; nela se comprometia o movimento e a liquidação do mesmo. Se a mãe tivesse vivido com ela mais dez anos, transmitia-lhe o significado de *mulher*, a que é construída para parir filhos, o que não constituiria surpresa. Mas seria esse critério apropriado ao objecto? (BESSA-LUÍS, 1991, p. 186)

A definição de rosa no romance agustiniano de 1991 traz, em seu conteúdo, a ideia de transformação – o que sustenta a reflexão acerca de um feminino enigmático ou hermético em movimento. Discute também o estereótipo feminino da maternidade, questionando o lugar social reservado às mulheres na sociedade. A cor rosa, assim como a flor, também tem significado na obra da escritora – ambas estão ligadas à essência feminina⁴⁶. Os jardins são, dessa maneira, imagens recorrentes na literatura da sibila portuguesa. Estes espaços, quando não destinados aos cuidados femininos, como ocorre com Fanny em seu *home* inglês no romance **Fanny Owen** (1979), são extremamente apreciados pelas mulheres. O homem, muitas vezes, violenta esse espaço: José Augusto, por exemplo, chicoteia as plantas cuidadas pela herdeira dos Owen. Em **A alma dos ricos**, o jardineiro se recusa a receber ordens de Alfreda e, além disso, maltrata as flores preferidas da senhora. A hostilidade dos homens para com as flores é outra metáfora da conflitualidade entre os sexos dileta de Agustina, para quem a essência feminina é visceralmente arraigada à natureza e unilateralmente agredida pelo sistema patriarcal.

Na análise sobre o modo de ser de Camila em **Joia de família** vimos, a propósito da fragmentação enquanto processo de caracterização, pontos de vista de outras personagens da narrativa, as quais convergiam em prol da composição do carácter da protagonista. Entre as impressões selecionadas havia algumas perspectivas masculinas, tais como, as de Daniel Roper, de António Clara e de José Luciano. O mesmo procedimento estético se passa em relação a Alfreda no romance subsequente. Por isso, propomos o mesmo exercício realizado anteriormente:

⁴⁶ Camila Clara veste, em vários momentos da narrativa, a cor rosa. Seus trajes ganham especial relevo quando são destacadas as relações da protagonista de **Joia de família** com outros homens, bem como o poder de sedução feminino da jovem: “a cor rosa fazia impressão nos homens, deixava-os com uma serenidade de quem toma um banho quente. Que sugeria a cor rosa? Talvez alguma coisa que Camila não gostasse de aprofundar. Nesse momento, António Clara estava na varanda, ou antes, um pátio alto de onde se via a quinta e o jardim, que não era nada de deslumbrante. [...]. Mas voltou atrás com os olhos e ela correspondeu com um sorriso aberto. Isto e o vestido cor-de-rosa causaram uma aproximação mais do que cem anos de vida em comum” (BESSA-LUÍS, 2001, p. 108-109).

Fragmentos de impressões que definem Alfreda		
PERSONAGEM	IMPRESSÕES	EXPRESSÕES DE RELEVO
O falsário	<p>“Embora não tivesse estado com ela de maneira habitual (isto contribuía para a imaginar mais para além de a conhecer), lembrava-se de pormenores insignificantes e que o tinham tocado muito. Por exemplo, como os pés dela eram grandes e espalmados, semelhantes aos de quem caminha toda a vida descalço. Não eram os pés duma senhora, sempre velados e defendidos das caminhadas e do trabalho”. (p.203)</p> <p>“Tratava-se duma mulher herege, a pior de todos os tipos”. (p. 208)</p> <p>“Mas exercia uma fascinação que estava prestes a tornar-se lendária. Embora fosse uma mulher recatada e que não se fazia notar, todos sabiam, mais cedo ou mais tarde, que ela tinha um poder qualquer. O falsário não deixava de ver Alfreda como centro de preocupações, órgão de aspirações profundas. Ela tinha uma espécie de dupla natureza, uma natureza anfíbia, entre a terra e o céu. Ela não dava conta de nada disso, ou só por breves instantes, às vezes, percebia que alguma coisa de alucinante se passava com ela”. (p. 255)</p>	<p>pés de quem caminha toda a vida descalço</p> <p>não eram os pés duma senhora: velados e defendidos das caminhadas e do trabalho</p> <p>mulher herege</p> <p>a pior de todos os tipos</p> <p>mulher recatada</p> <p>dona de uma dupla natureza</p> <p>dona de uma natureza anfíbia</p>
José Luciano	<p>“O coração dele ardia de raiva e de amor frustrado; talvez Alfreda percebesse. Ela era uma posta de desejo, como uma posta de sangue. Estranha combinação de violência amorosa, de terríveis recaídas</p>	<p>uma posta de desejo, como uma posta de sangue</p> <p>uma combinação de violência amorosa</p>

	sem que os amantes deixassem de ser estranhos. A imaginação, como um vento ciclônico, levava tudo, o que era genuíno e celeste, o que era tenebroso e ofensivo até. Ela viveu aquela paixão a sós”. (p. 333)	
--	--	--

Tabela 3 – Fragmentos de impressões que definem Alfreda.
Autoria nossa.

Fica-nos claro, através de uma breve observação da tabela acima, que a protagonista do romance exercia um efeito sobre os demais, sendo ciosa de seu poder. Os homens fascinam-se por ela, desejam-na e confabulam sobre ela, imprimindo, em seu discurso, as suas fantasias acerca da mulher que lhes parecia indecifrável.

Discutimos, no debate sobre Camila, a existência de um objeto de desejo obstinadamente perseguido por ela e os *turning points* fundamentais para essa conquista. O acesso ao poder, para ela, ocorreria via ascensão financeira. No caso de Alfreda, o desenlace glorioso consistiria na posse do intangível, isto é, justamente daquilo que ela não poderia adquirir pelo dinheiro ou pelos seus privilégios de classe. Podemos indagar, a essa altura, qual teria sido a atitude da protagonista que a impulsionou em direção aos seus objetivos. Presumimos que a entrega ao coma representa significativamente esse clímax. É nítido que a experiência de passagem pelas profundezas do túnel possibilitou a Alfreda libertar-se das amarras das convenções sociais que aprisionavam a sua essência feminina. Livre de julgamentos sobre reputações e formalidades, bem como dos protocolos seguidos pelos ricos, ela escolhe a permanência em seu estado de mais profundo alheamento, recusando a sua realidade medíocre e, finalmente, proporcionando-se uma vivência do extraordinário e do amor.

5.2.2 Abril

A personagem Abril tem alguns aspectos em comum com Vanessa. Primeiramente, a ausência de sobrenome e, em segundo lugar, a falsa identidade. Abril chama-se, na verdade, Vicenta, mas adota o nome falso devido à sua participação na conjura da aparição da Virgem. A rapariga pertence a uma situação socialmente desfavorecida e usa de seu oportunismo para se beneficiar. Tendo sido despedida de casa e com um filho para sustentar, desejava encontrar algum casamento para proteger o filho e a si. Mulher misteriosa e astuta, intrigava a todos em Vila Real, onde vivia. Toda a gente especulava acerca da identidade da jovem – disseminando

boatos e dúvidas sobre o fato de Vicenta ser mesmo o seu verdadeiro nome. Conhecendo tais feições da rapariga já podemos identificar uma característica que a define: misteriosa.

Quando Abril se muda para a casa do falsário, a relação difícil entre os dois começa a aparecer. Há uma tensão entre ambos e, até a maneira dela de se calar, é uma forma articulada de o agredir:

Antes de mais nada ela era uma egoísta, daí o seu desejo de celibato, a falta de agrado em viver com alguém. Mesmo imaginá-lo [Filipe Quinta] na cave, a mexer-se, a arrastar uma cadeira, a abrir o chuveiro da água quente, o que diminuía a pressão no quarto de banho dela, a enchia de impaciência, de rancor, de espírito de vingança. Retinha-lhe a correspondência quando a encontrava na caixa do correio.

- Não viu uma carta do banco?

- Havia só propaganda. Montes de propaganda. Deitei tudo fora. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 147)

A passagem acima destaca outro traço do modo de ser da jovem, que nos parece fundamental: o egoísmo. Já discorremos sobre a consciência de si das mulheres de Agustina Bessa-Luís. Inseridas no aprisionamento do tecido social, elas mobilizam os recursos que lhe parecem disponíveis para transformar, comumente no ambiente doméstico, um estado de coisas. Destacamos aqui mais um aspecto importante para entender tais figuras: o celibato, a virgindade ou a imaculabilidade pelo amor. Os avatares femininos agustinianos de destaque em sua ficção são seres escolhidos porque ou não foram tocadas pelo amor (por uma relação satisfatória com os homens), ou porque o recusa de alguma maneira (ora pelo celibato, ora pela virgindade):

Quando voltaram, Camila e António Clara, as coisas pareciam que não tinham corrido bem. Foi a altura de Roper citar o seu antepassado Tomás More, que era capaz de tudo menos de casar com uma virgem. Elas são difíceis de domar, as donzelas, com os seus vestidos bem abotoados e a cabecinha como os vestidos. Choram se lhes falta o amor, como uma gota de vitamina B. Choram se o amor se consuma e elas se acham defraudadas nos seus sentimentos e no corpo divino. Têm tantos sentimentos como cabelos; tantos cabelos como esperanças. E como as esperanças atravancam a casa e nunca acabam! São como formigas e ninhadas de ratos. As virgens sempre agarram pela gola o recém-casado e dizem: 'Espero de ti isto e aquilo. Não me desiludas, não me mintas'. Como se pode fazer uma coisa sem a outra? Razão tinha Tomás More para não querer esposa donzela na cama. Outro que a usasse um pouco, que lhe tirasse as ociosas palavras da boca, que fizesse dela uma mulher.

Se Camila se tornara uma mulher era difícil dizê-lo. (BESSA-LUÍS, 2001, p. 135)

A propósito da virgindade de Camila Clara, o narrador afirma que as donzelas são mulheres de difícil trato – as suas cabeças são tão abotoadas quanto os vestidos. O fato de terem sentimentos e, conseqüentemente, esperanças “atravancava a casa”. Se elas tivessem sonhos, teriam, em seu ser, uma força que as movesse e transformasse. No segundo romance da trilogia, o narrador ainda sublinha um outro aspecto da virgindade feminina: a consciência dos homens da sua incapacidade de satisfazer as mulheres.

Alfreda, para quem o casamento foi uma desilusão bem recebida (porque o sexo não era uma prioridade na sua vida, tendo em conta que o considerava um procedimento vulgar e desprimoroso), teve o que queria: uma posição desafogada, muitos criados e uma espécie de virgindade de coração, senão anatômica, que a colocava ao nível duma santa. Havia quem dissesse que, depois de algumas tentativas sem entusiasmo e sem êxito, o marido a deixara tão intocada como ela queria estar. Deixou-a à vontade, ele próprio muito aliviado de satisfazer uma mulher, coisa que achava difícil e até arriscado. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 49-50)

Abril não é uma virgem, tampouco Vanessa. Todavia, trata-se de duas mulheres que recusam o amor. Vanessa, por exemplo, diz que não poderia se casar com António justamente por sentir amor pelo rapaz. Para Abril, o casamento significa despreocupar-se com o futuro financeiro da família. O celibato é uma espécie de proteção para essas mulheres – protege-as da cegueira sobre a sua condição e essência femininas num sistema em que tais conhecimentos se fazem fundamentais para a sua sobrevivência.

Justifica-se assim, o jogo social que as personagens femininas articulam. Entende-se o motivo pelo qual elas nunca põem a nu o seu real modo de ser, desenvolvendo habilidades teatrais. O narrador agustiniano evoca, constantemente, palavras do campo semântico do teatro para referir-se às mulheres: casas que se assemelham a teatros, a ânsia pela glória da recepção do público, a facilidade em assumir falsas identidades – como se passa com Abril. Imersas num sistema em que a dissimulação se faz necessária, essas figuras desenvolvem um sentimento colérico que emerge eventualmente:

Não se podia adivinhar o que ela pensava, mas tinha uma maneira de servir dos alimentos que causava um arrepió. Triturava-os, cortava-os com uma faca afiada, de aço que era preciso lixar e polir; fazia a fruta em papas, em finas fatias a vitela assada, em ossadas repelentes os frangos. Deleitava-se em autopsiar os cadáveres dos coelhos, a arrancar-lhes o fígado, a extrair-lhes os olhos esbranquiçados. As codornizes eram apanhadas como se fossem almofadas de carne onde espetava as unhas aguçadas. (BESSA-LUÍS, 2002, p. 274-275)

A rapariga de Vila Real, mesmo com o temperamento que fora percebido pelo falsário, conseguiu se casar com ele. “Ele sabia que Abril se casava com ele para sair da província do campo, mais exatamente. Era dessas mulheres sem princípios, que não sabem o que fazer no campo, a não ser que se tornem bêbedas ou maledicentes” (p. 284). Assim, Filipe Quinta era ciente da disposição, a qualquer custo, da mulher, para alcançar o seu objetivo ou o seu desenlace eufórico, porque ela “faria tudo para sair de casa nem que fosse esfregar soalhos” (p. 284).

Comumente, ao se debruçarem sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, ensaístas e pesquisadores reconhecem a sua limitação diante da complexidade que esta tarefa exige. A sibila portuguesa, e chamamo-la sibila não apenas pelo romance homônimo de 1954 que a consagrou, mas pelo caráter profético e cósmico que a sua literatura enseja, convida o seu leitor a embrenhar-se numa “[...] paixão pela desordem, uma espécie de atordoamento que nos leva a repensar as visões que temos do mundo e a tentação de segurança e ordem que não deixamos de perseguir” (HELENO, 1997, p. 142). O passeio pelo texto da ficcionista configura, sobretudo quanto ao trato do feminino, num seccionamento metódico dos componentes da essência da mulher agustiniana, e o posterior exame minucioso da alma feminina. A leitura das identidades escritas pela ficcionista é uma experiência que nocauteia as fragilidades da nossa existência:

Na obra de Agustina Bessa-Luís, tudo é mistério: o ser humano, o nascimento, a morte, Deus, a natureza, mesmo nos seus elementos mais ínfimos. E a sua prosa é ritmada num alento lírico só acessível ao leitor assíduo. O mundo organiza-se numa cosmogonia em que se fundem ética e poesia, dando lugar a uma criação que inicia o leitor num mistério radioso, iluminando as trevas e desmistificando o impenetrável. (DUMAS, 2002, p. 19)

6. NA SANTA, A DEVISSA: FIGURAÇÕES DO FEMININO NO CINEMA ÉPICO DE MANOEL DE OLIVEIRA

*Filmes, filmes,
os melhores se assemelham
aos grandes livros que
por sua riqueza e profundidade
dificilmente são penetráveis. [...]*

*Mar recôndito e sem limites
que é a memória,
elemento oculto
de todos os tempos
e de tempo algum.*

*Mas tu, memória!
fermenta a vida e a imaginação
que preserva
e seleciona
– assim como o cinema.*

(Manoel de Oliveira – “Poema cinematográfico”)⁴⁷

À guisa de introito para a investigação que aqui propomos, convocamos as palavras de Agustina Bessa-Luís que, ao falar sobre Manoel de Oliveira, sintetiza a relação dele com a obra dela, ou a própria relação constitutiva da adaptação cinematográfica:

Dizia José Régio que a vida dum artista é encarreirada no sentido das suas intuições. Há uma pré-experiência íntima na sedução das grandes catástrofes sentimentais. Há no génio uma vontade de expiação que o faz oscilar entre o grotesco e o patético. Isso é bem evidente em Manoel de Oliveira que, no auge duma verdade, deixa que o gosto da mentira a intercepte. “Ah! O gosto de mentir com a verdade na mão!” É um verso de Régio, que não foi até hoje compreendido. Não sei se Régio teve um lugar primordial na formação de Manoel de Oliveira [sabe-se que sim]. “O gosto de fazer da pena alheia a pena própria”, como ele diz, é o que se chama o dom e a raça do artista. (BESSA-LUÍS apud AVELLA, 2007, p. 48)

O “gosto de fazer da pena alheia a pena própria” pode ser entendido como dar forma estética às faces da existência humana, convertê-la em arte. Todavia, utilizar-se da “pena alheia”, do objeto artístico produzido por outrem e transformá-lo na própria arte também nos parece uma metáfora interessante para a imagem do cineasta como tradutor do texto de Agustina, visão que converge com a nossa ideia de adaptação. Outra sugestão que nos conduz a tal caminho é a menção, pela ficcionista, do verso “o gosto de mentir com a verdade na

mão”. Não seria essa a manifestação autoral do cineasta ao inserir suas próprias fissuras ou no texto matricial, ressignificando-no?

Quando Oliveira atribui à escrita sibilina o adjetivo **vulcânico**, ele qualifica o texto agustiniano enquanto seu leitor, reconhecendo a sua profunda densidade estética e temática. Afinal, a atividade de um vulcão é justamente a de expelir ou lançar magma e gases à superfície. Através de uma abertura na crosta terrestre o vulcão **jorra** para fora o seu material interno (tudo o que está dentro), ele o transborda. Para Manoel, esse é o movimento realizado pela literatura de Agustina Bessa-Luís.

Os anos de 2001, 2002 e 2003 foram marcados pela publicação dos três volumes da trilogia **O princípio da Incerteza**, da romancista: **Joia de família** (2001), **A alma dos ricos** (2002) e **Os espaços em branco** (2003). Em 2002, ao regressar da produção de **Porto da minha infância** (2001), em que Agustina também compareceu, Oliveira decide recriar o primeiro romance da trilogia. Insistimos que o realizador não lhe aproveitou o título, metonimicamente escolhendo o nome do todo para intitular a parte. Como vimos anteriormente, o conceito do **princípio da incerteza** remete à imprevisibilidade do comportamento. Esta é, portanto, a maneira pela qual o cineasta intitula o seu filme. Sua ousadia foi ainda maior nos três anos subsequentes, quando se distancia em maior grau do segundo romance da trilogia que adapta: transforma **A alma dos ricos** em **Espelho mágico** (2005). Observa-se que a definição oferecida para **espelho** incorpora a concretude de uma superfície capaz de gerar imagens refletidas a partir da luz, bem como a ideia de analogia, ou seja, dizer que uma coisa é espelho de outra significa dizer que elas são análogas. Destarte, pela natureza da cinematografia de Manoel de Oliveira, os seus temas e as suas formas, é legítimo reconhecer que os longas-metragens são fragmentos de uma unidade maior. Ou, dito de outra maneira, essa grande obra do realizador só está completa, só se torna uma, quando analisada em díptico. Em **Espelho mágico**, cumpre-se a unidade.

Esse díptico cinematográfico organiza-se dentro dos temas colocados no centro dos estudos oliveirianos: mulheres, cuja potência de existir é de uma força extraordinária, envolvidas num desenlace trágico. Como Manoel de Oliveira mesmo diz, não se pode estar “à vontade” com elas (apud BAECQUE & PARISI, 1999, p. 108). Nesse sistema estético-semântico, a composição das suas heroínas é uma construção encaixada num arranjo dialético da figura feminina inocente (a santa) e da figura feminina devassa (a amante, a prostituta) –

⁴⁷ In: AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

polarização presente no imaginário da época em que o realizador (e Agustina) viveu. Essa duplicidade feminina excepcional está, por exemplo em Ema Paiva, como declara o artista:

No **Vale Abraão**, Carlos não se mata, mas não pode sobreviver a Ema. E Ema não pode sobreviver a si mesma. Ela é um caso muito particular. Na verdade, vejo em Ema de Vale Abraão, duas mulheres: uma virada para o fascínio ilusório do mundo, a outra para a transcendência, para a poesia numa estética romântica, onde o amor deve ser como um deus muito respeitável. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 111)

Para Manoel de Oliveira, a visceral relação entre o feminino e a tragicidade reside num princípio andrógino, numa fragmentação do ser originária da separação de sua prévia completude. Se no corpo de Ema vivem duas mulheres, veremos que, em nossos filmes *corporea*, os estilhaços de uma grande mulher ou essência feminina habita vários corpos diferentes, sendo estas partes de um todo complexo e enigmático. Ponderemos.

6.1 O caso de *O Princípio da Incerteza* (2002)

A câmera fixa em enquadramento frontal deixa-nos a observar uma capela num dia chuvoso. Os créditos do primeiro plano de **O Princípio da Incerteza** sobrepõem-se à paisagem de fundo até que são interrompidos pelo surgimento da figura de Camila (Leonor Baldaque), que furtivamente entra na capela e a câmera, ao invés de segui-la, mantém-se imóvel, de modo que continuamos a acompanhar o desenrolar dos créditos do filme, entretanto tomados já por uma atmosfera de mistério que circunda a personagem e, ao longo da película, dirá muito sobre essa figura. Sabe-se que ela vai à capela (moça religiosa?), não se sabe o que faz lá.

O longa-metragem representa um retorno ao lugar mítico oliveiriano e agustiniano por excelência, o vale do rio Douro. Também significa o regresso a outras histórias compartilhadas por ambos: **Francisca** e **Vale Abraão**. Elo unificador dos artistas, o Douro concebe as cadências fílmicas temporal e geográfica. Ora uma câmera imóvel capta, a céu aberto, o movimento das águas e da paisagem que o rodeia, ora o rio é visto pela transparência de janelas de dentro do comboio ou do hotel ao pé dele. Duma ponta a outra, o rio comunica os espaços e as pessoas. Ao atravessá-lo, vai-se da casa dos Clara à casa dos Roper. Em “Rios da Terra, rios da nossa aldeia” Manoel de Oliveira diz:

Rios! Que poderá dizer-se dos rios? Que todos aqueles, os maiores e a grande maioria dos outros, vão de afluente em afluente engrossando a massa das águas que corre à procura da foz do oceano que o destino para cada um marcou. [...]. Amar o mar é amar a alma de todos esses e muitos outros rios que desaguam nos oceanos as alegrias e mágoas dos povos que banham. É amar os povos que esses mesmos rios atravessam e alimentam corpo e espírito, e dão sinal de força viva que se renova a cada instante. Águas a correr pelo tempo, por córregos, por leitos e pelos espaços históricos desses povos de diferentes raças, hábitos e costumes, não obstante unidos pela mesmíssima raiz humana que os liga, que nos liga e nos iguala a todos nós. (OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 87-88)

Falar do vale do Douro e da burguesia rural que ali habita é falar de um mundo inteiro. Trata-se do micro para se chegar ao macro. Os rios e seus afluentes, separados geograficamente de outros rios, dirigem-se ao oceano. Novamente, observa-se aqui um corpo maior decomposto em fragmentos que nunca são os mesmos. A fluidez das águas é um grande símbolo de mudança contínua e de um tempo nunca finito. A ideia de um tempo aberto, que jamais se encerra pode ser vista nos desenlaces de Camila e, em **Espelho Mágico**, de Alfreda. As águas recuperam a ideia de existências em movimento permanente, também incorporam o conceito de reflexo, explorado por Oliveira:

Como homem do Porto e do cinema fiquei mais apegado ao Douro, que este sim “é o rio da minha aldeia”. Nele me vejo e me revejo como num espelho multifacetado, pois ontem era uma cousa e hoje já é outra, outra será certamente amanhã. Assim como ele mudou também eu mudei e já não sou hoje o que fui ontem e não serei amanhã o que sou hoje. O que quer dizer que a vida corre por dentro da gente como as águas nos cursos talhados para os rios até chegar ao seu finamento. Finamento que é a nossa entrada para esse grande espírito, esse imenso Oceano onde todos acabaremos por desaguar. (OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 89)

Nas sequências em que a câmera é posicionada dentro de um comboio em movimento, ela orchestra um *travelling* da paisagem externa, nos impedindo o conhecimento da identidade do viajante. Os planos criados pelo artista assemelham-se impressionantemente à ideia de planificação de *Monsieur Verdoux* (1947), de Charles Chaplin, em que um bancário francês, ao perder o emprego, transforma-se num assassino em série de mulheres que possuem algum bem. O protagonista (Henri Verdoux), interpretado por Chaplin, viaja de trem e a câmera capta em plano-detalle as rodas do trem em movimento. O efeito de sentido criado pela composição do artista britânico remete à ambiguidade do sujeito, o qual esconde sob a máscara social do homem de bem, um instinto assassino. Não seria um diálogo de mesmo significado criado pelo cinema de Oliveira? Disfarçada sob a feição de santa, estaria a

personalidade diabólica de Camila. O sujeito oculto do comboio, como as águas do rio que observa em repetidos planos, será mesmo sempre um desconhecido multifacetado.

Contemplam as águas do Douro os irmãos Daniel (Luís Miguel Cintra) e Torcato (José Manuel Mendes), os Roper, que como dois narradores deixam-nos a par do contexto em que a história se insere. Sabe-se que uma das marcas da poética oliveiriana é a elipse. Enquanto o romance de Agustina se divide em três principais extratos temporais⁴⁸, Manoel de Oliveira escolhe apresentar-nos apenas um, inserindo fissuras na narrativa da ficcionista. Não nos conta detalhadamente, por exemplo, sobre a troca dos bebês (de Rute e Celsa Adelaide), de modo que só saberemos deste fato ao final da película, ainda que ele nos dê alguns indícios do acontecimento. Por isso, para que entendamos a origem da herança de António e tenhamos acesso prévio às identidades das personagens, Oliveira preserva o texto de Agustina nos diálogos de Daniel e Torcato.

Já apontamos o apreço do realizador pelo texto literário. Além da manutenção de trechos inteiros, tais quais, aos do romance na fala das personagens, o cineasta faz avançar a ação por meio de intertítulos, que remontam à própria história do cinema, mais precisamente a um período em que a sétima arte ainda não possuía dispositivos tecnológicos suficientes para completamente se libertar da narrativa romanesca. A palavra é condição fundamental para a existência do cinema de Manoel de Oliveira. Há vezes em que ela é explorada à exaustão em longuíssimos diálogos, outras em que ela é mostrada em intertítulos, em cartas (ver **Amor de perdição**) ou em textos, existem ainda momentos em que ela é lida, ora por um sujeito que se encontra dentro do enquadramento, ora por alguém que está fora dele. Não se estabelece, portanto, nessa filmografia, uma organização hierárquica de elementos constitutivos, estando em pé de igualdade e importância a imagem, a palavra, o som e a música. São a síntese de todas as artes, inegavelmente como quatro pilares que sustentam um pórtico, à entrada de um templo grego.

⁴⁸ A romancista conta a história dos ancestrais de António Clara a propósito do seu nascimento, como extrato temporal principal trata de sua vida adulta até a sua morte e prossegue, até chegar ao desfecho eufórico de Camila (viúva). Manoel de Oliveira, por sua vez, traz ao ecrã a vida adulta de Camila e de António, o seu casamento e a morte do rapaz. Não nos permite ter acesso ao segundo casamento da protagonista, tampouco à maternidade vivida por ela.

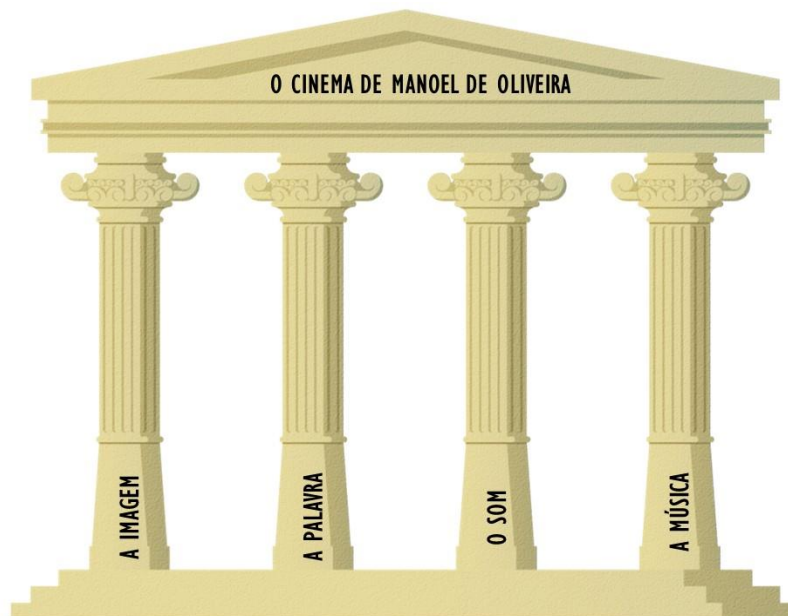


Figura 21 – Pilares do cinema de Manoel de Oliveira.

Fonte (imagem): disponível em: <https://www.vexels.com/vectors/preview/74987/greek-temple> . Acesso em 02 de novembro de 2017, às 10 horas e 35 minutos.

Composição nossa.



Figuras 22 e 23 – Templo e pórtico gregos em **Um filme falado** (2003).

Fonte: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cnFs1s7M744> . Acesso em 06 de novembro de 2017, às 07 horas e 26 minutos.

A propósito de tal síntese e de seu cinema, comenta o realizador:

Até há uma frase do [Jean-Luc] Godard que diz que o cinema nem é uma arte nem é a vida, é qualquer coisa entre as duas. Eu não estou completamente de acordo mas, de fato, nenhuma arte simula a vida como o cinema. Todavia, não é uma vida. Também não é propriamente uma arte. Porque é uma acumulação, uma síntese de todas as artes. O cinema não existia sem a pintura, sem a literatura, sem a dança, sem a música, sem o som, sem a imagem, tudo isto é um conjunto de todas as artes, de todas sem exceção. De resto, há coisas muito bonitas sobre esta ideia. Às vezes acusam-me de que meus os filmes são muito falados. Ora, falados são os filmes americanos, e falam sem dizer nada. Ao menos os meus filmes dizem alguma coisa porque eu escolho textos ricos, bons, profundos, mais difíceis

naturalmente. Mas a imagem é formidável. O filósofo Deleuze escreveu dois livros sobre cinema. O primeiro chama-se A imagem movimento, o segundo A imagem tempo. E não fala da palavra. Porque não há outra coisa. Não há movimento sem tempo. Mesmo parado, o tempo passa, não é preciso que se mova, porque tudo se move, o tempo corre. O tempo é movimento em si. E a imagem... Um médico disse-me que gostava de saber o que é que vêem os cegos de nascença. Aristóteles dizia que não podemos ver sem uma imagem. É uma coisa extraordinária, e o Aristóteles já o dizia. E Molière dizia que a palavra serve para explicar o pensamento. Isto é muito bonito e ele disse-o há 300 anos. Mas a palavra é também o retrato das coisas e o retrato do pensamento. Portanto não é preciso pôr mais nada: imagem, tempo, está tudo. (OLIVEIRA, 2004)⁴⁹

Num cinema em que se encontram em pé de igualdade a imagem, o som, a música e a palavra, impressiona-nos a maneira pela qual os diálogos, e não a ação, constituem o mais fecundo fio condutor de uma narrativa na qual, gradativamente, Camila adquire protagonismo. Personagem incapaz de sentir amor, ódio, ou sofrimento, ela torna-se a tentação masculina e feminina (intriga Vanessa, por exemplo, a opacidade emocional de Camila)⁵⁰. Vanessa, ‘uma devassa’ segundo Celsa, é quem na verdade sofre – a falta de status social, a falta de poder sobre Camila, a decadência de seus negócios, a dependência da assinatura da rival. Ela nunca terá o que a esposa de António possui: um radicalismo existencial, uma absoluta passividade diante das convenções sociais e de seu destino (um casamento sem amor e a humilhante presença da amante em sua casa).

Todas as outras personagens veem-se perplexas diante da humilhante sina da rapariga. A máscara da santa esconde uma oportunista extremamente diabólica. À certa altura do filme, Oliveira nos permite retornar à capela de abertura, que contém um santuário com Joana D’Arc empoeirada, santa que recebe toda a devoção de Camila. Todos os acontecimentos parecem então articular-se sob o controle dela: sua assinatura é decisiva para que Vanessa se salve de uma séria dívida de negócios (assinatura que ela não concederá) e António morre num incêndio na boate da amante e todos os indícios apontam para Camila como responsável pelo crime. Contudo, ela escapa da justiça ilesa. Os sujeitos ao redor são meras marionetes de seu jogo existencial. De fato, livre ao fim da vida do marido, ela renasce, se transforma num ser volitivo, conquistando seu lugar ao sol no mundo do prazer e do luxo.

⁴⁹ Entrevista disponível em <http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/05.020/3322?page=3> . Acesso em 06 de outubro de 2017, às 07 horas e 15 minutos.

⁵⁰ Em **Joia de família**, o narrador trata das inclinações lésbicas de Vanessa, aqui sugestivamente retomadas por Oliveira na sequência em que Vanessa entra no quarto de Camila e se inclina para ver se a protagonista estaria mesmo dormindo.

6.1.1 A construção de Camila Clara, uma figura épica, ou Vanessa e Camila: a fruta dentro da casca

*Camila: parece-me que estou a ouvi-lo [Daniel] quando me dizia “o curioso é que se joga com a personalidade múltipla. E você, Camila, joga com o facto de não a ter. O sentido épico da vida depende disso. As pessoas que não têm personalidade múltipla são as chamadas **figuras épicas**”.*

Alzira: é, os senhores Roper eram pessoas muito dadas a esses pensamentos. Eram ambos muito finos.

Camila: depois deu-me um exemplo. Joana D’Arc teve um momento no processo dela em que esteve prestes a dividir-se em duas metades. No cemitério de Saint Ouen, Joana abjurou em público das suas visões e disse: “antes quero assinar, do que ser queimada” e desatou a rir. Foi condenada à prisão perpétua e a comer o pão da dor, e a beber a água da tristeza. Depois, desdisse-se e fez dela condenada à morte. Daniel dizia que eram duas identidades e duas mulheres. Uma delas, francamente despreocupada e senhora de si, ou tratar-se-ia da única donzela estranhamente poupada aos tormentos e que ninguém pôde reconhecer na fogueira, por estar disfarçada e meio apática.

Alzira: e a senhora? O que pensa de tudo isso a senhora Clara?

Camila: o que pensava Daniel: houve uma só Joana, com poderosa e forte personalidade. Ou então tratava-se de um homem. O que a fez rir, quando abjurou no cemitério de Saint Ouen, extraordinário jogo de renúncia que depois cobre com outra cartada, a de vencedor. (OLIVEIRA, 2002, 1°37’’-1°40’’)

Percorrendo a crítica à obra de Agustina, pudemos conhecer um pouco dos métodos de pesquisa da romancista nos processos de escrita de seus livros. Vasculhando documentos mais pessoais para construir biografias de grandes figuras, a ficcionista revela a sua atração pelo aspecto humano mais frágil: a própria vulnerabilidade, denunciada em correspondências, diários e relatos pessoais. Aí reside o maior contraste entre a construção de Camila Clara na ficção romanesca e na cinematográfica: Manoel de Oliveira, articulando um sistema de elipses caro à sua poética fílmica, minimiza os discursos da protagonista sobre si mesma. Qual é o efeito que tal procedimento produz? A acentuação do aspecto oposto: o ser invulnerável. A própria seleção de comentários da personagem sobre si ou sobre as suas relações com os demais constitui a escolha de trechos do texto matricial que reforçam este argumento, como vemos a seguir:

DISCURSOS DE CAMILA	
CONTEXTO	DIÁLOGO
<p>Primeiro jantar no Salto da Senhora (24°18' - 28°32')</p>	<p>Daniel: Camila me faz lembrar Joana D'Arc, guerreira e mártir. Vanessa: acha-a mais guerreira ou mais mártir? Daniel: eu disse as duas coisas. Vanessa: a pergunta era para Camila. Camila: Nem uma coisa, nem outra, senhora Vanessa.</p>
<p>Primeira visita a Daniel Roper. (52°28' - 55°41')</p>	<p>Daniel: o que me surpreende, Camila, é parecer-me por vezes...como dizer? Demasiado tolerante. Camila: acha? Pois aborreço a cada subserviência que toca as raias da superstição. Daniel: então por que deixa que a humilhem? Camila: não leve as coisas tão a peito, não se passa nada demais. Há apenas dias bons e dias maus. Daniel: você por acaso é uma escrava? Camila: por acaso sou. Como vê, até da moda. Daniel: uma mulher bonita e com as suas qualidades não pode ser se não escrava de si mesma, quando muito, da moda. Camila: não tanto assim. Seria ridículo se sonhasse com modas que não constassem dos modestos figurinos, destinados a mulheres simples e trabalhadoras, as chamadas modas 'trazíveis'. Um mau casamento não me impede de sonhar. Daniel: nem de vestir bem. Camila: dever duma esposa ameaçada. Daniel: o casamento já não é para a vida inteira e o seu estado presente pode ser passageiro. Pode até... Camila: essa é a dificuldade – tudo pode acontecer.</p>
<p>Camila chega em casa e Vanessa está com o António. Ele se retira da sala, ignorando a chegada da esposa. Ficam apenas as duas. (56°26' - 1°02')</p>	<p>Vanessa: o António faz questão de mostrar que não a merece. Não posso resistir a isso. Você deixa-se violar como se nada fosse. Você é alguma escrava? Camila: já me fizeram a mesma pergunta hoje. Vanessa: então passo a fazer a pergunta pela terceira vez. Você é alguma escrava? Camila: por acaso sou. Mas o vosso poder é transitório. Não chegaram ainda ao primeiro passo da inteligência. Vanessa: e qual é esse primeiro passo da inteligência? Camila: é a bondade. Ainda não chegaram aí e temos de viver com isso. Eu vivo num campo que está rodeado por arame farpado e muros e toda a sorte de ameaças que nem se imaginam. Mas já vi que me ama e fico muito agradecida. Esteja à vontade para me agredir com o seu amor, para me açoitar até fazer sangue. Vanessa: eu nunca faria isso. Por que me toma? Sou alguma carcereira? Camila: se não fosse, não se preocupava tanto em ter poder. Vanessa: eu? Camila: sim, você. Poder e mais poder – sobre as suas putas, os seus clientes, os seus jogos tramados para lhe trazerem lucro, e gozo, e tudo mais...o poder está a afetar toda a gente, o mundo inteiro. Morrer é a única maneira de escapar. Vanessa: você é neura, toda a sua família é neura, uma questão hereditária. Camila: Isso há de resolver-se. O que eu lhe quero dizer, Vanessa é que não conte comigo. Não quero poder. Deite-se com o António, saia e entre cá em casa, não me desonra, não o magoa. O meu amor pelas pessoas não é</p>

	recíproco. Não tenho raça e é tudo quanto basta.
Segunda visita a Daniel Roper. (1°11’- 1°18’)	<p>Daniel: indigna é uma situação como a que está a sofrer! Se ao menos a Camila se apressasse a ter um filho, só ia ganhar com isso. Por que não tenta? Não gosta do seu marido? Se não gosta verdadeiramente por que deixa (...) essa situação? Eu, francamente, não compreendo.</p> <p>Camila: as habilidades que as mulheres fazem para saltar por cima do sofrimento são extraordinárias.</p> <p>Daniel: Freud escrevia a Martha Bernays no tempo em que ele ainda lhe chamava “doce amada”: “não é incurável a enfermidade em si mesma, senão a posição social e as obrigações do indivíduo”.</p> <p>Camila: e então?</p> <p>Daniel: era mais interessado em ter poder sobre ela do que em conhecê-la. “Eu não te compreendo”, dizia ele para ela. E eu para ti digo o mesmo – eu não te compreendo.</p> <p>Camila: ela não gostava dele.</p> <p>Daniel: quer dizer que a Camila não foi seduzida? António Clara é muito rico.</p> <p>Camila: fui convencida, não seduzida. A sedução dura menos do que a convicção. O nosso casamento é para toda a vida.</p> <p>Daniel: por que é tão invulnerável? Tão nova e tão invulnerável!</p> <p>[...]</p> <p>Daniel: a Virgem Maria reagiu da única maneira que tinha para não sofrer: “faça-se em mim segundo a sua vontade”.</p> <p>Camila: é de gênio uma resposta dessas.</p>
Primeira vez que José Luciano tenta alertar Camila sobre a situação dos negócios de António, sugerindo-a que fuja. (1°33’- 1°36’)	<p>Camila: eu não sou boa. Toda a gente julga que sou boa, mas não sou. Não faço mal a ninguém e é uma questão de disciplina, como pôr a mão diante da boca quando se boceja. Eu não sou boa.</p> <p>José Luciano: ah, mas às vezes é preciso fazer mal às pessoas, meter-lhe sustos: pisar os vermes e matar as moscas.</p> <p>Camila: há gente para isso.</p> <p>José Luciano: ah, agora apanhei! Quer dizer, você para si não quer o lado sujo e que cheira mal, mas não se importa que alguém faça esse serviço. É isso?</p> <p>Camila: já disse que não sou boa e a vida é uma grandessíssima história de fadas.</p> <p>José Luciano: é... de fadas e de bruxas.</p>

Tabela 4 – Discursos de Camila.
Autoria nossa.

Os diálogos acima nos permitem observar que a personalidade da personagem se constitui num radicalismo existencial capaz de torná-la imune ao sofrimento e profundamente estratégica quanto a cada um de seus passos. Há nela uma convicção e uma aceitação do existir, como genialmente apresentado pelas palavras da Virgem Maria. A protagonista vive os paradoxos entre a máscara social e o convívio real de modo totalmente consciente. Por isso, a sua imprevisibilidade, não está nem numa ponta, nem noutra das dualidades: santa ou devassa, fada ou bruxa. A forma que reforça o dito mostra-se, por exemplo, no desdobramento das personagens e de estátuas em duplos. Oliveira intensamente explora sombras, reflexos (nos espelhos ou nos vidros das janelas), os espaços nos quais os corpos dos

atores estão dispostos em enquadramentos frontais e laterais, bem como obras de arte inseridas no cenário como outros corpos.



Figuras 24, 25 e 26: Enquadramento em efeitos duplos.

Fonte: *O Princípio da Incerteza*. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).

Ao tratar da construção da imagem no cinema oliveiriano, António Preto destaca que Oliveira esquadrinha potenciais significativos das sombras e dos reflexos, utilizando-os como “agentes de caracterização” (2008, p. 56). Pode-se dizer que por uma relação metafórica, ou dito doutro modo, pela analogia entre a figura real e o seu duplo, obtém-se uma síntese semântica da composição. Na segunda figura, observa o estudioso, a sombra da estátua de Joana D’Arc na parede engrandece a imagem, fazendo com que o cavalo do reflexo se assemelhe à “força de um leão”. Celsa Adelaide, tão ardilosa quanto Camila, outrossim tem a sua imagem duplicada pelo espelho. Vê-se o corpo da atriz Isabel Ruth com um espanador numa das mãos, acessório que evoca a sua função de criada da casa, enquanto o espelho reflete apenas o seu rosto, carinhosamente admirando uma fotografia de António Clara. No espelho se vê a mãe e, no corpo, a criada.

Corroboram, os enquadramentos e movimentos de câmara, os métodos de montagem orquestrados pelo cineasta. Neste sentido, a essência de Camila nos é dada em dois

momentos. A propósito de seu casamento, o casal Clara corta o bolo, enquadrado em meio primeiro-plano⁵¹. Há um corte e, em seguida, vemos em *close-up* uma roleta de cassino.

Com vistas a compreender melhor as singularidades da montagem cinematográfica, faz-se necessária a referência à obra de Sergei Eisenstein (1898-1948). Grande inspiração para Manoel de Oliveira, que estudou o cinema soviético, Eisenstein apresenta em suas reflexões materializadas na famosa cena da escadaria de Odessa em seu **O Encouraçado Potemkin** (1925), preciosas informações sobre a natureza da montagem cinematográfica. Em **O Sentido do filme**, ele explica que quando colocados juntos, pedaços de filme criam um “novo conceito” que emerge da justaposição (EISENSTEIN, 2002b, p. 14). Um bom exemplo da aplicação da natureza da montagem e sua produção de novos conceitos via analogia de elementos colocados em relevo pelos planos é encontrado na explicação a seguir, dada pelo cineasta Alfred Hitchcock (1899-1980) ao se filmar como personagem e mostrar os efeitos dessa justaposição:

[...] você tem um *close-up*. Deixe-me mostrar o que ele vê. Vamos assumir que ele tenha visto uma mulher segurando um bebê em seus braços. Agora nós cortamos para a reação dele ao que ele vê: ele sorri. Agora, o que ele é como personagem? Ele é um homem gentil, ele é simpático. Agora, vamos tirar a parte do meio do filme, a mulher com a criança, mas deixe as outras duas partes dele do filme como elas eram. Agora, nós adicionaremos um pedaço de filme – uma garota num biquíni. Ele olha: garota de biquíni – ele sorri. O que ele é agora? O velho depravado. (Alfred Hitchcock)⁵²

Como complemento à explicação de Hitchcock, retomemos Eisenstein em **A forma do filme**, no qual ressalta a importância de tal recurso como o mais poderoso meio de composição para a narrativa cinematográfica:

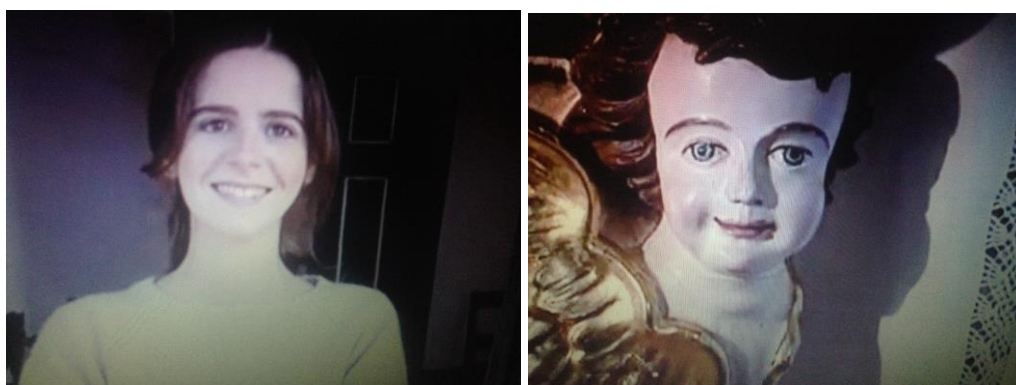
Para quem não sabe nada de composição, a montagem é uma sintaxe para a correta construção de cada partícula de um fragmento cinematográfico. E, finalmente, a montagem é simplesmente uma regra elementar da ortografia cinematográfica para quem erradamente junta fragmentos de um filme como se misturasse receitas prontas de remédios, ou fizesse conserva de pepinos, ou geleia de ameixas, ou fermentasse maçãs junto com amoras. [...]. Encontram-se nos filmes planos individualmente bons, mas sob estas

⁵¹ Num meio primeiro-plano, as figuras humanas são enquadradas da cintura para cima.

⁵² “[...] You have a close up. Let me show what he sees. Let’s assume he saw a woman holding a baby in her arms. Now we cut back to his reaction to what he sees: he smiles. Now what is he as a character? He’s a kindly man, he’s sympathetic. Now, let’s take the middle piece of film away – the woman with the child, but leave his two pieces of film as they were. Now, we’re putting in a piece of film of a girl in a bikini. He looks – girl in a bikini – he smiles. What is he now? The dirty old man”. Tradução própria. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ruoPT9JeYHA> . Acesso em 13 de fevereiro de 2016, às 15 horas e 18 minutos. Tradução nossa.

circunstâncias o valor do plano e sua qualidade pictórica independente se contradizem. Fora de tom com a ideia de montagem e composição, eles se tornam brinquedos estéticos, e fins em si mesmos. Quanto melhores os planos, mais perto fica o filme de uma reunião desconectada de frases adoráveis, uma vitrine cheia de produtos bonitos e não-relacionados, ou um álbum de paisagens de cartão-postal. (EISENSTEIN, 2002a, p. 110-111)

A montagem a que nos referimos, por exemplo, remonta formalmente ao conteúdo narrativo da trama, exposto numa das falas de Vanessa à Camila – “o seu pai é um jogador inveterado e você, Camila, sofre dessa herança. Joga na vida como se fora uma roleta”; ao que a interlocutora responde: “e não é?” (OLIVEIRA, 2002). A repetição de imagens e referências ao caráter corrompido do pai, herdado pela filha, dá rijo a este conceito. Entretanto, a sequência decisiva para o entendimento acerca da personalidade da protagonista nos é dada ainda antes de seu casamento. O ápice da ideia do feminino ambíguo, que condensa o bem e o mal, será a montagem de planos que Oliveira arquiteta num *close-up* do sorriso de Camila, seguido do *close-up* de um anjo barroco cujas feições são diabólicas. Este momento também se configura como decisivo para este trabalho, pois o tematiza: na santa, o demônio (a devassa). Eisenstein (2002a) nomeia “montagem intelectual” aquela que orchestra uma relação de “conflito-justaposição” (p. 86) de ideias ou “sensações” “associativas”. Em seu filme **Outubro** (1927), a relação humana com os deuses é construída pela justaposição de máscaras de divindades pertencentes a etnias distintas. Aqui, a caracterização de Camila Clara é produto do antagonismo de seu sorriso angelical em justaposição à feição diabólica do anjo. Legitima-se cinematograficamente, portanto, falar de um procedimento de elaboração da identidade ficcional por contrastes.



Figuras 27 e 28 – Montagem de Camila e do anjo em **O princípio da incerteza** (2002)
Fonte: **O Princípio da Incerteza**. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).

Fortalece o desenho destas sequências e planos fundadores da ambiguidade da protagonista, a composição cromática do cenário e dos figurinos. Verifica-se que o caráter diabólico da personagem ganha robustez na paleta fílmica em que sobressaem tons avermelhado-terrosos e tons escuros. Sabe-se que o uso das cores na arte está absolutamente ligado à produção de emoções. Goethe tratara das cores e de seus efeitos de sentido. Dividindo o vermelho “em três matizes: vermelho, vermelho-amarelo e amarelo-vermelho”, diz o célebre escritor alemão:

775. O lado ativo, neste caso, encontra sua plenitude, e não é de espantar o fato de os homens impetuosos, robustos, incultos, gostarem especialmente desta cor. Entre as nações selvagens, a inclinação por ela foi universalmente notada, e quando crianças, deixadas à vontade, começam a usar cores, nunca deixam de lado o rubro-escarlate e o zarcão.

776. Ao olharmos fixamente para uma superfície perfeitamente amarelo-vermelha, a cor parece entrar no corpo.... Um tecido amarelo-vermelho perturba e irrita os animais. Conheci homens educados nos quais seu efeito era intolerável se por acaso viam uma pessoa vestida com um casaco escarlate num dia cinzento, nublado... (GOETHE apud EISENSTEIN, 2002b, p. 98)

De fato, para sobre O princípio da incerteza uma atmosfera diabólica perturbadora. À medida em que nos é revelada a personalidade de Camila e o seu radicalismo existencial, evidencia-se o cromatismo do *décor* exageradamente artificial. São notórios os enquadramentos de personagens entre cortinas (como num teatro). Este elemento do mobiliário, assim como as inúmeras janelas, consolida a dialética entre a máscara social (aparência) em confronto com a essência do indivíduo, as atitudes assumidas em espaços externos contradizem o real caráter revelado nos interiores. De dupla função, as cortinas também desvelam a perscrutação da ficção, postura notória na ficção oliveiriana.



Figura 29: Camila entre as cortinas e o espelho em paleta do *décor*.
Fonte (imagem): *O Princípio da Incerteza*. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).
Composição nossa.



Figura 30: Vanessa e António na boate em paleta do *décor*.
Fonte (imagem): *O Princípio da Incerteza*. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).
Composição nossa.

A evolução cromática do figurino da protagonista acompanha as nuances do cenário. No início do longa-metragem, Camila veste roupas modestas e mantém os cabelos presos. Ao tornar-se a senhora Clara, muda o guarda-roupa do tom rosado para o avermelhado e o preto, que coincidem com as cores dos figurinos de Vanessa. As duas mulheres, esposa e amante, vestem cores semelhantes⁵³. É uma maneira de aproximá-las como partes de um mesmo todo ou faces de uma mesma coisa, embora seja inegável a repetição da ideia de que o vestuário está diretamente ligado à distinção social e à composição da vida burguesa, cobiçada por Camila:

A aproximação em que vivem as pessoas na área urbana desenvolve, efetivamente, a excitabilidade nervosa, estimulando o desejo de competir e o hábito de imitar. Nas sociedades mais enfastiadas, por exemplo, o ambiente torna-se propício às inovações que, lançadas por um indivíduo ou um grupo de prestígio, logo se propagam de maneira menos coercitiva pelos grupos imitadores, temerosos de sentirem-se isolados. E se bem que a competição no início se efetue dentro de um grupo fechado, pois as leis suntuárias controlam o processo impedindo a participação nele das camadas inferiores da sociedade [...]. (MELLO E SOUZA, 1987, p. 20-21)

Neste sentido, a excessiva importância dada à moda pode ser vista como mais uma ironia de Manoel de Oliveira ao sistema de aparências burguês, também inserida por ele pelas estátuas rococós da casa dos irmãos Roper. Entretanto, é este o *modus vivendi* ambicionado pela protagonista, como ela mesma destaca numa conversa com José Luciano:

– Já viu em que estado está a nossa casa? Está a cair, a pia de lavar loiça já tem uma cova de tanto ser esfregada. Os nossos pratos estão em cacos, só os de tia Tofi é que não. Portugal tornou-se uma casa de lotaria. Todos querem ser premiados, todos querem qualquer coisa que os console de serem pobres. Eu tive o meu prémio grande e penso aproveitá-lo. (OLIVEIRA, 2002)

Na mesma sequência, a protagonista arremata: “– O casamento é um estado mental. Ele casa-se e mais nada”. Para Leonor Areal (2011), o grande tema da película seria o “casamento por interesse” (p. 197) e a frustração das relações amorosas que cercam este contexto. Todavia, a autora de **Cinema português – um país imaginado**, faz sobressair a invulnerabilidade de Camila, que sofrendo humilhações de toda ordem, leva a sua vingança a efeito profundamente trágico no final:

⁵³ O modelo de vestido (preto) usado por Camila em sua primeira visita a Daniel Roper espantosamente se assemelha àquele (vermelho) usado por Vanessa na festa de casamento do casal Clara.

O tema do casamento é explicado aqui (expressamente) pelo princípio da incerteza que lhe está na base. A quer B que ama C que deseja D, que tem A, etc. Ou seja, não ter o que se quer faz parte da incerteza da vida e do afecto, mas ficar com o que se tem é a melhor garantia que se tem. Assim pensa Camila, apesar do seu casamento frio, apesar das noitadas do marido, apesar da presença provocadora da amante do marido nas reuniões sociais em sua própria casa. Enquanto José Luciano (Ricardo Trêpa), aliás, Touro Azul, que ama Camila e a deseja inconfessadamente, é por ela rejeitado, em nome do vínculo matrimonial. Ela é fiel, apesar de o marido não ser. (AREAL, 2011, p. 198)

A impassibilidade de Camila, bem como a sua personalidade diabólica, ancoradas formalmente nos elementos elencados até aqui são reforçadas pelo acréscimo de banda sonora de Niccolò Paganini em seus **24 capriccios** para solos de violino (mais precisamente o terceiro, o quinto e o décimo primeiro), obtendo-se assim um efeito de sentido mefistofélico.

A atmosfera diabólica toma conta da narrativa fílmica em que, graças às fendas abertas por Manoel de Oliveira na diegese matricial, delega-se ao espectador a difícil tarefa de recompor os fragmentos de impressão das demais personagens acerca da personagem central. Ao retirar dela o direito à voz sobre si mesma, o realizador acentua o clima de incerteza sobre ela, como se observa abaixo:



Figura 31 – Fragmentos de impressões das demais personagens fílmicas em **O princípio da incerteza**.
Fonte (fragmentos de imagem): **O Princípio da Incerteza**. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).
Composição nossa.

Posto isto, importa recuperar a ideia de invulnerabilidade exposta por Camila à Alzira, na epígrafe desta seção. É evidente que a figura de Joana D’Arc, à qual a protagonista dedica toda a sua devoção, constitui uma projeção da personagem. Estrategicamente, Camila é também herdeira de Joana, pois este é o nome de sua mãe. No episódio do processo em *Saint Ouen*, diz-se que a personalidade feminina histórica estivera prestes a dividir-se em duas metades. Daniel Roper chegou a considerar a existência de duas mulheres, descartando esta possibilidade em prol de uma nova leitura sobre o processo: havia, na verdade, uma só Joana, com “poderosa e forte” personalidade. Trata-se da unidade manifestada em dois fragmentos. A dualidade desta figura, mulher virago que oscila entre as representações de santa e de mártir tem o seu eixo no par Camila e Vanessa. A esposa e a amante, a santa e a devassa concorrem, como cremos já ter demonstrado em Agustina Bessa-Luís, para uma mesma causa: a da construção de uma grande essência feminina ambígua. Para que uma exista, a outra deve existir:

António: o que queria o Touro Azul?

Vanessa: falava da Camila. Penso que são ciúmes.

António: ciúmes? De Camila ou de ti?

Vanessa (ri): da Camila. O mal é que lhe damos muita atenção. Confesso que lhe tenho dado atenção demais.

António: eu não lhe dou atenção.

Vanessa: quer dizer que não dormes com ela? Sendo assim, desaprovo completamente. Ela é tua mulher, não te esqueças disso.

António: pensava que isto estava fora de questão.

Vanessa: não, não está fora de questão. Não está. Se me disseres que não tens vontade, então pões-me numa situação embaraçosa.

António: em que situação?

Vanessa: então, o que faço eu aqui? (OLIVEIRA, 2002)

Esta dualidade se entrevê ainda na própria narrativa do realizador quando comenta a sua experiência de juventude e compartilha a sua perspectiva sobre o universo feminino daquela época:

O que as mulheres do bordel querem é viver com um homem, ter vida de casal. As mulheres do bordel, creio eu, eram de uma maneira geral, mulheres verdadeiramente respeitáveis. Quando arranjavam clientes, sei-o por amigos, não era de forma rude. Eram um pouco sentimentais e quando chegava o momento do acto, tinha-se criado já uma relação afectuosa. Hoje é diferente, mesmo fora da prostituição, é mecânico, vejo-o porque me contam, no liceu, os estudantes...

Naquela época, uma mulher que não fosse virgem dificilmente arranjava marido, de modo que o bordel tornava-se [sic], de certa maneira, um altar, onde as sacrificadas eram as prostitutas que, satisfazendo o desejo dos

homens, contribuía para que mais facilmente as jovens mantivessem a sua honra. As prostitutas, ajudavam assim a manter o “statu quo” [sic] familiar. Nas famílias, toda a gente sabia o que se passava, mas simulavam ignorá-lo completamente. Por outro lado, existia uma tolerância total por parte das autoridades e da sociedade em relação às prostitutas, desde que não houvesse escândalos, e mesmo em relação a alguns chefes de família que mantinham amantes prostitutas. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 108)

Trata-se de um desenho conservador ou tradicional do feminino (embora o uso desses adjetivos neste contexto já seja cair em anacronismo), comum às crenças da sociedade na primeira metade do século XX, período em que Oliveira viveu a sua juventude⁵⁴. Contudo, reconhece-se na cinematografia do realizador uma deliberada escolha em representar o feminino enquanto poderosa essência de difícil compreensão pelo masculino. Há certamente no cinema de Manoel de Oliveira um desequilíbrio de forças entre os sexos: diante do enigma da mulher, os homens são impotentes. A densidade existencial das identidades femininas nunca será satisfeita ou preenchida pelo masculino.

Algo de semelhante ao descrito por Oliveira é trazido à história que conta. Salta aos olhos a complacência entre Camila e Vanessa. A primeira, esposa, comporta-se menos como dona da casa. É a amante quem acompanha o marido a todos os lugares, quem dá as ordens na residência e quem, no jantar preparado pela esposa, ocupa a ponta da mesa – lugar por excelência do provedor da casa na sociedade patriarcal. Quem ocupara tal posição durante o jantar, antes de Vanessa, fora outra mulher, Rute – mãe de António. É Vanessa quem adverte António dos papéis sociais que cabem a cada um deles e, graças à sua existência, Camila pode abster-se de consumir um casamento no qual ela não deseja estar. O equilíbrio entre ambas é tal, que mesmo antes de Vanessa pedir dinheiro a António Clara para saldar as dívidas que tinham adquirido, tenta tratar dos negócios diretamente com Camila. Uma necessita da assinatura que a outra pode prover, mas que, todavia, não dará. Concebidas à luz de partes de um todo uno, Camila e Vanessa não se encaram porque estão uma na outra, como a fruta dentro da casca.

Ao final da película, Manoel de Oliveira se afasta da ficção de Agustina. A ficcionista nos revela um final para a sua joia de família: a nova oportunidade de viver um segundo casamento e, agora, a maternidade – revela-nos os pensamentos e os sentimentos de Camila. O realizador, por seu turno, se afasta do desfecho agustiniano. O futuro da protagonista, embora eufórico, é tão incerto quanto a sua essência. Terminamos diante de um *close-up* do sorriso da rapariga, que retoma o seu riso repetido à Joana D’Arc em *Saint Ouen*. Oliveira

encerra o longa-metragem, mas não esta história. Camila acaba de renascer e há, para ela, um universo imenso de possibilidades e, para nós, uma segunda história para nos aventurarmos. O díptico estava, assim, aberto.

6.2 O caso de *Espelho mágico* (2005)

Na segunda arquitetura fílmica do díptico, Manoel de Oliveira despediu-se das personagens que compunham o primeiro romance agustinano ou o seu primeiro longa-metragem. Explorando a palavra, mais uma vez, como alicerce de sua estrutura cinematográfica, o realizador traz, nas sequências iniciais da prisão, diálogos que nos deixam a par de desfechos das figuras ficcionais de **O princípio da incerteza**. Todavia, as grandes personagens do filme anterior ausentam-se na película subsequente. Dentre todas elas, uma identidade ficcional cruza a fronteira entre um longa-metragem e o outro: José Luciano (o parceiro de negócios de Vanessa), cuja função, além de constituir um fio condutor inter-narrativas fílmicas, é a de acompanhar Alfreda (Leonor Silveira), uma arrogante burguesa obstinada em **possuir** a aparição da Virgem Maria. A senhora esposa de Bahia (João Bénard da Costa) alimenta a ideia de que a mãe de Cristo fora como ela, uma senhora rica e, portanto, identifica-se com a santa. Não lhe bastam a mansão apalaçada, as joias e a fartura luxuosa à mesa.

Num casamento de aparências, em que o casal dorme em camas separadas e o marido “não lhe é capaz de encher o ventre” (segundo palavras da protagonista), Alfreda persiste na ideia de ver Nossa Senhora. José Luciano (Ricardo Trêpa) alia-se a um falsário (Luís Miguel Cintra), seu conhecido nos tempos da prisão, com quem planeja uma conjura da aparição. Ambos orquestram a criação de Abril (Leonor Baldaque), mulher que se apronta para interpretar a Virgem. Contudo, nada de concreto acontece: Abril não encena Nossa Senhora, tampouco o falsário não falsifica sequer um documento e o espectador é inserido numa trama que organiza grandes fissuras na ficção agustiniana, criando um sistema de elipses cujo efeito de sentido maior é o vazio, a ausência de respostas.

A constituição das personagens femininas, para Manoel de Oliveira, desenvolve-se sob uma composição lógico-semântica da incerteza. Camila e Alfreda caminham à ininterrupta procura do extraordinário (ou epifania). Nesse sentido, essas mulheres se mantêm alheias ao universo que as circunda. A história de ambas é articulada, incessantemente em Oliveira,

⁵⁴ Retomaremos esta questão mais adiante, ao analisar **Espelho mágico**.

numa *mise-en-scène* entre essas mulheres-sujeito de sua própria história e as suas mulheres-pares, que denominamos personagens-análogos, do que resulta uma duplicidade na consciência que temos das protagonistas, e uma sobrecarregada oscilação entre o bem e o mal.

6.2.1 A construção de Alfreda: a espera da aparição

Estreitamente relacionado ao conteúdo semântico do filme, o **Espelho mágico** que o intitula é quase uma personagem do longa-metragem, porque tem importância fulcral para uma análise do segundo longa-metragem do díptico. Em **O princípio da incerteza**, nas primeiras sequências, vemos os irmãos Roper enquanto narradores, via diálogo, nos atualizarem acerca de relevantes informações da trama. Trata-se de uma escolha de Manoel de Oliveira em não inserir em sua ação fílmica o primeiro capítulo do romance de Agustina. A mesma instância narrativa é sustentada pelo realizador em **Espelho mágico**. Ele preserva, inclusive, a relação de parentesco entre os enunciadores que, na segunda película, são duas irmãs: Alfreda e Noémia. Já nos primeiros minutos do longa-metragem, sabemos via diálogo da distinção social desta família que se apresenta. Camila buscava a ascensão financeira e social, Alfreda já a tem desde a infância.

Importa notar que a arquitetura dos planos também se modifica. No primeiro filme, pudemos ver enquadramentos frontais e laterais dos avatares femininos centrais, que davam azo à relação entre elas. Os enquadramentos das personagens e seus reflexos ou sombras eram construídos a partir do corpo físico, ou seja, o corpo físico ocupava maior espaço no plano e, o seu reflexo, portanto, o menor. Em **Espelho mágico** o espelho do guarda-vestidos de Alfreda toma o plano quase que por completo. Se a câmera é o mediador entre a ficção cinematográfica e o espectador, o espelho neste longa-metragem situa-se entre a câmera e a *mise-en-scène*, como se observa a seguir:



Figura 32 – Composição do plano fílmico a partir do guarda-vestidos de Alfreda.
Fonte: disponível em <http://viadeiportoghesi.blogspot.com.br/2009/11/> . Acesso em 13 de agosto de 2017, às 06 horas e 37 minutos.

O espelho é o portal para o passado. Por ele, temos acesso ao *flashback* das irmãs ainda no colégio interno, também acessamos o passeio de Alfreda e de Bahia em Veneza. Contudo, não se foge ao reflexo dele: quando um corpo nele é refletido, o vemos quase em totalidade, de um ponto de vista múltiplo que dialoga com vários outros, como veremos adiante.



Figura 33 – Composição do plano fílmico a partir do guarda-vestidos de Alfreda.
Fonte: disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0T2MhYP6vgQ>. Acesso em 18 de agosto de 2017, às 08 horas e 40 minutos.

Impõe-se agora saber do que fala esta forma especular. O tema da história de Alfreda, a senhora rica que deseja **possuir** a aparição da Virgem, é-nos antecipada já nas sequências da prisão, quando o diretor do presídio conta a José Luciano que coleciona cactos. Explica ao

rapaz que presenciar o florescer do cacto é uma experiência incomparável, tão esperada quanto uma aparição. Já em liberdade, o Touro Azul comenta tal fato com o irmão Flório, concluindo que o diretor colecionador de cactos mantinha tal hábito para “não ter que matar alguém”, para suportar a vida na sociedade em que se insere. A resposta encontrada pelo filho da criada Celsa Adelaide já nos é uma pista sobre o *modus vivendi* de Alfreda e a sua busca pelo extraordinário.

José Luciano, enquanto entidade fílmica enunciadora, percorre cômodos da casa apalaçada da senhora. A residência⁵⁵ é tão monumental, que se assemelha a uma construção eclesiástica. A câmera em *travelling* devassa toda a elevação da arquitetura à medida que o então novo criado caminha pelos cômodos até chegar ao último andar, numa sala onde encontrará Alfreda. Este perscrutar por dentro da casa semanticamente evoca duas opções simultaneamente possíveis para José Luciano: ele não se limita a ser uma das principais instâncias produtoras do enunciado diegético, constituindo outrossim um sujeito com o qual Alfreda terá uma relação dúbia – ora de mãe, ora de mulher desejada por ele. Se a casa é um corpo, como revelam os versos de João Cabral de Melo Neto em “A mulher e a casa”, este homem encontra-se dentro dele:

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro

⁵⁵ Importa notar que, na descrição da casa dos Bahia, feita por Agustina Bessa-Luís, ela caracteriza a residência como uma mansão apalaçada que se assemelhava ao teatro de Manaus. Em Manoel de Oliveira, o interior da casa é repleto de cortinas, como no teatro. Este recurso, já explorado em **O princípio da incerteza**, pode nos oferecer uma leitura dupla: a da artificialidade das relações que se desenvolvem naquele espaço e a do reforço de que ele nos está a falar de ficção. Neste caso, pode-se entender as cortinas como um efeito epicizante. Outro efeito epicizante que claramente se mostra como ficção aparece na sequência em que Alfreda perde o chapéu. A peça deveria voar. Todavia, vemos um fio de linha transparente puxá-lo para cima. Há aqui e mais uma vez, o escancarar do artifício.

de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la. (MELO NETO, 1997, p. 224)

Há, de fato, um contraste entre a fachada branca e azul, principal paleta de cores do longa-metragem, e cores do manto de Nossa Senhora, e o interior da residência – em tons avermelhados no *hall* e na escadaria, como no interior dum corpo. Desse modo, faz-se ambígua a relação entre José Luciano e Alfreda. Ele, seu *choffeur* e acompanhante, desenvolve uma obsessão por ela, vive em função dela.



Figuras 34 e 35 – Entrada da casa dos Bahia em **Espelho mágico**.

Fonte: **Espelho mágico**. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2005, DVD (137 min.).

Se são evidentes, pela forma em que o filme se apresenta, as oscilações que configuram a relação criado/senhora, é mais certo ainda que Manoel de Oliveira atribui às próprias personagens a função de nos revelar este dado. Dois momentos são fundamentais nesta construção. No primeiro, José Luciano e Alfreda conversam no jardim e o rapaz puxa

uma linha solta de tecido do roupão da senhora. O plano seguinte é um *travelling* em câmera lenta, passando pelo baixo corpo do criado, em que a linha delicadamente cai no gramado. Então, o realizador repete o plano no ritmo mesmo da ação. A primeira vez sutilmente denota o desejo de José Luciano por Alfreda, confirmada pelos acontecimentos que sucedem este evento. Ambos continuam a conversar enquanto a câmera filma, em plano-detalle⁵⁶ os pés femininos e masculinos de ambos. Há aí a sugestão metonímica da relação entre os sexos, semanticamente sexual quando o rapaz tira os sapatos da senhora. A nudez da parte sugere o todo. Alfreda vai nadar no rio, pára, olha para ele sorrindo e lhe deixa ali, a olhar para ela. A explicação da sequência nos é dada mais adiante, quando o Touro Azul e Filipe Quinta confabulam a aparição. O falsário comenta que no conto da gata borralheira, o encaixar do sapato nos pés da moça seria uma representação fálica.

A segunda passagem que reforça a relação entre a senhora e o rapaz também vem de um comentário do falsário, segundo o qual não haveria “vergonha em servir”, porque a servidão inclui um “efeito erótico”. Neste momento, a posição do ator no plano é justamente entre José Luciano e Alfreda.

Entretanto, o rapaz não é o único a nutrir um desejo sexual por ela. Diz o Padre Clodel, em tom de desejo (olhando para Alfreda) à mesa do jantar: “uma bela mulher, quando quer, desarma qualquer homem”. Mais adiante, quando a senhora já está doente, encontram-se em seu quarto Filipe Quinta, Bahia e Padre Clodel. O marido conta aos outros homens sobre como Alfreda fora levada ao hospital, referindo-se a ela como “minha doentinha”. Noémia irrita-se e diz a todos eles: “tratam a minha irmã sem respeito nenhum. Façam o favor e deixem-na sossegada”. Seria esta uma represália ao comentário do cunhado ou ao evidente desejo de todos aqueles homens pela senhora acamada?

Como no filme anterior e nesta fala de Noémia, muito mais se sabe de Alfreda pelo que dizem dela. Portanto, novamente tem-se, sobre a personagem, uma unidade que fora estilhaçada. Oliveira exige assim, de seu espectador, a difícil tarefa de recompor fragmentos, como abaixo se vê:

⁵⁶ Num plano-detalle, a câmera enquadra partes do corpo do ator ou detalhes de objetos.



“Não é nada o meu tipo. Dá-se com os padres e vai em peregrinações a Roma e a Jerusalém. O que mais lhe falta? O que ela quer? Fazer de mim um santo?”

“Ela não pensa senão na alma dos ricos e quer à força que lhe apareça a Nossa Senhora.”

(José Luciano)



Alfreda

“Sempre pensei na senhora doutra maneira, como se fosse uma santa ou quisesse ser uma pessoa invulgar, diferente dos outros.”

(Filipe Quinta, o falsário)



“Alfreda estava convencida de que Nossa Senhora iria ceder ao convite e visitá-la, ultrapassando assim o efeito. O efeito do espelho, que é o tempo. O espelho como um reflexo do passado. Que outra coisa poderia ser?”

(Noémia)

“Por que ela ocupa tanto espaço na vida de todos? O espaço dos ricos é grande demais.”

(Enfermeira Hilda)



Figura 36 – Fragmentos de impressões das demais personagens fílmicas em **Espelho mágico**.

Fonte (fragmentos de imagem): **Espelho mágico**. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/França, 2005, DVD (137 min.).
Composição nossa.

Perante metáforas da arrogância, tais como viagens caras, a “alma dos ricos”, ter tudo e querer que o sobrenatural lhe aconteça à força, pois está acostumada a ter todos os seus desejos satisfeitos, “ser invulgar”, “ocupar tanto espaço na vida dos outros”, cujo objetivo é distinguir, ao abrigo do contexto, as reais motivações das vontades de Alfreda; atentemos ao seu temperamento, pelos próprios discursos da personagem:

DISCURSOS DE ALFREDA	
CONTEXTO	DIÁLOGO
Apresentação de José Luciano a Alfreda (24'47''- 26'26'')	<p>Alfreda: não tem que dizer nada. Vou eu antes dizer-lhe das minhas intenções. Quando visitar, isto é, tornar aos lugares santos, quero que desta vez seja o Touro Azul, não é assim que lhe chamam?</p> <p>José Luciano: Sim, também me chamam “o Touro Azul”.</p> <p>Alfreda: pois quero que me acompanhe.</p> <p>José Luciano (hesitante): mas, minha senhora...</p> <p>Alfreda: qual é o espanto?</p> <p>José Luciano: eu não estava preparado.</p> <p>Alfreda: pois prepare-se. Partimos numa quinta-feira. Acho que quinta-feira</p>

	<p>é um bom dia. Casei-me numa quinta-feira, como a rainha da Inglaterra.</p>
<p>Alfreda e Noémia conversam no quarto. (35'27''- 36'26'')</p>	<p>Noémia: dás demasiado crédito a este inglês. Alfreda: ele é professor de história da antiguidade do próximo oriente. Estudou e aprofundou os seus estudos em Inglaterra. Tem o título de <i>sir</i>, não é um qualquer. E a maneira como se relacionou comigo, uma ocidental, foi deveras (...). “Uma senhora rica”, não me sai isso da cabeça. Nossa Senhora era rica, rica como eu.</p>
<p>Alfreda e a monja conversam no jardim. (40'59''- 45'38'')</p>	<p>Alfreda: às vezes penso se Cristo usava meias com as sandálias. Tenho pensamentos assim e que não me deixam. Não sou doida. Tenho só pensamentos estranhos e que não me deixam. [...] Alfreda: tem visões como eu? Não é nada, não faça caso. [...] Alfreda: sinto consolação em ouvi-la, mas consolação é tristeza. Já viu a Virgem alguma vez? É uma ideia que me persegue e não me deixa descansar. [...] Alfreda: estou a olhar para si e penso que era mais doida aos quinze anos, mas não tinha juízo e ninguém reparava. Achavam-me pequena demais e com manchas na pele que pareciam sujeiras das moscas. “Se tivessem cheiro era pior”, dizia-me a cozinheira, mas de não ter juízo ninguém me acusava. Agora sim, tenho juízo e ninguém me acredita. [...] Alfreda: o que é uma visão? Monja: não é uma coisa que se possa ver interiormente ou exteriormente, porque não é imaginária, mas se sabe que está aí. É a presença e não a imaginação. Alfreda: como o vento.</p>
<p>José Luciano e Alfreda conversam no jardim. (46'40''- 52'37'')</p>	<p>José Luciano: não pensa em ter filhos? Alfreda: gostaria de ter vivido nos tempos arcaicos das histórias de sua mãe e entrar no mais íntimo do segredo maternal, como a Virgem Maria, elevada ao perfeito idílio de mãe e filho e, por isso, imortal e imaculada. José Luciano: a senhora me faz pensar na minha mãe. Sabes, senhora, às vezes chego a não sentir saudades, porque a morte nos separa para o nosso bem. Alfreda: como para o vosso bem? José Luciano: desculpe-me, estou a passar-me da cabeça. Alfreda: não tem que pedir desculpas, eu até gosto de o ouvir. E vou dizer-lhe qual é o meu maior desejo: o meu maior desejo é o de ter a aparição de Nossa Senhora. José Luciano: a senhora desculpe, mas mesmo Joana D’Arc não foi para além de ouvir vozes. Alfreda: mas eu não queria vozes! Por que não há Nossa Senhora de me aparecer? [...] Alfreda: ainda pensa muito na Vanessa, não pensa? Não se inquiete comigo. Eu sou muito paciente e não descansarei enquanto Maria não me aparecer e eu lhe fizer umas quantas perguntas. José Luciano: a senhora não devia deixar-se levar por essas manias. Por que não vai para as termas? Essas promessas não são para cumprir, servem para sustentar a imaginação dum povo. Os políticos que o digam. Alfreda: és um tolo, José Luciano! E só acreditas no que tu próprio inventas. É próprio dos homens serem assim. Com as mulheres é diferente, esperamos que o maravilhoso nos aconteça e que as promessas sejam cumpridas. O Messias é obra nossa. Vê lá quantas mulheres engendraram filhos após</p>

	vencerem a repugnância do sexo! Meu filho, quantas mulheres a história sagrada nos dá como exemplo! [...]
José Luciano e Alfreda conversam no escritório da senhora. (55°05''- 57°48'')	<p>Alfreda: se eu pudesse ver Maria, tenho certeza que ela me respondia.</p> <p>José Luciano: respondia o que?</p> <p>Alfreda: não me fales dessa maneira como se fosse um ateu! És um ateu, não devias falar nem dizer nada. Ouve só. Maria estava a fiar a seda de escarlata, quando saiu para buscar água e ouviu “o Senhor está contigo, és bendita entre as mulheres”. Se Nossa Senhora fora como o professor Heschel dizia, uma menina rica e que encantava toda Israel assim bonita como era, certamente pelo que lhe dizia, porque segundo Heschel nunca se tinha visto ao espelho. Sabendo do enorme desejo que sempre tive em que me aparecesse, por que escolhera ela os pastorinhos de Fátima e outros assim e não acontecer-me a mim, que sou ilustrada? E falo numa maneira que se pode ouvir, perguntava-lhe coisas que nunca ninguém perguntou. O que foi, Luciano?</p> <p>José Luciano (retirando-se): a senhora inquieta-me com as coisas que diz.</p> <p>Alfreda: espera! Não me levantes problemas. Deixa-te de abusos e má criações. Não penso despedir-te. É isso que te apoquentas?</p> <p>José Luciano: trabalho arranjo em qualquer parte, não é isso.</p> <p>Alfreda: Então o que é?</p> <p>José Luciano: não sei. Deixei de ter contato com a senhora e parece que nunca a vi antes.</p> <p>Alfreda: isso é bom, mas olha que somos todos assim. Ninguém se conhece e nem está interessado nisso.</p> <p>José Luciano: a senhora é que não devia interessar-se pelo que diz o professor Heschel, ele deu-lhe a volta à cabeça. Com sua licença. [sai].</p> <p>Alfreda (só): que mal há nisto? Alguém alguma vez pensou no problema da alma dos ricos?</p>
José Luciano e Alfreda conversam no jardim. (1°01'21''-1°04'11'')	<p>Alfreda: por que vieste?</p> <p>José Luciano: das outras vezes que aqui a trouxe, fiquei em cuidado. A senhora sozinha, todo o cuidado é pouco. Andam por aí muitos malandros e podem molestar a senhora.</p> <p>Alfreda: nunca me aconteceu mal nenhum.</p> <p>José Luciano: não aconteceu, mas pode acontecer. Eu peço desculpa, mas a senhora não pode expor-se assim.</p> <p>Alfreda: pensei que sempre levasses uma vida desregrada e agora mostra-te assim tímido. O que é que isso quer dizer, Luciano?</p> <p>José Luciano: não quer dizer nada. Acho que devo respeito à senhora dona Alfreda.</p> <p>Alfreda: mas eu não sou austera contigo.</p> <p>José Luciano: por isso mesmo. Cumpro respeitá-la.</p> <p>Alfreda: chega-te mais aqui. Queria confessar-te uma coisa. Hoje em dia há quem diga “feliz de quem não tem filhos, que não tem sequer que os educar”.</p> <p>José Luciano: ter filhos hoje é um problema. Por vezes até saem tortos.</p> <p>Alfreda: ora vês, eu não penso assim. Queria ter um filho e não o tenho. Até Santa Maria, que era virgem, teve um filho e o meu marido não me é capaz de me encher o ventre.</p> <p>José Luciano: pode não ser culpa dele. Ele não se esforça?</p> <p>Alfreda: ó Luciano! Então não se esforça? Não me achas atrativa?</p> <p>José Luciano: acho, com certeza! Mas se ele não a deixa, o mal não virá dele.</p> <p>Alfreda: até as aves são fecundas e a minha sorte é miserável porque eu não tenho filhos. O que se compara à minha sorte? Nem sequer os animais selvagens, que são fecundos diante do Senhor. O que se compara à minha</p>

	<p>sorte? Nem sequer as águas dos rios abençoados pelos peixes que nela multiplicam. O que se compara à minha sorte? Nem sequer a terra. Porque a terra produz frutos que trarão glória ao Senhor. O que se compara à minha sorte, Luciano?</p>
--	---

Tabela 5 – Discursos de Alfreda.
 Autoria nossa.

A exposição feita acima nos mostra que Alfreda possui uma vida de protocolo quase aristocrático pela criadagem para lhe servir por toda a vida e pela maneira arrogante com que trata os demais. O apego à narrativa de que Nossa Senhora fora uma mulher rica (como ela) denota a idealização da personagem sobre o extraordinário e a sua ambição em ter justamente aquilo que lhe é negado, mas que, entretanto, seria o único remédio para uma existência sem sentido algum. A projeção da própria imagem à imagem da Virgem também simboliza a insólita e singular possibilidade da maternidade num casamento em que se vivem “relações de marido e mulher muito especiais” (OLIVEIRA, 2005), resumida a uma vida comum “quase que como solteiros”, porque afinal, Maria fora a mãe imaculada. Esse grande conto imaginado por Alfreda era a sua tentativa de salvação, uma forma de saciar o próprio ego e encontrar paz até a morte (esperada). Verifica-se, neste sentido, um contraste abissal entre a prostituta de luxo Vanessa, interpretada pela mesma atriz (Leonor Silveira) em **O princípio da incerteza** e a rica senhora de **Espelho mágico**.

Se Alfreda almeja o extraordinário, devido à arrogância (complexidade) da alma dos ricos, tudo o que a sua personagem-objeto, Abril, deseja é dinheiro para o seu sustento e o do filho em sua realidade mundana. Abril ou Vicenta também está em contraste com a personagem anteriormente interpretada por Leonor Baldaque: outrora santa diabólica, agora uma mulher que precisa de dinheiro para sustentar o filho. A Abril de Manoel de Oliveira não é tão mau caráter como na versão agustiniana. Suas relações com o filho, por exemplo, não são aqui exploradas com hostilidade. O realizador joga, no segundo filme do díptico, com a atração entre Daniel Roper e Camila, trazendo o mesmo casal, nesta película como Filipe Quinta e Abril. No primeiro longa-metragem, a tensão sexual entre ambos é sugerida tanto pelo primeiro encontro na casa dos Roper, onde a moça veste um vestido preto, cujo profundo decote nas costas (de mármore) provocam comentários do intelectual, bem como na sequência em que as mãos de Daniel e os pés de Camila são vistos por nós no momento em que ele recolhe as pérolas do colar da senhora Clara, espalhadas pelo chão. No segundo longa-metragem, esta relação se concretiza, ao contrário daquela sugestivamente vivida por José Luciano e Alfreda ou do falso casamento entre a senhora e o marido, Bahia.

Este é outro elemento recriado pelo realizador português. Se em Agustina Bessa-Luís pudemos ver o renascimento do marido e a reconstrução de sua vida com a enfermeira Hilda a propósito da doença e coma da esposa, em Manoel de Oliveira há uma cumplicidade entre ambos, a qual se destaca por duas passagens principais. Na primeira, em que os dois estão no quarto do casal, onde dormem em camas separadas, Bahia pergunta à mulher o que poderia fazer por ela, ao que ela responde “o que tens feito”. O mecenas então comenta que não lhe fizera nada, recebendo como réplica que “nada melhor lhe poderia fazer”. Esta cumplicidade, de aparente inimizade e de sutil agressividade, é esclarecida ao final do longa-metragem, em que ele se senta na cama de Alfreda e protagonizam o seguinte diálogo:

Alfreda: sempre te amei, mas era como se fosse para depois, para toda a vida e eu cuidava que era muito cedo para começar a eternidade.

Bahia: agora estou aqui para te amar.

Alfreda: E o que vamos fazer com a eternidade?

Bahia: tudo, menos o trivial [segurando-lhe as mãos]. (OLIVEIRA, 2005)

Até mesmo o matrimônio cuja única motivação seja a ascensão social, como ao que assistimos em **O princípio da incerteza**, converte-se em amor transcendente. Se Manoel de Oliveira cria um jogo estético de elementos duplicados para cada um dos filmes, é certo que os recria, como num espelho invertido, na relação entre o primeiro filme e o segundo – elevando tal atmosfera de incerteza já anunciada pelas elipses epicizantes ao seu máximo expoente. Os pilares de tal efeito de sentido edificam uma narrativa cinematográfica lacunar, ou seja, tomada por curiosidades do espectador insatisfeitas pelo cineasta. Muito da ação chega a nosso conhecimento apenas por sua menção em diálogos (como ocorre no teatro) e pouco temos de acesso ao íntimo dos pensamentos das protagonistas – sabemos delas pelas impressões que as demais personagens manifestam sobre essas mulheres. Para que as possamos compreender, temos de, num processo de recomposição, costurar os retalhos de fragmentos de impressão.

As linhas ditas por Daniel Roper (Luís Miguel Cintra) por ocasião do casamento de Camila e de António reforçam a ambivalência do caráter da rapariga, bem como dão o tom trágico da narrativa fílmica: “Sempre nos defendemos de qualquer coisa que não temos a certeza se é bom ou mau. Até Deus não temos a certeza se é bom ou não” (OLIVEIRA, 2002). Esteticamente, tal atmosfera nefasta é criada pela paleta de cores em que se destacam tons avermelhados e tons escuros.

Todavia, o imenso enigma da complexidade do feminino, em que o bem e o mal são dimensões inseparáveis, também está em **Espelho mágico**. A afirmação da monja (Marisa Paredes) que se encontra com Alfreda apenas no longa-metragem, uma vez que o encontro não ocorre no romance, pode nos servir de fio condutor à reflexão até então desenvolvida sobre **O Princípio da Incerteza**: "Eu só sei do mal que se deve evitar viver perto do rio: a água é boa para a sede, mas é má para os ossos. A mesma coisa pode ser salvação e castigo" (OLIVEIRA, 2005).

O tom trágico da narrativa cinematográfica anterior é substituído aqui por um viés mais cômico e leve. A paleta avermelhada é substituída por tons mais claros que tendem para o verde e também para o azul e o branco, encontrados na fachada da casa de campo aristocrática de Alfreda – as cores do manto de Nossa Senhora, santa imaculada que substitui a virilidade de Joana D'Arc. O anjo barroco assemelha-se, neste filme, às feições renascentistas. Com ares doces e afetivos, ele é contraposto a um plano em que Alfreda observa pensativa um ninho vazio, como o seu ventre.



Figura 37: Alfreda e José Luciano conversam no jardim (e paleta do plano).

Fonte (imagem): **Espelho mágico**. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2005, DVD (137 min.). Composição nossa.



Figura 38: Abril mostra ao falsário e a José Luciano o seu figurino para encenar a Virgem (e paleta do plano).
Fonte (imagem): *Espelho mágico*. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2005, DVD (137 min.). Composição nossa.

Além de tais recursos, como vimos, a ideia de duplo também constitui **Espelho Mágico**. A especularidade desses planos retoma uma reflexão sobre o princípio da incerteza, trazida à tona por José Luciano: a morte e o nascimento como reflexos um do outro: Camila renasce, Alfreda sucumbe.

Considerando a morte como meio de alcançar o extraordinário ou a revelação, Alfreda se desconecta do mundo. Nem mesmo a viagem a Veneza, projetada no espelho em câmera subjetiva⁵⁷ e trazida à tona pelas memórias de Bahia, foi capaz de modificar o seu estado de entrega. O percurso da viagem é definitivamente uma das sequências mais poéticas e belas do filme. Manoel de Oliveira elabora, pelo recurso da câmera subjetiva, o simulacro de olhos que enxergam, logo, dotados de capacidade visual, mas incapazes de assimilar aquilo que veem; olhos ensimesmados, que não cedem aos estímulos da realidade concreta. Apesar da inevitabilidade da morte, o grande desenlace proposto pelo realizador é eufórico: uma grande celebração da vida. Ainda que a aparição da Virgem não ocorra, o cineasta nos convida à delicadeza de imagens que, embora sejam um retrato das simplicidades cotidianas, configuram-se como detalhes encantadores: o reflexo dos raios do sol no espelho d'água, a beleza da expressividade da música, o colorido do jardim e do pôr do sol, as recordações

saudosas do passado. Ao final do filme, um plano com uma criança a sorrir e a correr pelo colorido jardim da mansão, supostamente o filho de Abril, de expressão travessa, interrompe o discurso de José Luciano sobre os espelhismos entre o nascimento e a morte, aliviando a tragicidade dos extremos da vida.

As relações especulares que percorrem os filmes em si mesmos e se invertem de um para o outro encontram o seu eixo numa das falas da enfermeira Hilda (Glória de Matos) que ao vigiar o coma de Alfreda encara-se em seu reflexo no guarda-vestidos e diz: "Eis a inefável presença do nosso inevitável eu". Manoel de Oliveira constrói mais uma vez um cinema sobre a complexidade existencial, que incide na composição fílmica do realizador, encarnada no seu eterno feminino, cujo arquétipo se encontra sempre em dialéticas que coabitam as mulheres de seu cinema: a santa e a mártir, o trágico e o cômico, o bem e o mal, o sagrado e o profano, a santa e a devassa.

6.3 Leonores nos filmes de Manoel de Oliveira ou o ator e a arte de fazer cinema

O princípio da Incerteza e Espelho mágico compõem um díptico que registra a parceria entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís. A sociedade entre a literatura e o cinema outrossim se repercute na escolha dos intérpretes para os dois longas-metragens, pois Leonor Baldaque e Ricardo Trêpa são, respectivamente, netos da romancista e do realizador.

⁵⁷ Dizemos ser câmara subjetiva o modo de filmar segundo o qual a câmara assume o ponto de vista de uma das personagens, posicionando-se e movimentando-se a partir de uma projeção do corpo e perspectiva da personagem em questão.



Figura 39: Agostina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira.

Fonte: <https://www.publico.pt/2015/04/02/culturaipilon/noticia/oliveiraagustina-25-anos-de-confortaveis-conflitos-1691183> . Acesso em 09 de novembro de 2017, às 10 horas e 18 minutos.

Ao acompanharmos a trajetória do cinema oliveiriano, podemos observar a recorrência de um elenco que atravessa a sua obra. Nomes como Luís Miguel Cintra, Leonor Silveira, Diogo Dória, Isabel Ruth, João Bénard da Costa, Ricardo Trêpa, Michel Piccoli, Leonor Baldaque, Catherine Deneuve, John Malkovich, Júlia Buisel e Bulle Ogier são faces que podemos encontrar em mais de uma produção do cineasta – algumas delas, em vários filmes.

Isso significa reforçar a ideia que vimos acima, trazida à tona por Bénard da Costa, de que um ator, antes de se tornar determinada personagem oliveiriana, já foi inúmeras outras. Leonor Silveira, por exemplo, como lembra o crítico de cinema, amigo e parceiro de trabalho do realizador, antes de encarnar a cortesã Vanessa, fora o centro da triangulação amorosa em **Os Canibais** (1988), representou a Eva e a santa em **A divina comédia** (1991), protagonizou um dos mais belos trabalhos do realizador, encarnando a Bovarinha portuguesa em **Vale Abraão** (1993), atuou em **O convento** (1995), como a misteriosa Piedade, foi Leonor em **Party** (1996) e a sedutora atriz Judite, em **Viagem ao princípio do mundo** (1997), viveu a pobre prostituta Suze em **Inquietude** (1998) e, em seguida, a freira confidente em **A carta** (1999), também interpretou outra prostituta em **Porto da minha infância** (2001) – para chegar em Vanessa (2002), encarnando no ano seguinte a professora universitária de história Rosa Maria (**Um filme falado**), até que voltou ao díptico oliveiriano como **Alfreda** (2003) – realizando, com o diretor, outros trabalhos subsequentes. Em entrevista, Manoel de Oliveira fala de Leonor Silveira: “Ela trabalhou com outros realizadores. É excepcional. É muito

bonita, muito inteligente. Tem uma intuição correcta e memoriza perfeitamente tudo o que deve fazer” (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 115). Ao ser questionado sobre a maneira pela qual “definiria a actriz ideal”, o artista responde:

A actriz ideal é a actriz mais adequada para um dado papel. Pode ser perfeita para um determinado papel e se lhe confio outro, será da minha parte um erro imperdoável. Se o actor não é bem escolhido, o filme falha. O meu maior sofrimento é o momento da escolha dos actores, porque se cometo um erro, será impossível repará-lo. Uma vez escolhida a distribuição, fico tranquilo. (OLIVEIRA apud BAECQUE & PARSI, 1999, p. 115)

Mais adiante, na mesma entrevista, Manoel de Oliveira afirma que, no momento em que escreve o roteiro, já elabora uma imagem mental de componentes fílmicos, tais como a locação e, principalmente, os atores. Ao falar sobre a rede de atores que trabalham consigo, o realizador diz pedir ao elenco que “não represente, reaja” e prossegue: “posso dar livre curso à espontaneidade de cada um. É um grande trunfo. Claro que se há um excesso, o corrijo, senão deixo prosseguir” (p. 116).

Fica-nos claro que o cineasta, pelo conhecimento da equipe com a qual trabalhou ao longo de toda a sua obra, conhecia muito bem os seus atores – os seus corpos, os seus gestos e, por isso, sempre valorizou a identidade atoral. Guimarães (2012) lança luz sobre o a relação de determinados diretores, cujo cinema caminha na direção da opacidade fílmica, com os seus atores. O pesquisador afirma que nos filmes destes cineastas, que refutam o conceito de “*mimesis*”, a representação orquestrada não permite que as instâncias personagem e ator sobreponham-se. Cita, em sua explicação, um testemunho do ator Luís Miguel Cintra – cuja presença é fundamental na obra de Oliveira – segundo o qual o realizador filmaria “antes de tudo os atores e não as personagens” (CINTRA apud GUIMARÃES, 2012, p. 167). Pedro Maciel Guimarães prossegue: “no entanto, a separação total entre ator e personagem não passa de ilusão” (p. 168), esclarecendo que Manoel de Oliveira filma, na verdade, “atores e personagens, os atores *ao lado* das personagens, num jogo que pressupõe complementação e lateralidade, em vez de anulação ou sobreposição” (p. 168).

A seguir, o estudioso da obra oliveiriana ilumina a interpretação acerca do díptico **O princípio da incerteza** (2002) e **Espelho mágico** (2005), pondo em relevo a precisa escolha dos mesmos atores para ambas as películas, em que, contudo, representam personagens cujos caracteres do primeiro filme são contrários aos do segundo:

Assim, Leonor Silveira passa da pérfida Vanessa à “santa” Alfreda; Luís Miguel Cintra vai do gentleman Daniel Roper ao falsário Filipe; e Leonor Baldaque transforma-se da supostamente doce Camila (na verdade, uma manipuladora) na aparentemente oportunista Abril/ Vicenta (que nada mais é do que uma mãe preocupada com o futuro do filho). (GUIMARÃES, 2012, p. 169)

Além das observações acerca da natureza do mesmo elenco no primeiro e no segundo filmes, o pesquisador ainda chama a atenção ao “jogo” orquestrado por Oliveira ao fazer com que os atores, sob a pele das figuras ficcionais do segundo longa-metragem mencionem as suas identidades fictícias no primeiro, “com uma ponta de ironia e sarcasmo”:

“Você ainda pensa na Vanessa, não é, José Luciano?”, pergunta maliciosamente Alfreda (Leonor Silveira) sobre a personagem interpretada por ela mesma no filme anterior; “Este vestido pertenceu a Camila e já que a Vicenta tem o mesmo corpo...”, sentencia José Luciano, já que Camila e Vicenta são interpretadas por Leonor Baldaque; “Camila se casou com o advogado são representados por Ricardo Trêpa. Além de jogar com o corpo e a “*persona* cinematográfica” dos seus intérpretes, Oliveira acaba nesse filme com toda possibilidade de uma leitura psicológica das suas personagens, outro ponto que singulariza o seu trabalho com os atores. (GUIMARÃES, 2012, p. 169-170)

Outros filmes de Manoel de Oliveira merecem relevo pela articulação ator-personagem. **Belle toujours** (2006), por exemplo, propõe uma continuação ao mistério buñueliano de **Belle de jour** (1967). Diante da recusa da estrela de Buñuel, Catherine Deneuve, para reviver a intrigante Séverine Serizy, o realizador português convida outra atriz francesa (Bulle Ogier) para interpretar a personagem. Na trama oliveiriana, a personagem de Michel Piccoli, Henri Husson, procura insistentemente Séverine, hipoteticamente para revelar a ela o que ele teria dito ao marido dela, anos atrás. Diante da insistência do antigo conhecido, a personagem repete que não era mais a mesma mulher, era outra. De fato, outra atriz. Em **O dia do desespero** (1992), os atores Mário Barroso e Teresa Madruga não apenas mostram-se como os intérpretes que, respectivamente, atuarão como Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, como constroem as personagens diante da câmera e, portanto, dos olhos do espectador. Em **Espelho mágico**, a ligação ambígua de Alfreda e José Luciano, que oscila entre relação maternal e sexual, nos é sutilmente reforçada por uma sequência em que um fio do roupão da senhora cai e ele o recolhe. A cena assemelha-se aos planos de abertura em **A divina comédia** (1991), outrossim protagonizados por Leonor Silveira em nu frontal, em que a atriz encarna Eva ao fazer com que Adão morda o fruto proibido. Outro diálogo interfilmes recorrente no que diz respeito ao trabalho com o ator aparece no riso de Camila, vivida pela

atriz Leonor Baldaque. A referência primeira deste riso seria o modo como rira Joana D’Arc no cemitério. Todavia, Fisalina, personagem interpretada pela mesma atriz em **Inquietude** (1998), tem o mesmo riso em seu momento de revelação. Leonor Baldaque, antes de viver Camila e Abril, também teve diferentes identidades no ecrã oliveiriano: foi a jovem que se tornou figura mística (Fisalina) em **Inquietude** (1998), a segunda prostituta em **Porto da minha infância** (2001), entre outras.



Figuras 40 e 41: Leonor Baldaque em **O princípio da incerteza** (2002) e em **Espelho mágico** (2005)
Fonte: <https://abraccine.org/2015/05/07/espelho-magico-dossie-manoel-de-oliveira/>. Acesso em 17 de outubro de 2017, às 10 horas e 45 minutos.

A rede de relações possíveis entre atores e personagens proporcionada pela obra de Manoel de Oliveira, caminha na contramão do que propõe o cinema clássico, como já o dissemos. Ressaltamos que o realizador vai além. Ao escancarar os bastidores do fazer cinematográfico e cortar o elo cognitivo do puro prazer, da pura catarse, Oliveira nos coloca num lugar de desconforto diante do objeto artístico e, portanto, nos direciona à reflexão sobre aquilo que vemos. Esse efeito disjuntivo, que nos causa estranhamento, é alcançado por diversos recursos estéticos explorados pelo seu cinema: os ousados empreendimentos em enquadramento, em montagem e na expressão do tempo e do espaço fílmicos e, como defende o pesquisador Pedro Maciel Guimarães (2012), um “documentário sobre o ator”. Nos filmes do díptico que analisamos, por exemplo, o realizador desloca os aforismos de Agustina Bessa-Luís, os quais pertencem à voz enunciativa de um narrador onisciente acerca das personagens para a própria voz das identidades ficcionais fílmicas. Enquanto o narrador agustiniano está a nos dizer sobre as personagens, no ecrã de Oliveira estas impressões não mais possuem um caráter demiúrgico. Pode-se desconfiar delas, porque passam pelos filtros individuais de sujeitos da narrativa cinematográfica. Destarte, ao permitir que as suas figuras ficcionais falem excessivamente sobre as demais, como o vimos nos fragmentos de impressão de Camila e Alfreda, o realizador também questiona o próprio estatuto ficcional da personagem na arte cinematográfica, pois a própria identidade fílmica analisa outras identidades fílmicas.

Exigindo um espectador atento às questões do próprio fazer cinematográfico, como deve ser o leitor de Agustina Bessa-Luís para a literatura, o cinema de Manoel de Oliveira tem como personagem principal a arte, conjugando-a em todas as suas manifestações (literatura, cinema, teatro, pintura, dança, música, escultura e arquitetura), explorando à exaustão as suas potencialidades significativas, bem como os seus mecanismos e engrenagens.

O percurso de análise desenvolvido até aqui orientou-se do ponto de partida acerca das reflexões que iluminaram as afinidades e os confrontos entre a literatura e o cinema a propósito de adaptações cinematográficas. Assim, pode-se compreender, por uma passagem pela obra de Manoel de Oliveira, a sua aproximação com o texto literário, bem como os seus vários modos de trabalhá-lo em seus filmes. Em seguida, demos especial atenção aos projetos que o realizador desenvolveu com Agustina Bessa-Luís, destacando similitudes e contrastes entre o estilo da romancista na literatura e o estilo do realizador no cinema. As ponderações sobre a escrita da ficcionista, sobretudo em **Joia de Família** (2001) e **A alma dos ricos** (2002) consistiram num exercício de análise que, por confrontação das linguagens literária e fílmica entre os referidos romances e os longas-metragens **O princípio da incerteza** (2002) e **Espelho mágico** (2005) apontaram para os elementos constituintes das figurações do feminino em Manoel de Oliveira, que se assemelham aos de Agustina quanto à ambiguidade e à espera dos avatares femininos pelo extraordinário. Entretanto, o realizador se afasta da romancista ao minimizar a importância das genealogias a que tais mulheres pertencem e, por uma política das formas, construir tais identidades ficcionais sob a perspectiva da invulnerabilidade.

É certo dizer que as personagens femininas agustinianas são ensimesmadas, mas é inegável que as suas existências estão enraizadas no mundo. O que nos parece, na obra de Oliveira, é que as figurações do feminino estão em suspenso desta relação com o mundo, acima de tudo isso, como se fossem anacrônicas (ver **A carta, Singularidades de uma rapariga loura** e **Vale Abraão**) dentro do sistema social em que habitam. O cineasta também vai além da escrita agustiniana ao mobilizar incansavelmente os recursos da narrativa cinematográfica com fins de debater a própria feitura fílmica: as personagens debatem temas, mas também debatem o seu existir na arte.

Acima, referimo-nos ao testemunho do realizador sobre a dialética feminina donzela/prostituta, fortemente presente no tempo em que viveu e nas identidades de seus avatares femininos. Todavia, um trecho do diálogo entre Filipe Quinta, José Luciano e Alfreda permite-nos reconhecer traços que se desviam dos preconceitos do início do século XX acerca de uma visão negativa da mulher. Alfreda questiona e se auto responde: “e o que resta de bom na sociedade? As mulheres, sempre as mulheres” (OLIVEIRA, 2005), ao que o falsário comenta – “é preciso repensar a mulher”, movendo a cabeça em sinal de concordância.

A nós, fica a convicção de que Manoel de Oliveira empreendeu esforços para entender e tratar do feminino. Continuamente aprendendo sobre o que foi atravessar um século e, portanto, os diferentes conceitos sobre o mundo, que as transformações sociais acarretam neste processo, o realizador tinha evidente predileção por textos em cujo o enigma da feminilidade constituía algo que transcende a compreensão humana. Neste incessante e obsessivo “repensar a mulher”, compartilhou com Agustina Bessa-Luís, mulher do seu tempo, mulher do seu Douro, e fonte de inspiração, a possibilidade de recriar um universo ficcional cinematográfico uno, autônomo, entretanto recíproco àquele proposto pelos vulcões dos discursos sibilinos, os quais fazem transbordar as nossas fragilidades e contradições.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AREAL, Leonor. **Cinema português** – um país imaginado. Vol. II – Após 1974. Lisboa: Fundação para a ciência e a tecnologia, 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Editora Papirus, 2003.
- AVELLA, Aniello Angelo. **Um concerto em tom de conversa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques. **Conversas com Manoel de Oliveira**. Porto: Campo das Letras, 1999.
- BELLO, Maria do Rosário Leitão Lupi. **Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de “Amor de perdição”**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BÉNARD DA COSTA, JOÃO. “Pedra de Toque” – O dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. In: **Camões: revista de letras e culturas lusófonas** (Lisboa), 2001, n.12 -13, p. 6 – 37.
- _____. Conversa entre João Bénard da Costa e João Fernandes: sucesso não lhe interessa nada. In: **Manoel de Oliveira**. Edição de homenagem do Museu Serralves. Vol I. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora, 2008, p. 53 – 67.
- BESSA-LUÍS, Agustina. **Fanny Owen**. Porto: Guimarães Editores, 1979.
- _____. **Vale Abraão**. Porto: Guimarães Editores, 1991.
- _____. **Joia de família**. Porto: Guimarães Editores, 2001.
- _____. **A alma dos ricos**. Porto: Guimarães Editores, 2002.
- _____. **Dicionário imperfeito**. Porto: Guimarães Editores, 2008.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- _____. A Santa Joana dos Matadouros. In: _____. **Teatro completo**. Tradução de Roberto Schwartz. V. 12. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 11-127.
- CAKOFF, Leon. Memória e desconstrução. In: MACHADO, Álvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CAMARGO COSTA, Iná. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1996.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- CINTRA, Luís Miguel. O teatro no cinema de Manoel de Oliveira. In: **Manoel de Oliveira**. Edição de homenagem do Museu Serralves. Vol III. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora, 2008, p. 30 – 41.
- DENUBILA, Rodrigo Valverde. A memória do amor ou a memória dos sentimentos em **O susto** e **Um cão que sonha**, de Agustina Bessa-Luís. In: **Revista Landa**. Vol. 4. N. 1. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015, p. 39-61.
- DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Literatura e cinema**: tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DUMAS, Catherine. **Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campo das letras, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.
- _____. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.
- EWEN, Frederic. Piedade não basta: Santa Joana dos Matadouros. In: _____. **Bertolt Brecht sua vida, sua arte, seu tempo**. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1991, p. 239-309.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Editora Unifesp, 2012.
- GUIMARÃES, Pedro Maciel. O ator ao lado da personagem: os intérpretes de Manoel de Oliveira. In: FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). **Manoel de Oliveira**: novas perspectivas sobre a sua obra. São Paulo: Editora Unifesp, 2012, p. 165 – 182.
- HELENO, José Manuel. Agustina Bessa-Luís ou a paixão pela incerteza. In: **Revista Colóquio Letras**. 143/144. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, p. 134-143.
- JUNQUEIRA, Renata Soares. **Manoel de Oliveira**: uma presença. Estudos de literatura e cinema. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2010.
- _____. A par de *Orpheu*: a poesia da *presença* e os seus influxos sobre a cinematografia de Manoel de Oliveira. **Revista Diálogos Mediterrânicos** (Curitiba), n.11, 2016, p. 50-59.
- _____. O uso da cor no cinema épico de Manoel de Oliveira e Glauber Rocha. Disponível em <http://celp.fflch.usp.br/node/373>. Acesso em 02 de setembro de 2017, às 21 horas e 47 minutos.
- MACHADO, Álvaro (org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- MACHADO, Álvaro Manuel. **A novelística portuguesa contemporânea**. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa – Ministério da Educação, 1977.
- MARQUES, João Francisco. Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário. **Camões: revista de letras e culturas lusófonas** (Lisboa), 2001, n.12 -13, p. 82 – 89.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997.
- OLIVEIRA, Manoel. Os caminhos da Prostituição. In: **Camões: revista de letras e culturas lusófonas** (Lisboa), 2001, n.12 -13, p. 48 – 54.
- _____. Proposta à pergunta: porque se faz cinema? In: **Manoel de Oliveira**. Edição de homenagem do Museu Serralves. Vol I. Porto: Fundação de Serralves e Civilização Editora, 2008, p. 48 – 51.
- PALLOTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. 2ª Edição, 2013.
- PRETO, António. **Manoel de Oliveira: o cinema inventado à letra**. Porto: Fundação Serralves, 2008.
- RODRIGUES, Wilma. **Santa Joana Segundo Seghers e Brecht**. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia (HUCITEC), 1983.
- ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (org). **A personagem de ficção**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 9-49.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 17ª Edição. Porto: Porto Editora, 2005.
- SANCHES ROCHA, ELIZABETE. História, Política e Cultura: o teatro brasileiro tecendo os fios de um pensamento de resistência rumo à construção de um internacionalismo solidário. **Revista Perseu**, n. 1. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 287-312.
- SILVA, Mariana Veiga Copertino Ferreira. **O cinema de Manoel de Oliveira: um caso singular**. Araraquara, 2014, 130 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.
- STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, nº. 51, jul./dez. 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>. Acesso em: 04 de janeiro de 2017.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 4ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

- Douro, faina fluvial.** Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1931, Documentário, DVD (20 min.).
- Aniki-Bobó.** Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1942, DVD (71 min.).
- O passado e o presente.** Direção: Manoel de Oliveira, Centro português de cinema, Portugal, 1971, DVD (115 min.).
- Benilde ou a virgem mãe.** Direção: Manoel de Oliveira, Tobis portuguesa e Centro português de cinema, Portugal, 1975, DVD (112 min.).
- Amor de perdição.** Direção: Manoel de Oliveira, Instituto português de cinema, Portugal, 1979, DVD (6 episódios de 45 min. cada).
- Francisca.** Direção: Manoel de Oliveira, V.O. filmes, Portugal, 1981, DVD (166 min.).
- Visita ou memórias e confissões.** Direção: Manoel de Oliveira, Portugal, 1982 (73 min.).
- Le soulier de satin.** Direção: Manoel de Oliveira, Metro e tal, Les films du passage, Portugal/França, 1985, DVD, (400 min.).
- O meu caso.** Direção: Manoel de Oliveira, Filmargem, Portugal/ França, 1986, DVD (92 min.).
- Os Canibais.** Direção: Manoel de Oliveira, Filmargem, Gemini films, La sept, Portugal/França, 1988, DVD (99 min.).
- A divina comédia.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1991, DVD (140 min.).
- O dia do desespero.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Gemini films, Portugal/França, 1992, DVD (75 min.).
- Vale Abraão.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Suíça, 1993, DVD (187 min.).
- O Convento.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 1995, DVD (91 min.).
- Party.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 1996, DVD (95 min.).
- Inquietude.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Espanha/ Suíça, 1998, DVD (114 min.).
- A carta.** Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Espanha, 1999, DVD (100 min.).

Palavra e utopia. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França/ Espanha, 2000, DVD (132 min.).

Porto da minha infância. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2001, DVD (92 min.).

O Princípio da Incerteza. Direção: Manoel de Oliveira, Madragoa filmes, Portugal/ França, 2002, DVD (133 min.).

Espelho mágico. Direção: Manoel de Oliveira, Instituto do cinema, audiovisual e multimídia, Portugal, 2005, DVD (137 min.).