

FICHA TÉCNICA

Título: *Literatura e Cinema. Diálogos Possíveis*

Coordenação: Petar Petrov

Autores: Ana Alexandra Seabra de Carvalho, Annabela Rita, João Carlos Firmino Andrade de Carvalho, Marta Pereira, Paulo Serra, Pedro Quintino de Sousa, Petar Petrov, Sara Vitorino Fernandez e Sandra Sousa

Edição: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021

Impressão e Acabamento: Europress, Indústria Gráfica

ISBN: 978-989-9012-60-8

Depósito legal: 493190/21

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. no âmbito do Projecto UIDB/00077/2020



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional.



Petar Petrov

(Coordenação)

LITERATURA E CINEMA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

CLEPUL

Lisboa

2021

Índice

Apresentação	
Petar Petrov	7
<i>Os Canibais – Oliveira e Carvalhal em diálogo</i>	
Ana Alexandra Seabra de Carvalho	11
<i>Entre Verbo e Imagem: ‘Império’ em Metamorfose</i>	
Annabela Rita	35
<i>Cinema, música, literatura: a propósito do filme Peregrinação de João Botelho</i>	
João Carlos Firmino Andrade de Carvalho	45
<i>Diálogos entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira em “A Mãe de um Rio”: o uso das vestes e seu valor simbólico</i>	
Marta Pereira	55
<i>Cinematização da fúria de viver da geração rasca em O Jardim sem Limites, de Lídia Jorge</i>	
Paulo Nóbrega Serra	65
<i>O Equívoco de Steiner. Sobre a representação do Holocausto em Literatura e Cinema</i>	
Pedro Quintino de Sousa	87
<i>A Obra Ficcional de Rubem Fonseca e o Cinema</i>	
Petar Petrov	113
<i>“Se fizerem um filme deste romance. . .”: a influência do Cinema no romance Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, de Mário de Carvalho</i>	
Sara Vitorino Fernandez	127
<i>“Diário do amor ausente”: Cartas da Guerra, de 1971 a 2016</i>	
Sandra Sousa	143

e-fez-total-1790897, consultado no dia 10 de janeiro de 2018, pelas 21h00.

Diálogos entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira em “A Mãe de um Rio”: o uso das vestes e seu valor simbólico

MARTA PEREIRA¹

Tenho por genial a escrita aparentemente desarrumada da Agustina, uma escrita subterrânea, diria mesmo, vulcânica

Manuel de Oliveira

O artigo apresenta como objectivo realçar a relação entre a escritora Agustina Bessa-Luís e o realizador Manoel de Oliveira em uma obra em particular, salientando de igual modo, o tratamento literário e filmico prestados a outra forma de comunicação – as vestes usadas pelas protagonistas. Ambos os criadores trocam delicadezas e oblatas no que diz respeito à quantidade de material simbólico que circula dos livros para o local das filmagens. O cruzamento de um olhar literário com um olhar treinado para a imagem pode resultar em manifestações gloriosas de arte, e com efeito, da cumplicidade entre Agustina Bessa-Luís e Manoel de Oliveira nasceu uma convivência literária e filmica de rara qualidade, tratando-se de uma parceria exemplar no que diz respeito ao resultado.

Ao analisar dois criadores / pensadores nacionais, um do âmbito das palavras, outro das imagens, entende-se que

¹ Assistente Convidada no Instituto Politécnico Viana do Castelo.

a complementaridade das duas artes otimiza a competência comunicativa entre expressões artísticas, ou seja, a literatura e cinema poderão criar um linguajar de cumplicidade, trocar saberes, emprestar imagens e palavras. Todavia, seria de extrema ingenuidade esperar uma imutabilidade; certo é que as características e especificidades da literatura e do cinema são muito próprias, o que obriga a uma alteração requerida por um novo registo: “A diegese literária possui estatuto ontológico que lhe é imanente e de que não pode prescindir sem desaparecer como tal. A concretização no fenómeno fílmico representa uma passagem para outro registo, para um espaço-tempo que goza de um estatuto ontológico diferente e igualmente específico.” (Padrão, 1999: 247).

Deste cruzar de realidades surge uma visão nova da imagem, do texto, do movimento e da cor pois, se a literatura aspira a fazer ver (Mainer, 1992: 12), a imagem facilita essa função, e assim, as realidades são complementares e não deficitárias na relação entre si. “... a obra fílmica resultante da adaptação de uma obra literária constitui uma obra de arte autónoma que, por essa mesma razão, vive a sua própria vida em plena liberdade.” (Padrão, 1999: 247).

A questão da adaptação fílmica suporta uma forte convicção de que os filmes criados a partir de textos literários resultam numa obra inferior e redutora. Essa opinião tem a sua origem nas carências expressivas que a linguagem cinematográfica eventualmente apresenta pois a passagem do texto literário ao filme supõe uma mudança não só de conteúdos semânticos mas também das categorias temporais, das estâncias enunciativas e dos processos estilísticos que produzem a significação da obra originária (Peña-Ardid, 1992: 23).

Curiosamente, este aspecto não se verifica nas adaptações fílmicas das obras de Agustina Bessa-Luís por parte de Manoel de Oliveira. Em nenhum lado se belisca o texto literário, em momento algum se desrespeita a palavra, nunca se torna a adaptação numa obra inferior: “De facto, de um verdadeiro diálogo se trata, já que o cinema não co-

pia nem manipula a verdade: isola planos, recombina-os, estrutura-os até que, pela sua montagem, eles ganham sentido.” (Ponce de Leão, 1999: 128).

Há sim, a mutação magistral da palavra escrita à imagem pensada. A coexistência poderá ser pouco pacífica pois é inquestionável a autonomia de cada uma das artes, porém a fusão da linguagem literária à cinematográfica resulta num enriquecimento de leituras e técnicas, estando mesmo na origem de tipologias e conceitos operativos que se destinam a um mundo da sensação e da significação, repleto de signos apelativos (Ponce de Leão, 1999: 127).

Os romances de Agustina Bessa-Luís confrontam, frequentemente, a problemática da vida humana e esse campo é frutífero para uma eventual adaptação fílmica. Na verdade, às características da obra de Agustina como a falta de balização temporal, a relação com o não humano, a problemática do indivíduo levada às últimas consequências, o fascínio pelo mito e a origem (Rodrigues Lopes, 1989: 38) junta-se um olhar exercitado pela lente, pelo “décor” e pelos actores, pelas falas e pelos “takes”, resultando num bela mestiçagem de artes.

“A mãe de um rio” (Bessa-Luís, 1998, Guimarães Editores) e a sua adaptação cinematográfica em “Inquietude” (Manoel de Oliveira, *Inquietude*, Portugal, Atalanta Filmes, 1998) exemplificam toda a harmonia existente entre um texto e a imagem que o adapta. Para o leitor ou espectador de “a mãe de um rio” é inegável a abundância de arquétipos do imaginário humano como o Tempo, a Heroína, o Destino, a Liberdade, o além morte, a busca da raiz da vida (Peres de Sousa, 1998: 54) concentradas na personagem de Fislina, a única com nome, anunciando a sua divindade. Em 35 minutos de filme, o espectador é confrontado com imagens – uma remota aldeia, a água serena e limpa, o rosto das duas mulheres, os dedos dourados de Fisa – compostas pelo contraste entre tons claros e escuros, espaços abertos e fechados, a nitidez por oposição à escuridão. As estreitas ruas da aldeia simbolizam o sufoco interior da jovem, que

encontra nas gralhas o modo de fuga para a eternidade (Pineiro, 2008: 484).

Ambas querem liberdade: uma, a libertação de um mundo onde não tem lugar. Outra procura a substituição na responsabilidade de reger o mundo, de controlar os ciclos gestacionais que perpetuavam a natureza. Como Deméter e Core, a mãe de um rio – matriz universal – passa a Faisalina o dever da fertilidade, do alimento e da semente.

Fisa é uma rapariga estranha, deslocada no tempo e no mundo. Negligenciada pelos familiares que não a entendem – e vice-versa – relaciona-se então com o sagrado e o feminino, e descobre-se como mulher nas profundezas da Terra. Não se sabe se era essa sua predestinação, ou se nada pôde perante a manipulação sábia da velha mãe, porém é certo que Fisa não tem lugar neste mundo. O dela é quadrado, com rios de lava.

Faisalina. Vista através de uma lente ou construída em páginas de um livro, Faisalina é imensa... E desliza impunemente num manancial de símbolos femininos "... como a Terra, a serra, a mãe, a nascente", o labirinto "na rocha viva", a lua (Peres de Sousa, 1998: 54), a capa que lhe tapa a cara de "mãe virgem", que a esconde e a protege, desempenhando um papel fundamental, normalmente assumido pela indumentária usada pelas personagens, literárias ou filmicas.

Na verdade, a forma de vestir opera como cartão de apresentação à sociedade e deixa perceptíveis formas de ser e de estar, formas de entender o mundo e de o viver. Desta maneira, a indumentária é um aspecto relevante do ponto de vista antropológico (Squicciarino, 1986: 9), pois as peças de vestuário são uma forma de interação com o enredo social na medida em que funcionam como uma comunicação simbólica. "... la moda es un conjunto de comportamientos significativos que expresan los valores característicos de una época..." (Morra, 1986: 11).

Em toda a interação humana operam sinais não verbais que, num processo de codificação e descodificação, viajam do emissor para o receptor (Squicciarino, 1986: 9) Desta conversa muda resultará então uma catalogação perante idade, sexo, grupo cultural, pois todos os comportamentos humanos, mesmo contando com o silêncio e a imobilidade, são um veículo informativo de essencial importância, onde há a certeza do estabelecimento de comunicação. As recentes investigações semiológicas defendem que o vestido, como peça essencial da indumentária, é uma ferramenta de interação com todas as modalidades expressivas do corpo, e que o ressalta, de forma articulada e comunicativa (Squicciarino, 1986: 22).

Note-se então a indumentária usada pelas mulheres em "A mãe de um rio", assim como no filme "Inquietude". Antigamente, sim, antigamente, as mulheres vestiam-se não para se abrigarem, mas para se esconderem. Na verdade, a indumentária servia como sacralização do poder patriarcal e/ou neste caso, rural: "[Faisalina] Usava uma capa de burel, e, debaixo do seu capuz castanho, ninguém podia perceber os terríveis sorrisos de amor que ela dirigia a todas as coisas." (1998: 14). Esta primeira descrição da jovem sugere que a capa e o capuz seriam usados como subterfúgio de um estado de espírito mais sensível e liberto, ou seja, funcionavam como proteção e defesa às almas mais dadas à emoção. E assim era: cedo se entende que Faisalina continua em si a alma de gigante celestial. A roupa é testemunha e exemplo da sua clausura num espaço que não a entende, como o grosso avental representativo da responsabilidade do trabalho feminino no meio rural e patriarcal. Curiosamente, a indumentária que usa desaparece e perde a sua importância no momento de transição. Quando a rapariga visita as entranhas da Terra, a camisa rasga-se deixando a sua pele nua receber a humidade, a respiração das profundidades. Neste ritual iniciático, Fisa desprende-se das roupas, num conluio silencioso com uma sabedoria maior: "Toda a luz provinha daquelas paredes rugosas; a blusa de Faisalina em breve ficou rasgada, e ela sentiu na carne a

pegajosa humidade que escorria das pedras.” (1998: 20).

Todavia, longe da protecção do ventre da Terra, onde Fisa se mostra e sente em pleno, a jovem tem de se esconder. A roupa serve para encobrir os seus dedos dourados, prova flagrante da sua excelência, “ Como era ainda Inverno, não foi difícil ocultar as mãos e trazê-las enroladas no grosso avental.” (1998: 22), como a capa, que, num exercício perfeito de mimetismo, a dissimulava como elemento da Natureza, a protegia e camuflava: “Escondia-se entre o gado, e, com a sua capa de burel, ela não se distinguia quase entre a manada negrisca de bezerras que andava à solta pela aldeia.” (1998: 22) Mais ainda; quando se descobre que a rapariga era agora pertença de uma dimensão profunda, a população da aldeia persegue-a. A Fisa, só lhe resta correr e refugiar-se no labirinto vivo da Terra. A sua capa surge esvoaçante, a fazer lembrar as gralhas, suas irmãs agora, que levantam voo como em sinal de reconhecimento. “Os mais ágeis tentaram alcançá-la, outros ficaram de longe a vê-la desaparecer com a sua capa, voando pesadamente. Levantou-se no ar um grande bando de gralhas.” (1998: 26).

Da leitura da obra, sabe-se que a mãe de um rio usava um vestido, simbólico da sua feminilidade, e que atava os seus longos cabelos negros com um fio de couro, material da Terra, usado por quem detém antigos saberes. Na adaptação filmica esta personagem surge imponente.

Manoel de Oliveira remete assim também o espectador para uma inquietante indefinição, obscuridade, para a imperceptibilidade imagética a olho nu. Todavia, essa materialização da imagem é acompanhada não por um habitual silêncio, mas por música. Vê-se constantemente a mãe de um rio a interpretar uma canção grega – uma melopeia – que, por sua vez [...] impõe um ritmo, modifica o próprio movimento das imagens, contribuindo para um crescendo de sensações/emoções no espectador para o acumular de percepções que, em concomitância com a temática da história narrada, alimenta no espectador um estado de inquietude e ansiedade extremo. Além disso, a escolha de fazer

falar a mãe de um rio em grego testemunha uma antiguidade que não existe mais e confere a esta história o valor de mito (Pacheco, 2008: 484).

Descalça, em plena comunhão com a Terra, a mãe enverga um comprido vestido negro que realça a sua singularidade e altivez, contrastando com a figura apagada de Fisalina. Esta surge envolta em trajes de cores embaciadas, sem fulgor nem luz, e a sua roupa é um espelhar do mundo que ainda habita. Somente os brincos destoam; são dourados, como que a adivinhar o futuro singular da moça, e espreitam por entre a manta e o lenço pretos que Fisalina usa.

Na cena em que Fisalina pede auxílio à mãe de um rio, ambas, quer pela sua expressão corporal como pelas indumentárias, se encontram em patamares diferentes de visibilidade; apesar de simples, o vestido desta última deixa adivinhar um corpo feminino e forte que, mais uma vez contrasta com a lânguida figura de Fisa. A saia larga, o cabelo apanhado, os sapatos desajeitados, a capa, são peças que revelam uma rapariga aprisionada ainda pelas convenções sociais, e que respeita cegamente um determinado tempo, espaço e cultura. A roupa de Fisa esconde-lhe o corpo; a roupa da mãe de um rio desvenda a sua feminilidade, a sua expressão completa de mulher.

A capa de burel, assim como no texto literário, tanto esconde como protege Fisa. Quando o usa, a rapariga é só mais uma habitante da aldeia, completamente homogeneizada à força com as outras mulheres. Porém, a capa tem igualmente a função de lhe esconder os dedos dourados, evidência sobrenatural que a aldeia não iria entender. E com efeito, o facto de se usarem na aldeia luvas sem dedos, referido no texto literário assim como na adaptação cinematográfica, como modo de zelar pela continuação do humano confere a uma peça de vestuário a responsabilidade de provar e validar a diegese.

Quando Fisa procura a mãe de um rio, adivinhará que será a sua sucedânea na tarefa de entender os lamentos do ventre terrestre? Que será detentora de sabedoria e responsabilidade tais que inevitavelmente a empurrarão para um mundo mais profundo e antigo, de envolvimento total com a natureza? O que se sabe é que a aldeia já nada lhe diz, os sentimentos são mundanos, as relações são menores. Fisalina é a anunciada mãe, de dedos áureos, de eternidade de ouro.

Fisalina. Guardadora das águas. Defensora da Terra. Vigilante dos sonhos. Mãe. De um rio.

Bibliografia

- BESSA-LUÍS, Agustina, *A mãe de um rio*, Guimarães Editores, 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues, *Agustina Bessa-Luís – As hipóteses do romance*, Edições Asa, 1989.
- MAINER, José-Carlos, in Peña-Ardid, Carmen. *Literatura e Cine*, Ediciones Catedra Signo e Imagen, 1992, p. 9.
- MORRA, Gianfranco, "Introducción" in Squicciarino, Nicola, *El vestido habla – Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Ediciones Catedra, Signo e Imagen, 1986, p. 11.
- PADRÃO, Maria Helena, "Incomunicabilidade e Ascese em Vale Abraão" in *Agustina – Bodas Escritas de Oiro*, Edições Fernando Pessoa, 1998, p. 247.
- PEÑA-ARDID, Cármen, *Literatura e Cine*, Ediciones Catedra Signo e Imagen, 1992.
- PERES DE SOUSA, Ana, "A Mãe de um Rio, fiandeira de um destino maior" in *Agustina – Bodas Escritas de Oiro*, Edições Fernando Pessoa, 1998, p. 54.
- PINHEIRO, Duarte, "A Mãe de um Rio: um visionamento inquieto da liberdade" in *Estudos Agustonianos*, Edições Fernando Pessoa, 2008, p. 481.
- PONCE DE LEÃO, Isabel, "Perversidades (Party: entre dois códigos)" in *Agustina – Bodas Escritas de Oiro*, Edições Fernando Pessoa, 1999, p. 128.
- SQUICCIARINO, Incola, *El Vestido Habla – Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Ediciones Catedra Signo e Imagen, 1986.