

Elisabete Marques\*

Universidade do Porto - ILCML

# “Tomar alento da grande fé dos contadores de histórias”: sobre os textos de Maria Velho da Costa em *Veredas* (1977), de João César Monteiro

## Resumo:

Em *Veredas* (1977), de João César Monteiro, coexistem vários textos: a “História da Branca-Flor”, o excerto de uma peça de *Euménides*, de Ésquilo, e textos de Maria Velho da Costa. Este filme, com certa propensão para o registo documental, por conta do trabalho de montagem imagética, textual e sonora, aparece como objecto multifacetado e polifónico. A nosso ver, tais características são reforçadas com a introdução dos textos de Maria Velho da Costa. É, pois, nosso propósito analisar os oito excertos da autora presentes no filme e estudar o seu papel e efeitos no seio da obra de João César Monteiro.

## Palavras-chave:

Maria Velho da Costa, Cinema, Literatura, João César Monteiro

## Abstract:

In *Veredas* (1977), by João César Monteiro, several texts coexist: the “História de Branca-Flor”, the excerpt of the play *Euménides*, by Ésquilo, and texts by Maria Velho da Costa. This film, which has a certain propensity for documentary recording, due its work of assembling images, text and sounds, appears as a multifaceted and polyphonic object. We defend that these characteristics are reinforced with the introduction of Maria Velho da Costa’s texts. It is therefore our purpose to analyze the eight excerpts which are found in the film and to study their role and effects within the work of João César Monteiro.

## Keywords:

Maria Velho da Costa, Cinema, Literature, João César Monteiro

*Veredas* (1977), de João César Monteiro, é não raras vezes considerada uma das primeiras obras fílmicas de ficção a explorar o filão dos contos e dos textos tradicionais populares portugueses. Filme constituído por adaptações de textos literários que exploram essa tradição, foi apreciado tendo em linha de conta uma tendência típica do cinema português a partir do

início dos anos sessenta do século passado, que se desenvolverá na década seguinte: uma certa dedicação ao registo de realidades culturais e sociais de regiões de Portugal menos conhecidas (Areal 2005; Cunha 2008; Martins 2005; Silva 2019). Na verdade, dois aspetos são habitualmente destacados nesta obra, a saber, a forte presença da literatura tradicional e oral e a aproximação ao registo etnográfico.

Algumas pequenas notas de apresentação tornam claro esse entendimento. A primeira é extraída da ficha do produtor do próprio filme:

Um filme com um enredo muito pouco convencional. Uma espécie de viagem poética por alguns mitos e lendas portuguesas. De acordo com a crítica é “uma cartografia cinematográfica de Portugal”. Um homem e uma mulher vêm de Trás-os-Montes para o litoral e durante a viagem deparam-se com lendas e rochedos, províncias e obstáculos diferentes. (Ficha do produtor 1978)

A segunda é retirada de um texto de José de Matos-Cruz:

História da Branca-Flor - a partir de lendas e figuras da mitologia popular. Raízes dum itinerário pelas origens naturais e paisagísticas, até ao coração de Portugal. Os valores (água, nascimento, roda-da-vida), as figurações (o diabo, os lobos) e as referências (o senhor, a servidão), com um estigma de justiça inadiável. (Matos-Cruz 1999: 179)

Há, contudo, apreciações um pouco distintas, como a de Pedro Costa e a de Francesco Giarrusso, que adiante exploraremos, ou esta de Nelson Araújo, no seu livro *Cinema Português*: “Monteiro propõe-nos uma incursão por um reino em que a literatura, a cultura popular e a paisagem se fundem para dar lugar a uma visualidade composta a partir de uma especificidade cultural” (2016: 89).

Notemos que nas duas citações anteriores, aludindo-se à forte presença da mitologia popular, sublinhava-se a exploração de um certo mundo autêntico e original, tornando-se *Veredas* num documento cartográfico através do qual teríamos acesso ao Portugal profundo. No resumo de Araújo a ênfase já não é dada aos textos tradicionais ou populares, antes à imbricação de três aspetos: a literatura, a cultura popular e a paisagem. Interessou-nos convocar este exemplo precisamente por acentuar a ideia de que existe no filme o encontro de elementos díspares, tendo essa junção efeitos relevantes. Em particular, importar-nos-á sublinhar o facto de o filme, embora muito assente na recolha e apresentação dos dizeres dos povos, procurar articular regimes e práticas geralmente entendidos como coisas contrastantes. Tal é o caso das chamadas literatura popular e literatura erudita, e isto porque *Veredas* exhibe a confluência de textualidades muito diversas.

Assim sendo, no que diz respeito à trama textual, o genérico informa-nos das fontes e dos elementos díspares, com temporalidades e proveniências distintas: uma encenação da “História de Branca-Flor” – extraída de *Contos Tradicionais Portugueses*, antologia organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira; o argumento e os diálogos de autoria de João César

Monteiro; a adaptação de textos de Ésquilo (fragmentos das *Euménides*), e finalmente, oito textos de Maria Velho da Costa (lidos em *voz off*).

Neste objecto fílmico, portanto, o conto popular<sup>1</sup> coexiste com lengalengas, cantares, histórias dispersas, bem como com um texto da tradição clássica ou com os textos de uma autora portuguesa contemporânea. Observando esta junção de fontes textuais, é possível adivinhar no filme a montagem complexa de referências, que acompanhará a montagem de matérias visuais e sonoras. Por esse mesmo motivo, *Veredas* não poderá deixar de apresentar uma certa fragmentariedade ou, pelo menos, um carácter mais acentuadamente plural. A propósito do uso e das combinações dos textos neste filme, diz Francesco Giarrusso:

A rapsódia monteiriana confunde as fontes, contamina-as, dando origem a um novo hipertexto, cujo sentido não se reduz, naturalmente, à soma dos blocos individuais. As peculiaridades destas contaminações residem no que Genette [...] chama “a ambiguidade da aproximação, alternadamente extravagante e pertinente de uma forma divertida” e na influência que cada um destes textos exerce sobre o outro, lançando uma nova luz interpretativa sobre os respetivos hipotextos. Encontramo-nos perante aquele género de transformação, no limite entre os regimes lúdico e sério, mais conhecida pelo termo de centão. Essa “contaminação aditiva” centra-se sobre a acumulação e concatenação de unidades textuais heterogéneas, neste caso não mais utilizadas como citações mas como matéria-prima para a constituição de um texto que pareça o mais coeso possível [...]. Estas operações de extrapolação e mistura atestam a natureza híbrida do centão enquanto patchwork de textos, acervo de práticas trans-textuais muitas vezes antonímicas e de regimes para mais ambíguos. (2016: 130)

As características exibidas por *Veredas* impossibilitam um resumo apressado do filme e impedem uma leitura que o circunscreva à sua componente etnográfica e oralizante. Desde logo porque, se através dos processos de montagem fílmica e textual se estabelece a paridade (democrática) entre as diferentes palavras em cena, nem por isso deixam de emergir tensões entre elas ou uma subtil dissonância, conforme aponta Giarrusso.

No contexto deste artigo, naturalmente, interessar-nos-á dar particular ênfase aos textos de Maria Velho da Costa, porém, sem escamotear o modo como eles se entrelaçam com os restantes. Gostaríamos neste ponto de salientar que a abordagem crítica a este tipo de produção textual pode ser proveitosa por duas razões: 1) no geral, esta prática de escrita é poucas vezes considerada, analisada ou até mencionada, quando se alude à obra da autora, o que certamente constitui uma falha crítica; 2) a prática da escrita ligada ao cinema não é uma questão secundária, já que imediatamente obriga à reapreciação das formas, dos géneros, dos dispositivos e mesmo dos suportes através dos quais a palavra literária pode ser exercitada. Entendemos, pois, que o estudo dos oito textos pode ser profícuo para a verificação e para a análise das contaminações entre as várias práticas artísticas e, por conseguinte, para a compreensão das transfigurações da coisa escrita. Assim sendo, será certamente enriquecedor perceber que textos de MVC são estes, como se entretecem com as diferentes textualidades em acção no filme e verificar como também eles vêm reforçar o gesto estético e político do

filme que integram.

A carência de investigação crítica sobre este tipo de produção literária de MVC, limitando-se essa produção, segundo pudemos aferir, às breves referências nos trabalhos de Giarrusso (2016) e de Costa (2016) e ao texto sucinto de Cabral Martins (2005b), dificulta a tarefa que aqui pretendemos cumprir. Por conta desta escassez, seremos por vezes obrigados a arriscar uma leitura mais ou menos própria, acreditando que o gesto inaugural poderá, em última análise, suscitar a outros o desejo de encetar pesquisas mais alargadas e argutas sobre o mesmo tema. Ademais, se não podemos deixar de apresentar os oito textos na sua integralidade neste artigo, a apresentação de todos, infelizmente, forçar-nos-á a abreviar as considerações a fazer sobre cada um, pelo que este trabalho deverá ser, sem sombra de dúvida, complementado.

Devemos ainda esclarecer que, para facilitar a análise, dividimos o filme em secções, atribuindo-lhes os seguintes nomes: 1) O contador de histórias; 2) Encenação de Branca Flor; 3) Atena e as Erínias (Ésquilo); 4) O senhor das terras (secção marcada pela ausência de cantares e contos); 5) Os salteadores. Esta divisão segue os padrões exibidos pelo próprio filme, em particular no que concerne ao aproveitamento dos elementos literários.

Para poder explorar estas questões, não raras vezes ver-nos-emos obrigados a descrever as cenas do filme num gesto de natureza ecrástica. E isto, desde logo, porque os textos de Maria Velho da Costa acompanham e cotejam a estrutura e as opções estéticas de *Veredas* e, simultaneamente, retomam amiúde um dos seus motes, a saber, a necessidade de recuperar e de reinventar uma memória comunitária que contraste com o discurso histórico oficial.

Não espanta, pois, que a autora tenha optado por criar um conjunto de oito fragmentos, concordando tal escolha com as características formais exibidas por *Veredas*. De igual modo, não será de somenos importância o facto de, no primeiro texto, se aludir prontamente às figuras (de carácter quase arquetípico) que surgem no filme e que constituem de algum modo a sua linha condutora, falamos do casal (rapariga/viandante). É depois de termos visto uma jovem de capa (fazendo lembrar uma personagem de fábula) dirigindo-se a um caminhante, para o seguir numa deambulação sem destino, que ouvimos em *voz off*:

*Voz (off):* Suster como a branda cabeleira das árvores ferradas à terra sustem a seiva e a aragem, suster o desejo do par. *Pelos caminhos menos rectos prosseguirá a errância sem enlace aparente.* Sobre o rastro vêm inscrever-se os mais antigos sinais de toda a trama, e a perseguição. Eles derivam sobre o trilho esquivo da promessa impraticável, absortos como os deuses numa esperança mortal. Na provação sem palavras, indesejadas, eles são criados homem e mulher, silentes sob a garra e larguíssimo voo das grandes aves, do costume que agoniza, da lenda tão antiga de uma reparação que sangue. *Contemplai como é povoado de trilhos simples e cristais da memória dos povos do deserto do amor crescente,* a travessia da culpa repartida desigual. (2014: 116; itálicos nossos).

Ora, o título do filme (*Veredas*) aparece justificado neste excerto. Pois o espectador acompanhará um casal na sua caminhada errante, por caminhos pouco rectos (desconhecidos, inesperados, tortuosos), percorrendo com eles territórios e descobrindo diversas paisagens.

É através do tópico da viagem, inscrito no texto de MVC, que o realizador explorará cinematograficamente essa categoria estética, de tradição pictórica, que é a paisagem, formando seqüências de quadros ou de cenários paisagísticos. Poderíamos quase admitir que há uma qualidade caleidoscópica em *Veredas*, quer no que diz respeito à atmosfera imagética quer no que diz respeito à trama textual de que é igualmente constituído. Neste ponto, não será des-  
piciendo introduzir a leitura de Fernando Cabral Martins, que também Pedro Costa aproveita no seu trabalho de investigação:

[A partir de *Veredas*, o processo que verificávamos nos filmes anteriores transforma-se] num tipo de narratividade que se tece segundo um modelo articulado de iluminuras, ou iluminações, que vão tendo um fio coerente que une. [...] [O] modo de colagem já não se forja por agrupamento de ‘ilhas discursivas’, como acontece nos filmes precedentes, mas por bifurcação e entrelaçamento de ‘veredas’, por derivas em torno de diferentes personagens em diferentes planos de representação. *Veredas*, assim, pode ser o nome que serve para designar uma nova forma deambulatória, ou contrapontística, de organização dos materiais fílmicos (Martins 2005: 293-294).

Seguindo esta reflexão, Costa (2016: 24-25) defende que a atribuição do título *Veredas* ao filme corresponde a um gesto meta-cinematográfico, pelo qual se alude à organização (por planos) do filme, mas não aproveita o que aqui se diz sobre o “agrupamento de ‘ilhas discursivas’”. Não discordamos da sua perspectiva, mas devemos acentuar que, e conforme a própria indicação do excerto de MVC supracitado, o público seguirá os “trilhos simples e cristais da memória dos povos”. Os trilhos ou as veredas correspondem também, desse modo, à profusão de textos literários com que o espectador é apresentado, constituindo estes o património e a memória das gentes. Consequentemente, o encontro entre a pluralidade paisagística e a diversidade discursiva dá lugar a um objecto multifacetado que nos obriga a considerar a heterogeneidade visual do território e a declinação da língua em muitas.

Que a questão da herança textual é propositadamente lembrada e explorada no primeiro excerto de MVC, torna-se evidente com a imediata introdução em cena do contador de histórias (assim aparece nomeado no argumento a que tivemos acesso, publicado pela Livraria Letra Livre em 2014), personagem insistente neste primeiro momento do filme. Esta figura é como que o emblema dos dizeres efabulatórios comunitários e, por conseguinte, símbolo da transmissibilidade de uma memória colectiva. Não admira, pois, que o personagem seja apresentado num momento em que conta aos que o rodeiam algumas histórias sobre mouras encantadas, logo depois de ter visto o casal a passar à sua frente, expondo-se assim a natureza comunitária subjacente à arte e à prática de contar histórias.

Realçando esta escolha a organização arguta da obra fílmica, o segundo excerto de MVC é escutado após a última aparição do contador de histórias:

Na desgraça da vila e escassez dos seus bens, eu atrevi-me a prometer ao herói uma vitória contra as hostes do mal, a minha própria vida. *A minha invocação tomou alento da grande fé dos contadores de his-*

tórias, e eu não sabia que ao conduzir o emissário jovem a uma errância indecisa me condenava à abjuração de todos os meus poderes. Tomando ele o meu corpo e silêncio, vagueávamos por infernos pobres sob o sorriso benévolo dos que esqueceram já as fórmulas mágicas do desatamento dos encantos. Eu me queria mulher ao desterrá-lo da pequena comunidade de vivos e de mortos onde tinha comércio, prometendo-lhe uma destinação muito mais extrema. Ignorava porém como essa passagem régia havia de fazer-se pelo dentro do meu corpo nas suas terríveis metamorfoses. *Como uma pátria que de novo divaga as suas lendas de esplendor e infortúnio, eu, ocultamente suplicante, perseguia a paz e a fecundidade de outra história* (2014: 124; itálicos nossos).

Ora, evocando os contadores de histórias e afirmando a necessidade de encontrar a fecundidade de outra história, o texto de MVC realça um dos princípios de *Veredas*, a saber, a urgência em encontrar discursos distintos, num combate ao discurso histórico hegemónico. Desde logo, em *Veredas*, dá-se tempo e espaço à palavra dos anónimos, num gesto de contra-história. Gesto que se torna mais contundente se considerarmos duas das teses de Walter Benjamin, do célebre texto, “As teses sobre a filosofia da história” (2017): a de que a história pertence aos vencedores e a de que é preciso escovar a história a contrapelo. Precisamente, *Veredas* procura expor um conjunto de falares e pensares secundarizados, destacando e reinventando aquilo que fica de fora de uma narrativa oficial. Se atendermos ao contexto de produção e de apresentação do filme (1976-1977, em plena fase pós-PREC), não poderemos deixar de aí encontrar uma preocupação política mais fina do que suspeitaríamos, e que se torna mais explícita a partir da secção 3, «Atena e Erinias» (conforme mostraremos adiante). Assim, a frase deste excerto de MVC, “Como uma pátria que de novo divaga as suas lendas de esplendor e infortúnio, eu, ocultamente suplicante, perseguia a paz e a fecundidade de outra história” (2014: 124), ganha redobrado sentido, aplicando-se quer ao ímpeto do realizador quer ao da escritora.

Concomitantemente, o filme procura dignificar o pensamento mítico-poético, seja ele produzido pelos habitantes das terras que o realizador visitou, por um autor grego ou por uma autora portuguesa. Neste ponto, relembramos a distinção que Aristóteles estabeleceu entre história e poesia, em *Poética*: “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer [...]. [O historiador e o poeta] diferem pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer” (Aristóteles 2007: 54). Naturalmente, Aristóteles define o possível segundo o princípio da verosimilhança, mas a associação da noção de «possibilidade» à poesia admite a percepção de uma natureza revolucionária da palavra literária (para dizer de forma rápida e um pouco imprecisa), e uma vez que esta não reiteraria um estado de coisas, antes fundaria novas formas de pensamento e de vida.

De acordo com o que temos vindo a expor, o terceiro excerto de MVC alude à dignificação da memória mítica, mencionando as lendas, tópico que já surgia nos excertos anteriores e voltará a ser retomado nos posteriores. Não será caso de menor relevância o facto de o ouvirmos logo depois de assistirmos à encenação de “História de Branca Flor”, desempenhada pelos locais. A interpretação do conto corresponde à actualização e à consubstanciação (encarnação) do mito; e sublinhemos que ela não é feita por profissionais da representação, antes pela

gente comum. Não devemos, assim, descurar o elemento lúdico experimentado pelos protagonistas, desse modo arrancados dos cenários do trabalho ou da função. Tais circunstâncias parecem interessar sobejamente ao realizador, já que amiúde aproveita para o seu filme os momentos dedicados ao canto, às histórias, à dança, aos jogos, em resumo, ao recreio (esse tempo da desobrigação e do dispêndio). Talvez porque JCM entenda existir uma insubordinação própria ao acto criativo (seja ele qual for). Num dos textos de MVC falar-se-á dos jogos, pelo que consideramos que este tema tem mais e maiores implicações, conforme se verificará.

Por ora, vejamos como o terceiro excerto de MVC frisa a relevância do mito.

*Voz (off): Divagámos, claudicantes como um exército dual pelas veredas mais desviadas, par solitário em demanda da grande via onde acháramos a abolição simultânea do vício da soberania e do costume gasto. Ofuscado pela névoa que a ornava dos grandes esplendores remotos das águas móveis na aurora e dos globos estelares nocturnos, eu seguia essa sombra, em retirada da demasiada fronteira entre os dias e as noites, a ignorância altiva, a virilidade sem sulco. Eram talvez as águas da minha memória mais arcaica que nimbavam de lágrimas o seu corpo ornado dos ouropéis da origem, e eu ia na promessa a que me havia incitado, dócil e renitente. Desenhada na névoa das primícias, parecia a compactez dos nossos corpos em deriva toda a humanal existência possível, donde a preparação das terras e das lendas tirava sustento e novidade.*

Alentado por uma humildade muito nova, pois que ela era mulher e desconhecida, e tomando assento sobre a recente memória das suas feitiçarias, eu me julguei erradamente votado a trazer a notícia do advento dela e das colheitas a todas as povoações, abdicado de mim e dos meus, no seguimento daquelas coxas dulcíssimas em viagem ondulante por meandros de riacho e lombas da terra arada, cuidando que ela detinha a rota mais segura. Eu não sabia que o seu destino se encorpava da extensão do meu membro e da apelação do meu nome. *Eu não sabia que movíamos montanhas passageiras na retina dos nossos olhos*, apenas por lhe haver escutado altivo o desafio cândido, e que ela tão-somente prosseguia o meu segui-la. Eu não sabia que os elos que os antecessores legam sobre o intransponível de outro modo se haviam erigido sempre da dual ilusão que nos mantinha fileira escassa e fiel à lei severa do percurso árduo, ladeando os casais dos homens e a sua sucessão sem júbilo, na preparação do amor. (2014 : 133-134; itálicos nossos)

Retoma-se o tópico do casal deambulante, descrito como par que, errando por veredas, procura a “grande via onde acháramos a abolição simultânea do vício da soberania e do costume gasto.” Portanto, este casal busca o lugar no qual o poder (o vício da soberania) e a tradição (o costume gasto) já foram abolidos. Acrescenta-se ainda que é dos corpos destes dois viandantes que “a preparação das terras e das lendas tirava sustento e novidade”. Não será excessivo pressupor nestas palavras a descrição do processo criativo em acção neste filme. Pois, em *Veredas*, os corpos (textos e imagens) do casal (escritora e realizador) em deriva, a um só tempo, nutrem e renovam territórios, paisagens e mitos. O exame à composição do objecto fílmico, pela qual os diferentes segmentos textuais e imagéticos se contaminam, fortalece esta hipótese interpretativa.

A partir desta observação, não será difícil admitir que os textos de MVC são congruentes com o princípio estético da obra de JCM. Partindo do tópico da relação amorosa pautada pela liberdade da divagação, da concepção a partir do experimentado e enquanto promessa alegre de um devir, a escritora, de modo mais ou menos alegórico, alude à necessidade e à promessa do próprio gesto de invenção (gesto de amor), nomeadamente, o que está implicado no filme. Esta leitura parece ser confirmada pelo quarto excerto, no qual se afirma a necessidade vital da criação para a construção de uma memória.

**Voz (off):** Grande e dolorosa e secular foi a atenção dos homens aos malefícios da separação das terras e à infecundidade. Onde, onde descansarei a compaixão sem objecto e a vacuidade do meu ventre? *Algumas comunidades e corpos estão condenados a um aquém de onde não é possível a religação.* Ultrapassada a ponte que é antiquíssima vitória sobre o vácuo, a construção de ogivas, mensuração da tessitura da pedra contra passagem da carne, *cantámos sobre a morte e o esquecimento como se houvera de entre nós surdido um novo corpo.* Resplandentes como iniciados, perdêramos a condenação da origem. Começaria então deveras *a descida sobre o território em transe e a vera guerra dos nossos corpos acesos contra a suspeição da diferença. Havíamos de gerar ou perecer sem história.* (2014: 135; itálicos nossos)

Destaquemos a menção ao canto (sobre a morte e o esquecimento) como novo corpo que, para existir, necessita da construção de pontes e de arcos (da montagem). Termina o excerto com a tal ideia vigorosa de que é preciso gerar ou criar (inventar o tal canto através de pontes), caso contrário, se perecerá sem história. Ou seja, é preciso gerar uma arte, sustentada de outras, de modo a criar uma narrativa nova e fecunda que venha contrariar a tendência universalizante da narrativa histórica institucionalizada.

Assim, o filme de Monteiro não só é uma reflexão sobre a(s) história(s), os seus sujeitos e modos de enunciação, mas corresponde igualmente à invenção de uma poética pela qual possa emergir uma memória disruptiva, uma memória pensante formada a partir de diversas matérias. Daí que o filme oscile entre o registo e a fabricação, entre o ancestral e o novo, entre o quotidiano e a fábula.

O idioma de MVC exhibe características semelhantes, e não nos referimos apenas àquele que encontramos nos textos que escreveu para Veredas, mas ao que atravessa o global da sua obra literária, onde encontramos um idioma polifónico, muitas vezes assente no aproveitamento dos discursos e registos díspares que por aí proliferam, bem como a concatenação de textos distintos em forma e género (conto, poema, aforismo, diálogo). Isto mesmo afirma Maria José Carneiro Dias na sua tese de doutoramento sobre a obra desta autora (2013):

Este impulso revolucionário é tão mais evidente quanto na sua escrita [de MVC] se fazem conviver géneros, línguas, tonalidades discursivas e enunciações híbridas e polifónicas, sempre transgressoras e como que em permanente processo de construção ou de evolução. Este aparato, que confere aos textos uma configuração fragmentada e por vezes estilizada, coaduna-se com processos que lembram o interseccionismo, que estaria agora a ser praticado em moldes muito mais abrangentes, mantendo

nos textos uma dinâmica permanente de travessia e de atravessamento, numa lógica que agrega um movimento de ação direta do texto que se move, que busca e se busca, e um outro de hospitaleira recetividade, que se abre a interferências de toda a ordem, nomeadamente, por exemplo, através da importância que a intertextualidade adquire na escrita desta autora. (2013: 4-5)

Se no caso dos excertos de *Veredas* não podemos falar com propriedade da sua qualidade formal, no filme convertida em entoação e ritmo, é possível ali apreender uma oscilação entre o pendor narrativo e o teor poético; entre as figuras e as imagens.

Escritora e cineasta (talvez, como acima sugeríamos, o par constituído pela mulher das fábulas e do mito e pelo viandante) formam, portanto, os seus objectos artísticos através da montagem de materiais dispersos, pela qual são produzidos múltiplos sentidos e um certo teor crítico (até sobre a tradição, entendida como memória fixa, imutável). Reaproveitando o quarto excerto, acima citado, nesse gesto entrevemos a guerra desses “corpos acesos contra a suspeição da diferença”. Pois são corpos artísticos que aceitam e comportam a múltipla correspondência do que é desigual. O quinto texto dá alguma concretude a tal ideia e já que nele, por meio da intertextualidade, complexifica-se ainda mais toda a rede literária em jogo.

*Voz (off): Dia após dia percorremos sem falas as bouças desviadas e os vaus dos regatos límpidos, qual mor torrente «que de cousas passadas desobriga» [de Diogo Bernardes, da Carta XIV]. Dormindo e jubilando sobre palhas inexoravelmente encaminhámos o defluxo dos nossos corpos para a untuosidade do coágulo ferruginoso que haveria de religar-se ao chão. Descíamos no tempo e nos espaços vagos entre as cidades, rumo a uma opacidade maior, a carne ou a casa fixa, alguma margem vasta. Devínhamos então muito jovens, quais criaturas silvestres, olvidados de qualquer culpa, afectando pueris os modos do paraíso, separados e vagos como anjos carnis resplandecentes de uma luz primeva. (2014: 144-145; itálicos nossos,)*

Exposta a permeabilidade da escrita de MVC a outras vozes, demonstra-se como a citação, alusão, reescrita, reinterpretção não são apenas opções ligadas a preocupações formais e compositivas; são antes opções estéticas que, neste contexto, consentem a revitalização da palavra herdada. Revitalização essa drasticamente levada a cabo na cena em que as camponesas interpretam as Erínias da peça grega (4<sup>a</sup> secção), que antecede este excerto.

A encenação corresponde, a nosso ver, a um momento charneira no filme. A cena alude ao momento em que se dá a absorção de forças ancestrais e violentas, as Erínias (interpretadas por trabalhadoras), numa certa ordem política (a ordem da cidade, da *polis*, representada por Atena).<sup>2</sup> Monteiro aproveita o texto de Ésquilo para dar conta da estruturação de um mundo no qual forças ancestrais foram abafadas e postas a laborar a favor de uma determinada ordem pública. Tratar-se-á de denunciar o modo como as camponesas, que interpretam as deusas antigas, foram persuadidas e enganadas pelos novos deuses. Naturalmente, e uma vez mais, não podemos ignorar o quão significativa se torna esta cena considerando a época em que foi gravada. Desse modo, a peça de Ésquilo é repensada, actualizada e relançada num novo tempo

histórico.

A partir deste momento, deste julgamento e conseqüente solução, o contador de histórias não aparecerá mais, sendo substituído pelo Senhor das terras. O caminhante, homem do par, é preso a uma nora e fica daí em diante preso (ao trabalho).

O sexto excerto é, na verdade, uma única frase, que sinaliza precisamente a mudança: “Voz (off): Pelo tempo das colheitas, ele manda os criados farejar o trigo maduro para com os grãos caídos na terra alimentar as perdizes” (2014: 14,6).

O par desfaz-se, o viandante é agora um empregado, e a rapariga, sozinha, já não ostenta a sua capa prateada. E, então, ouvimos o lamento dela:

*Voz (off): Eis-me arredada nas areias da margem. Este é o lugar da separação das terras onde o divagar atingiu o seu auge. Rotunda como esta extensão de águas que sobre si mesma se move, perdi pelo peso do meu corpo emprenhado de peso a faculdade de caminhar nos ares. Que airosa fora minha promessa e eu imitava as deusas mais amáveis condenadas a uma juvenildade ímpar. Não sei chorar, ó águas, a interrupção abrupta dos jogos. Aquele amigo meu citado e errante foi posto ao lenho e eu, conforme às aparências do meu estado e origem soberana, recebi alimento e veneração dos mortais iníquos. Eis-me diante das águas do contínuo fervor que geme. Daqui empreenderei o caminho de regresso. Invo-co sobre mim o crime que despoja a glória abominada e solitária. Quais vós, grandes águas descidas, apelarei de uma rota muito íngreme um fio de água glorioso. Sustentada pela crença inicial dos amantes, retirei outrora do meu corpo esfacelado e lançado às profundezas um instrumento sublime a tanger contra a morte. Mas não fui ainda submetida à cólera, à injustiça e à misericórdia dos homens. Retrocedo agora ao território onde os deuses incólumes e as mais antigas lendas já não são plausíveis, entrego o meu corpo e os seus frutos à necessidade e às bençãos mais comuns. Ó águas do limite, totalmente ignorantes da inocência e da culpa, devoradoras dos ardores dos humanos e da sua navegação, devolvei-nos o dom materno que incita o reatamento dos percursos, ao fio doce da celebração dos ritos fraternos na cadeia sangrada de geração a geração. (2014: 150-151; itálicos nossos)*

A separação das terras, que interpretamos como uma alusão à propriedade (a posse da terra por parte dos senhores), impede a deambulação e corresponde à “interrupção abrupta dos jogos”, do tempo da brincadeira e da invenção. E uma vez que a terra está dividida, evoca-se as águas (do mar), “ignorantes da inocência e da culpa, devoradoras dos ardores dos humanos e da sua navegação”, e pede-se-lhes que devolvam a extensão livre do território e o princípio fraterno. O que poderia ser mais explícito do que este canto ao “reatamento dos percursos”, à terra inteira nossa, à terra comum? Este excerto, com um certo travo melancólico, não poderia ser o último. O excerto final permitirá a emergência de uma nova expectativa.

Se, como fomos vendo, para os autores importa a composição, não é de somenos importância a questão da doação, e já que estes objetos estéticos, assim como os textos e elementos de que se sustentam, necessitam de quem os reanime, isto é, de quem os leia, veja, ouça e reinvente: “Voz (off): Que é um rosto, uma crosta de terra aberta, se não for exposto outro rosto que o sofra, a mãos que o lavem e apaziguem? A fadiga dos vossos olhos sob a intermitência de luz

*e treva e fractura dos nexos, decifrai este corpo que abre* (2014: 154; itálicos nossos).

Este fragmento, que aparece quase no fim do filme, evoca um alguém (vós) que possa ler «o corpo que abre», sendo que esse corpo será muito provavelmente o de *Veredas*. Assim parece sugerir a frase que menciona a fadiga dos olhos [dos espectadores] sob a luz e a treva das imagens [do filme] e a fractura dos nexos [o carácter fragmentário, polifónico, multifacetado de *Veredas*] e incita à meditação e decifração desse corpo aberto [inconcluso]. Neste passo, MVC termina apontando a necessidade de cada espectador tomar e relançar o filme e aquilo que expõe.

Por tudo o que temos vindo a apresentar, podemos arriscar a tese de que o filme, robustecido pelas palavras de MVC, apresenta um pensamento estético, que por sua vez viabiliza a emergência de um pensamento político, vincadamente ligado ao período histórico da sua feitura. Não admira que nele encontremos insistentemente certas temáticas (reiteradas pelos textos em *voz off*), tais quais, a revitalização ou reinvenção da memória, a importância da heterogeneidade discursiva, a necessidade de o território se tornar coisa comunitária, plena.

Devemos, pois, compreender o filme não como monumento a tudo o que foi, mas como matéria fecunda do que ainda poderá vir a ser: o surgimento de uma terra resplandecente, fértil, plural e comum, mais ampla do que suspeitaríamos. Será preciso andar pelas veredas mais insuspeitas e aí encontrar a promessa de um amor maior.

## NOTAS

\* Elisabete Marques é poeta e investigadora no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (Faculdade de Letras da Universidade do Porto) e Universidade de Harvard. Enquanto investigadora, está a desenvolver um projecto financiado pela FCT (SFRH/BPD/115342/2016) sobre as relações entre Literatura e Cinema. É co-editora do livro *Estética e Política entre as artes* (Edições 70). Faz parte das equipas das revistas *Textos e Pretextos* e *Esc:ala*. Foi co-organizadora do seminário *Escrita e Imagem*, decorrido na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e curadora do ciclo *O Cinema e as outras artes*, no Teatro do Campo Alegre, no Porto. Participa regularmente em colóquios internacionais. Tem vários textos publicados sobre cinema, literatura e intermedialidade, bem como livros de poesia. É doutorada pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma dissertação sobre Maurice Blanchot e Samuel Beckett.

<sup>1</sup> A versão escolhida levanta logo algumas questões como a de saber se se trata de um texto oral ou escrito, já que corresponde a uma versão transcrita, coligida, e talvez alterada por dois poetas neo-realistas portugueses, e não à versão de uma comunidade particular com quem Monteiro se tivesse cruzado durante a rodagem. Acresce a isto as várias adulterações e cortes operados no texto pelo realizador, identificados e descritos por Giarrusso (2016: 128-129).

<sup>2</sup> Na peça, Orestes é julgado pela deusa Atena e pelos atenienses. Orestes assassinou a própria mãe; está em causa decidir se esse assassinato deve ser castigado e se Orestes deve sofrer a punição das Erínias. Estas são contrariadas pelos novos deuses (Atena e Apolo), sendo-lhes negada a vingança. Atena aplaca a fúria das deusas, recorrendo à persuasão e, finalmente, fazendo um pacto com elas.

## Bibliografia

- Aristóteles (2007), *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Araújo, Nelson (2016), *Cinema Português – Interseções estéticas nas décadas de 60 a 80 do séc XX*, Lisboa, Edições 70.
- Areal, Leonor (2005), “A poética do desejo na obra de João César Monteiro”, in Livro de Actas - 4º SOPCOM, Porto, 1034-1044.
- Benjamin, Walter (2017), *O Anjo da História*, Trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Coelho, Eduardo Prado (1983), *Vinte Anos de Cinema Português: 1962-1982*, Lisboa, ICLP.
- Dias, Maria José Carneiro (2013), *Maria Velho da Costa: Uma poética de au(c)toria*, tese de doutoramento, <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/78514/2/34598.pdf> (último acesso 10/06/2020)
- Costa, Maria Velho da (2003) “Entrevista a Maria Velho da Costa”, in *Integral João César Monteiro: Silvestre*, Lisboa, Lusomundo, DVD.
- Costa, Pedro Ruas Camacho (2016), *Do cineasta demiurgo – Uma análise da obra de João César Monteiro*, Lisboa, Tese de Mestrado. [https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26305/1/ulfl220143\\_tm.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26305/1/ulfl220143_tm.pdf)
- Cunha, Paulo (2008), “A cidade cinematográfica de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro”, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, v.11, n.3, set./dez., Brasília. 1-16. <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/246/290> (último acesso 15/06/2020).
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- Giarrusso, Francesco (2013), “O mundo ao avesso de João César Monteiro: a imagem eidética do sagrado pervertido” in *Atas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, Lisboa, AIM, pp.387-397.
- Giarrusso, Francesco (2016), *O labirinto e o espelho: O cinema de João César Monteiro*, Covilhã, Editora LabCom.IFP.
- Martins, Fernando Cabral (2005a), “A Arte Mágica”, in João Nicolau, (org.), *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 291-299.
- (2005b), “Projeções de João César Monteiro e Maria Velho da Costa”, in *Ariane. Revue d'Études Littéraires Françaises*, Lisboa, 18-20.
- Matos-Cruz, José de (1999), *Cais do Olhar*, Lisboa, Ed. Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, João César (1977), *Veredas* [DVD], Lisboa, Nos.
- Monteiro, João César (2014), *Obra Escrita*, volume 1, Lisboa, Livraria Letra Livre.
- Rancière, Jacques (2000), *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions.
- Silva, Rodrigues Carina (2019), *Mitos e Lendas Populares: Importância no Imaginário do Cinema Português*, tese de mestrado <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/31212/1/Tese->

-convertido.pdf (último acesso 10/05/2020)

Santos, Guilherme Pinto dos (2016), *Ser tocado pela verdade sabendo que tudo é falso - A herança expressiva do cinema de João César Monteiro no cinema de Miguel Gomes*, tese de mestrado, <https://core.ac.uk/download/pdf/143388413.pdf>. (último acesso 04/06/2020).