


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

HELOÍSA HELENA RIBEIRO

**LITERATURA DE EXPRESSÃO POPULAR,
COLAGENS E COSTURAS NA SINTAXE
FÍLMICA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO**



ARARAQUARA – S.P.
2021

HELOÍSA HELENA RIBEIRO

**LITERATURA DE EXPRESSÃO POPULAR,
COLAGENS E COSTURAS NA SINTAXE
FÍLMICA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO**

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

Linha de pesquisa: Estudos Intersemióticos

Orientador: Fabiane Renata Borsato

Bolsa: CAPES- PROEX

ARARAQUARA – S.P.
2021

R484l

Ribeiro, Heloísa Helena

LITERATURA DE EXPRESSÃO POPULAR, COLAGENS
E COSTURAS NA SINTAXE FÍLMICA DE JOÃO CÉSAR
MONTEIRO / Heloísa Helena Ribeiro. -- Araraquara, 2021
205 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Fabiane Renata Borsato

1. Cinema português. 2. João César Monteiro. 3. Literatura
popular portuguesa. 4. Intertextualidade. 5. Poesia. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Bibliotec Faculdade de Ciências e Letras,
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a)

Essa ficha não pode ser modificada.

HELOÍSA HELENA RIBEIRO

LITERATURA DE EXPRESSÃO POPULAR, COLAGENS E COSTURAS NA SINTAXE FÍLMICA DE JOÃO CÉSAR MONTEIRO

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conselho, Programa de Pós 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
Orientador: Fabiane Renata Borsato
Bolsa: CAPES- PROEX

Data da defesa: 30/07/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Wiliam Pianco dos Santos

Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas- FMU

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

À CAPES por possibilitar que esse projeto se desenvolvesse.

À minha orientadora Fabiane Renata Borsato que guiou-me durante todo o processo de maneira dedicada e instigante.

À minha irmã, sempre comigo.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

“Susana– Que rota seguireis?
Romeiro– Seguirei a rota das estrelas”

João César Monteiro (2014, p.194)

RESUMO

O seguinte trabalho tem como objetivo estudar as relações intertextuais presentes em *O amor das três romãs* e *Silvestre*, do cineasta João César Monteiro. Os filmes em questão apresentam uma rede intertextual com a literatura popular portuguesa que delinea uma sintaxe fílmica intrincada, quase como uma selva bravia de intertextos a serem desvendados. Em *O Amor das três romãs* e *Silvestre* a linguagem poética do roteiro se une às citações e trechos de histórias populares (líricas ou em prosa) construindo um texto de “recortes e colagens”. O curta-metragem *O amor das três romãs* é uma transposição do conto popular “O amor das três romãs” (transcrição de Italo Calvino) ou “As três cidras do amor” (transcrição de Teófilo Braga). Já os intertextos que aparecem em *Silvestre* e são abordados na pesquisa são o conto popular “A mão do finado” e a cantiga popular “La laranja”. As obras em questão foram escolhidas entre outros intertextos aludidos no filme por se relacionarem de maneira significativa nas cenas. Ademais, estuda-se a relação das duas obras mencionadas acima com o romance em verso “Donzela que vai à guerra” que é parte essencial do enredo fílmico de *Silvestre*. Nos intertextos de *Silvestre*, as heroínas apresentam destaque, presença que não é típica dos contos maravilhosos. Esse elemento ganha contornos importantes no filme e é a mulher o ponto de união das referências no enredo. Tanto em *O amor das três romãs* quanto em *Silvestre* o cenário dialoga com a estrutura intertextual do filme. Assim, os cenários que representam espaços exteriores e interiores são desenhados e pintados em duas dimensões, juntamente com alguns elementos do décor. Por exemplo, em *O amor das três romãs*, um cavalo é substituído por um cavalo de pau. Esse recurso contribui para a construção de filmes com referências que se enredam e se confundem, mas que apontam principalmente para o universo maravilhoso em que, assim como no cenário artificial, “fabula” uma realidade. E o curta-metragem *O amor das três romãs* vai mais longe, mostrando o processo de elaboração do cenário e se aventurando no processo do metacinema e do antiilusionismo.

Palavras – chave: Cinema Português. João César Monteiro. Literatura popular portuguesa. Intertextualidade. Poesia.

ABSTRACT

This research discusses the intertextual relationships in *O amor das três romãs* and *Silvestre*, by the filmmaker João César Monteiro. These movies present an intertextual web of Portuguese folk literature references that delineates a complex syntax, almost like a “wild jungle” to be explored. *O Amor das três romãs* and *Silvestre* can be called movies of “collages”, once the language in the script is poetic, with quotes and references from folk tales. The short movie *O amor das três romãs* is a “transposition” from the folk tale “O amor das três romãs” (Italo Calvino’s transcription) or “As três cidras do amor” (Teófilo Braga’s transcription). On the other hand, this research also analyses the intertexts of *Silvestre* “A mão do finado” (folk tale) and the folk song “La laranja”. In addition, the verse novel “Donzela que vai à guerra” is an essential part of the plot. These pieces relate significantly on the scenes. Both *O amor das três romãs* and *Silvestre* have a set (scenario) that dialogue with the intertextual structure of the movies. Thus, the external and internal scenarios are drawn and painted in two dimensions, together with some elements of the décor. For example, in *O amor das três romãs* a rocking horse substitutes a horse. This aspect contributes to the creation of movies with entangled and confusing references, but that dialog with the universe of Fairy Tales that “fabulate” a reality, just like the artificial set does. *O amor das três romãs* goes further, showing the process of creation of the scenarios (décor), and, thus, discussing the metacinema and antiillusionism. Another aspect of the intertexts of *Silvestre* are the woman as heroes, which is not typical in fairy tales. This element is important in the movie, because the woman is the factor that connects the references in the plot.

Keywords: Portuguese Cinema. João César Monteiro. Portuguese Folk Literature. Intertextuality. Poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. JOÃO CÉSAR MONTEIRO	12
3. O PERSONAGEM NA LITERATURA E NO CINEMA: CITAÇÃO, TRANSPOSIÇÃO E O DIÁLOGO INTERDISCURSIVO	24
4. ARTIFÍCIO, MAGIA E “PALIMPSESTOS”: O AMOR DAS TRÊS ROMÃS	43
5. LITERATURA POPULAR EM <i>SILVESTRE</i>: “DONZELA QUE VAI À GUERRA”, “A MÃO DO FINADO” E “LA LARANJA”	78
6. UMA “SELVA” DE INTERTEXTUALIDADE	110
7. O CINEMA DE 70 E 80 E A QUESTÃO DA IDENTIDADE PORTUGUESA	156
7.1. Identidade portuguesa e <i>Silvestre</i>	160
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172
FILMOGRAFIA	178
ANEXO A- O AMOR DAS TRÊS ROMÃS	179
ANEXO B- AS TRÊS CIDRAS DO AMOR	183
ANEXO C- CANTIGA RETIRADA DO ROTEIRO DE <i>SILVESTRE</i>	185
ANEXO D- DIALÓGO ENTRE SÍLVIA E SILVANA	187
ANEXO E- DONZELA QUE VAI À GUERRA	189
ANEXO F- LA DONCELLA GUERRERA	192
ANEXO G – A MÃO DO FINADO	195
ANEXO H- MADALENA PENITENTE – TRÊS VERSÕES	200
ANEXO J- CONTRAPOSIÇÃO DE PERSONAGENS: SÍLVIA E ROMEIRO	202
ANEXO K – BATALHA COM O DRAGÃO EM <i>SILVESTRE</i>	203
ANEXO L- SÍLVIA E AS ESTRELAS	204

1. INTRODUÇÃO

Os diversos textos literários e artísticos produzidos ao longo da História são inevitavelmente revisitados e reescritos, sendo eles um universo de análise crítica, afirmação, construção e reconstrução de identidades literárias, sociais e culturais. Existem várias “Histórias” para além da oficial, registradas em referências culturais escritas e não escritas dos mais distintos povos e passadas de memória a memória, se negando a desaparecer ou a serem recusadas. A intertextualidade é um dos instrumentos pelo qual essa vinculação entre passado e presente se faz possível. Sobre isso, a crítica Samoyault argumenta:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de retomadas, de lembranças, e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (SAMOYAULT, 2008, p.47)

No caso dos filmes contemporâneos de João César Monteiro, a literatura escrita e oral e outras referências da cultura popular são reescritas no tecido fílmico, mas também reescrevem a própria História de Portugal de uma perspectiva popular que foge ao que fora estabelecido como “elementar” pelo regime político vigente, ideia diversa de nação daquela construída pela agenda de Salazar. É uma “outra” História, aquela deixada para trás, esquecida como tantas depois de décadas de repressão. Todavia, essa História portuguesa nunca deixou de ser parte da identidade nacional, identidade fragmentada, esparsa, com a qual *Silvestre* dialoga, tenta apreender, ao mesmo tempo em que apresenta essa possibilidade de ressignificá-la, ao colocá-la na esfera do fabuloso, do mundo maravilhoso que se esconde nas veredas dos costumes do povo.

O questionamento da identidade começa, porém, no questionamento da identidade do próprio cinema que, por ser parte intrínseca da cultura portuguesa, também esteve sempre influenciado por narrativas específicas, “Histórias” planejadas, transmitidas por certos modos de fazer cinema. Assim, *O amor das três romãs* expõe a “mentira” do cinema, sua “ficção”, sua “fantasia” que é ainda mais profunda por ser pautada em uma história maravilhosa, de príncipes e princesas, tirada do cerne da cultura popular. Essa exposição aparece de forma mais sutil em *Silvestre* e completa o ciclo do questionamento da produção cinematográfica, da verdade daquilo que se mostra e se diz. A partir disso, cria-se uma nova identidade para o cinema, a do filme que é verdadeiro por expor a “mentira”, mas que ainda assim é fictício por não clamar para si nenhuma veracidade absoluta, assumindo a ficção que apresenta.

Os intertextos analisados colocam sob “holofotes” temas mais diversos do imaginário português, mas também suas relações sociais, seu modo de vida, seus problemas sociais, econômicos e políticos. “O amor das três romãs” apresenta o tema do amor em várias de suas faces, já “A mão do finado” apresenta temas como a crença religiosa, a magia, as relações sociais na Idade Média e o papel da figura feminina na sociedade, assim como o faz “Donzela que vai à guerra”. Por fim, “La laranja” mergulha nas relações políticas e sociais com os mouros no território português. As transformações dos intertextos no processo de transposição para o filme geram múltiplas histórias novas – assim como prevê Genette (2010) em relação à transposição – ao mesmo tempo que expõem um estilo próprio do cineasta. A memória é quem carrega esses intertextos. E sobre a relação entre memória e literatura, Samoyault diz:

“Oral, ela é recitada, seus ritmos e sua sonoridade são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandcentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar de uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça por cortar o cordão que a liga à literatura anterior [...] a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência.” (SAMOYAULT, 2008, p.75).

Assim, nenhuma obra é inteiramente original ou livre de intertextualidade (JENNY, 1979). Uma obra de arte só se constrói a partir de sua relação com obras anteriores, seja direta ou indiretamente, seja com uma intenção crítica, satírica, ou saudosista. A cultura é um texto próprio que marca cada nova manifestação e até mesmo a negação das manifestações anteriores as expõe, trazem à luz sua existência.

Assim, o cinema de Monteiro não pode se construir no apagamento do que uma vez se acreditou ser a identidade portuguesa, do regime, das normas, das imposições culturais. Ao contrário, é a proposta da inversão, da tomada de rumo oposta, em vez de “buscar um futuro”, “voltar ao começo”, às origens, aos mitos portugueses, mas dessa vez sem “idealizá-lo” – colocá-lo em um pedestal como a “nova identidade portuguesa” – apenas reconhecê-lo, lembrar-se de sua existência e buscar reuni-lo com a identidade “criada” – também está livre de expectativas – para ver se se encontra um país nas veredas, no caminho do meio. Sem dúvida um trabalho difícil, mas também desprezioso uma vez que o próprio Monteiro afirma em relação a *Silvestre* “É um filme. E, enquanto filme, fala por si. (...) Pois é. De facto, tudo o que eu, eventualmente possa dizer – se é que posso dizer alguma coisa – é puramente analógico. E à questão “que filme é este” eu só posso responder “é este filme”. (MONTEIRO, 2015, p. 325),

ou seja, se planeja o filme, mas não o seu resultado, que fala por si só, mais do que qualquer estratégia que o cineasta adote para transmitir uma mensagem. No caso dos filmes aqui analisados o retorno ao passado com certeza é transformador, como o é a obra intertextual do pós modernismo, segundo Hutcheon (1991), mas não é possível prever de antemão quais são essas transformações, apenas descobertas ao mergulhar na selva de intertextos e abrir caminho entre as árvores, para ver por onde entra luz.

Considerando-se o dito, a análise do filme *Silvestre* que se realiza nesta pesquisa propõe uma comparação inovadora entre literatura e cinema. Há poucos trabalhos sobre o filme como a dissertação *Do cineasta Demiurgo: Uma análise da obra de João César Monteiro*, de Pedro Ruas Camacho Costa (2016), que faz algumas considerações sobre *Silvestre* e análise de aspectos da obra que se assemelham às características aqui apontadas, mas envereda por outros caminhos distantes dos aqui propostos, ou seja, da intertextualidade.

2. JOÃO CÉSAR MONTEIRO

A filmografia de João César Monteiro é desenvolvida em um período de 34 anos e inclui longas e curtas metragens. O cineasta fez parte do Novo Cinema Português, um movimento vanguardista que buscava a formação de um cinema nacional sem, contudo, deixar de acompanhar as novidades estéticas e cinematográficas que surgiam ao redor do mundo. Monteiro inicia sua produção cinematográfica quase na década de setenta, com o curta metragem *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969) e, em seguida, *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970). Nessa década, produz, ainda, outros dois filmes de tamanho entre curta e média metragem.

Em 1977, o filme *Veredas* inicia um período em que sua produção fílmica esteve centrada em formas de expressão popular, sendo parte dessa produção os curtas *A Mãe* (1978/1979), *Os dois soldados* (1979) e *O amor das três romãs* (1979). Esse momento de trabalho se encerra em 1981, com o longa *Silvestre*.

Na década de oitenta e noventa, o cineasta produz longas e curtas metragens, como três películas que têm como temática a água, *À flor do mar* (1986), *O último mergulho* (1992) e *Le Bassin de J.W* (1997), lançadas entre 1986 e 1997, além da trilogia *Recordações da casa amarela – Uma comédia lusitana*, (1989), *A Comédia de Deus* (1995) e *As Bodas de Deus* (1998), na qual João César Monteiro prova-se como ator, interpretando o personagem João de Deus. Finaliza sua produção com os filmes *Branca de Neve*, em 2000, e *Vai e Vem*, em 2003.

Leonor Areal (2011, p. 247) divide ainda essas trilógicas em duas fases maiores: a das histórias tradicionais “de fundo medieval” e a de filmes do tempo atual “(...) e de atitude irônica”. Ademais, classifica a obra de Monteiro como “neorromântica”, com alguns traços como: “(...) a sacralização do amor carnal, a irrisão dos motivos religiosos, a atitude picaresca e irônica, o predomínio do fetiche sobre a metáfora, e uma estética simples, negligente e quase arrogante – uma poética da matéria humana” (p.247). Sobre a estética neorromântica no cinema português, há uma volta às tradições orais, o que para Areal (2011, p.82) tem como base o romantismo de Garrett, ou “romantismo inicial”. Assim, o neo-romantismo é, na verdade, um “real” arcaico

(...) na tentativa de salvar o que ainda restava desse mundo em vias de desaparecimento. A esta descoberta não é estranho o fascínio pela revisitação da tradição, da história, do mito. Este neo-romantismo não pode contudo ser dissociado de uma atitude realista. Há neste interesse uma procura de autenticidade que concilia a revelação de um *país real* anacrônico com a demonstração de sua persistência no presente. Esta tendência deixa uma marca forte no período pós-revolução e coincide com o cinema político e engajado da mesma época, maioritariamente documental e decorrente da mesma

valorização do povo e da cultura popular, em reação à cultura burguesa e cidadina. (AREAL, 2011, p. 82).

sendo que, a sociedade portuguesa continua “romântica”, mesmo após o realismo (p.83).

Areal classifica os quatro primeiros filmes de Monteiro – *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, (1970), *A sagrada Família* (1973) e *Que farei eu com essa espada* (1975) –, antes da fase medieval, de “experimentais”. Assim, *Quem espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* é “um ensaio um tanto inacabado, mas com a intenção provocadora de caracterizar um clima de penúria e abafamento social, pondo em prática o conhecido adágio popular” (AREAL, 2011, p. 248). E essa postura, que surge pela história de dois amigos que vão buscar roupa na casa de um almirante falecido, se repete em *A sagrada família* por meio de uma família que convive em um espaço fechado, que Areal (p.249) compara com uma “prisão”. Assim, desde o início está presente na estética de Monteiro o questionamento social, que na “fase medieval” surge no maravilhoso.

Já Jorge Silva Melo, em “Sem saber” (2005, p.241), afirma que os primeiros filmes de João César Monteiro são “rudes – e não apenas pela pobreza de meios – resistem de certo modo ao cinema, são ¹tem-te-não-caias, admiravelmente desleixados.” Assim, misturam conceitos de outros cineastas, se assemelhando à ensaios ou novelas. Um exemplo mencionado por Melo é o personagem Lívio, em *Quem espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* que só consegue se relacionar com mulheres pela recitação de Camões, estabelecendo uma relação com a literatura, assim como ocorre em *O amor das três romãs* e *Silvestre*. Essa poesia surge desde os primeiros filmes de Monteiro, o que caracteriza sua produção “(...) o rosto mais as palavras é isso o cinema, o seu cinema”. (MELO, 2005, p.244).

Para Melo, Monteiro busca em seus filmes a poesia “clara”, o que pode ser visto nos trechos de poemas, cantigas e contos recortados diretamente de suas fontes, desde seu primeiro documentário sobre Sophia, passando por Camões e, por fim, pelas cantigas e contos populares dos filmes analisados nessa pesquisa. Já para o próprio Monteiro, em o *Diário de Lisboa*, publicação de 14 de Agosto de 1969 , republicada no catálogo de João Nicolau em 2005, o personagem Lívio possui uma “duplicidade que o impede de penetrar a vida (...) só poderá reconciliar-se consigo próprio em termos estéticos; só a criação poderá compensar sua extrema fragilidade e restituir-lhe a «voz canora», o olhar de Orfeu” (2005, p.258). Assim, o filme não

¹ Usando a expressão informal portuguesa “tem-te-não-caias” que qualifica algo com falta de estabilidade, de equilíbrio, o autor aponta para a fusão de diferentes concepções cinematográficas/modos de produção nos primeiros filmes de Monteiro, que buscam uma estética própria a partir da “evasão” de um modo tradicionalmente “polido” de fazer cinema.

é autobiográfico, mas é uma reflexão sobre o “duro ofício de filmar”, reflexão que se estenderá em sua trajetória filmográfica.

Em entrevista sobre o mesmo filme para o *Cinéfilo*, em 18 de Outubro de 1973, também republicada em 2005, Monteiro reflete sobre a escolha de atores não profissionais e afirma que ele necessitava de uma atuação despojada para esse filme a que talvez as qualidades de atuação prejudicassem, não vendo problema em recorrer a atores não profissionais. Em *Veredas*, filme que antecede *Silvestre* e que o influencia, essa tendência continua, com a filmagem da população local em contato com os atores. Já no que se refere a *A Sagrada Família*, João César Monteiro, em entrevista dada em fevereiro de 1973, afirma que não opina sobre o trabalho dos atores, uma vez que eles sabem mais de seus ofícios do que ele como diretor, e que apenas intervém se algum “jogo” de atuação se torna viciado, o que não é bom para o filme (MONTEIRO, 2005, p. 268). Esses “jogos viciados” de atuação é justamente o que Monteiro evita em *O amor das três romãs*, pela precisão encenada dos gestos, que não tentam iludir como o faz a atuação comercial (*hollywoodiana*).

Por sua vez, em entrevista para *O tempo e o Modo* em Março/Abril de 1969, registrada no catálogo de Nicolau (2005) como “Auto Entrevista”, Monteiro fala sobre o papel do ator, especialmente no filme sobre Sophia de Mello Breyner, afirmando que o ator é a pessoa que é, mais a pessoa que representa (que na verdade não é). Assim, a “(...) aceitação desta duplicidade é fundamental (...) De outro modo é preferível não mexer em nada” (2005, p.250). Seus filmes transparecem o ator enquanto tal, tirando o espectador de uma absorção alienada do conteúdo. O cineasta esclarece seu modo de fazer documentário em que o ficcional é parte intrínseca do verídico, e nada deixa de passar por sua subjetividade. Monteiro assume que seu filme é menos “consumível” e se refere ao gosto do público como “habitual pornografia que ele gosta de consumir” (MONTEIRO, 2005, p. 251) (sendo “ele” pronome para público). Contudo, admite que

No que o meu filme diz respeito, suponho que, antes do mais, ele é a prova, para quem a quiser entender, que a poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético malgré-lui. (MONTEIRO, 2015, p.251)

O documentário sobre Sophia de Mello fala sobretudo a respeito da matéria de que o cinema é feito, por exemplo, há uma crítica de Xavier à voz da mãe e conseqüentemente ao próprio plano de Sophia (p.251), ou a vontade de Monteiro de “não dissimular a arbitrariedade da imagem com a palavra”, que fez com que dissociasse os dois elementos, colocando imagens de mar em

contraponto com a voz de Sophia recitando um poema. Esse jogo imagem/palavra se estende durante toda produção, até que a imagem desaparece em *Branca de Neve*. Apesar de ter acompanhado o movimento, Monteiro (2005, p.255) se considera à margem do *Novo Cinema Português* por ser “um tipo ferozmente individualista que a si mesmo se toma pelo centro do mundo e está profundamente convencido que estas coisas de cinema, ou do que quer que seja, se atravessam sozinho. That's all”, mas ainda assim se considera parte “da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal” (p.253) que conseguiram tirar conclusões de todo o cinema que se tinha feito até então.

Já *Que farei eu com essa Espada* é um documentário sobre a utilização de portos portugueses pela NATO, ou OTAN, em que a chegada de Nosferatu ao porto, um vampiro, que traz consigo uma praga, é contraposta a chegada da NATO em uma crítica social à situação do país e sua relação com o mundo, trazendo uma figura que seria abordada novamente pelo cineasta, e um trabalho com o ficcional e a crítica, que se misturam sem ser possível separá-los.

A fase medieval de Monteiro é justamente a neorromântica do período “pós revolução”, que busca um retorno “à terra, à autenticidade”, nas palavras de Areal (2011, p.249). Apesar disso, o cinema do período anterior – cinema político (entre 1974 e 1980) – também valoriza o povo em oposição à cultura burguesa. Em *Veredas*, há cenas do cotidiano doméstico da população rural que são quase documentais, misturando a ficção com o registro real. Nesse caso, o fio condutor da narrativa é a figura de Branca-Flor, princesa que chama a atenção dos camponeses ao lembrar uma moura encantada. Já a segunda parte do filme apresenta a realidade do momento de lançamento, seja da igreja, dos proprietários de terra, ou dos servos. Assim, o filme faz um percurso pela “História” da literatura, desde o clássico, o que se repetirá em *O amor das três romãs*, por meio das óperas mencionadas. Areal aponta uma questão erótica nas várias mulheres que representam Branca-Flor “alvos do desejo masculino” e do “poder simbólico”.

Já *Silvestre* apresenta cenas

(...) de fantasmas que assediam a carnalidade humana e que pertencem a um imaginário truculento e pícaro, que João César Monteiro aqui recupera das novelas medievais, acentuando-lhes a carga erótica latente, na hipótese de que “o essencial e o arcaico coincidem”. Este olhar neo-romântico sobre a cultura medieval transporta, não o amor romântico-espiritual e arrebatado, mas o amor simultaneamente carnal e platónico, que não é pela pessoa, mas pelo seu corpo e pela beleza da encarnação de quem o veste. (AREAL, 2011, p.151)

Esse amor é revelado por meio das relações de posse das mulheres pelos homens, pelas cenas de banhos, pela sedução, pela “subversão dos motivos religiosos e a sexualização do amor”

(p.251). Essa interpretação vai ao encontro da análise da figura feminina em *Silvestre*, proposta nesta pesquisa. Sobre essa fase, Martins (2005, p.291) afirma que João César Monteiro “bebe” da fonte do surrealismo, fazendo “poemas surrealistas” em seus filmes. Comparando-o com Mario Cesariny que faz “a defesa de um espaço cultural que ficou soterrado vivo durante séculos” (p.292), aponta que o cinema de Monteiro, nesse período é

(...) o encontro de um reino de ficção que ultrapassa o modo típico da Vanguarda dos anos 60 mas não ingressa por isso em qualquer corrente popular, realista, drama, ou comédia que se integre no sistema de gêneros ou busque a normalidade do gosto. Esse reino de ficção é o fantástico. E nele dois universos se fundem, distantes e íntimos, o folclore genuíno e a arte surrealista. (MARTINS, 2005, p.293).

Para o crítico, o cinema de Monteiro apresenta, em geral, a descontinuidade e choque entre planos e “blocos de discurso”, e no documentário sobre Sophia a narratividade do filme vai se construindo de acordo com “iluminações” que tecem um fio. Em *Veredas*, essas “iluminações” se tornam a “memória da colagem”, por meio das várias citações, veredas (p. 293). Ainda sobre o filme *Veredas*, Monteiro afirma que se pretende

A habitação celeste, a extravagante navegação pelo caminho das estrelas, por certo, mas também e a ser assim, como modo único de ser, recuperar e refundir elementos que pertencem a uma cultura de criação popular e tentar integrá-los em um espaço que se deseja vizinho da exaltação épica. Por que e qual o sentido deste esforço de conciliação? As formas culturais nascidas da chamada imaginação popular têm sido, como se sabe, destruídas, neste país, por factores de opressão económica, religiosa, cultural, etc. (MONTEIRO, 2005, p.300).

Esse mesmo processo ocorre em *Silvestre*. Monteiro afirma ainda, em entrevista para o *Expresso*, em 1978, que *Veredas* “busca acabar com a cisma entre o intelectual cidadão (...) e certas camadas da população portuguesa; nomeadamente as rurais. (...) no fundo se trata de um reencontro, mas isso forçar-me-ia a alongar-me em questões de ascendências, movimentos migratórios, aculturações urbanas, etc.” (MONTEIRO, 2005, p.311) e que a segunda parte do filme é a história “do tipo que toma o lugar do outro”, sendo política e ao mesmo tempo atravessada pela mitologia. Como segundo o cineasta, a alma do povo é difícil de investigar (p.312), há a necessidade de praticar recortes dessas raízes culturais.

Sobre *Silvestre*, Monteiro afirma em *Cahiers du Cinema*:

²SILVESTRE, un film, un coeur de feu; il brûle passionnément – substance et matrice – en son énergie même; sans défense, affolé, il se reprend, il renaît conscient de sa

² SILVESTRE, um filme, um coração de fogo; arde apaixonadamente – substância e matriz – de sua própria energia; sem defesa, transtorna-se, reaparece, renasce consciente da sua relatividade, humaniza-se em suma, como as matérias – teatro e vida – de que é tecido. Dos desertos do amor à solidão das estrelas, a travessia árdua, dolorosa e desordenada de todos os sonhos rebeldes: porque é pelo frio que subimos, ou, muito simplesmente, *we can't go home again*, como diziam os nossos amigos que agora descansam. Pelo facismo fomos arrancados da nossa própria

relativité il s'humanise, en somme, comme les matériaux-théâtre et vie - dont il est tissé. Des déserts de l' amour à la solitude des étoiles, la traversée dure, douloureuse et désordonnée de tous les rêves rebelles: parce que c'est par le froid que nous montons ou, simplement, *we can't go home again*, comme l'ont dit nos amis qui reposent. Par le facisme nous fûmes arrachés au cordon ombilical de notre propre histoire pulvérisés: quel devenir sera le nôtre? Joués en mille morceaux nous faisons des films, invoquant en vain le gai savoir des elfes, pour essayer de nous rassembler. Atroce, la plaie ouverte par cette exploration – géographie dérisoire d' une contrée purement fabuleuse, conjecturée. Pourrons-nous jamais lire les fragments de notre corps dispersés, les relier à un désir civique? Notre destin est palimpseste insondable, équivoque. Qui sommes-nous, si identiques à nous-mêmes et à rien du tout? A quoi ressemble notre vague, et si obscure étrangeté? (MONTEIRO, 2005, p.321).

Silvestre é também teatro, assim como *O amor das três romãs*, teatro que se materializa em dupla ficção, porque ficção do fabuloso.

No que se refere aos filmes “aquáticos”, Areal afirma que *À flor do mar* é um filme com características da fase anterior, como “antecedentes medievais”, e da fase posterior. O filme apresenta uma família de mulheres que vive em um casarão “(...) em ócio familiar, sem destino na vida senão o cotidiano das refeições preparadas e das solidões ao luar” (AREAL, 2011, p.252) que acolhe um foragido vindo do mar, em uma hospitalidade “medieval”, por ser improvável nos dias de hoje. Por sua vez, *O último mergulho* traz novamente essa metáfora da água, pelo primeiro mergulho do rapaz suicida e o último mergulho do velho. O cabaré e pensões em que os homens andam são “de pintura hiper-realista” (AREAL, 2011, p.253) e a mulher se torna objeto de desejo por meio do amor de um casal que se expressa mais entre gestos do que com palavras. Também é representado o prazer pela comida, que pode ser uma metáfora para a sexualidade, segundo Areal (2011, p.253).

Com relação a *O último Mergulho* João César afirma, em entrevista para o jornal das letras em 1992, republicada em *João César Monteiro* (2005), que o filme foi um “improvisado” em que interessava o *work in progress*, mas com um fio condutor “Por fio condutor, pode entender-se, também, um fio de água, uma espécie de arrimo que vai seguindo seu ritmo até desembocar no mar – o que aliás, está no filme.” (2005, p.355). Assim, a própria metáfora da água é o que guia o filme sem tanto planejamento anterior à produção. Contudo, é também um filme sobre a resistência cinematográfica, um manifesto, conforme afirma Monteiro (2005, p.362), que fosse “contra os digestivos televisivos” e trouxesse uma memória do cinema, o que

história, pulverizados: qual será o nosso destino? Atirados em mil pedaços, fazemos filmes que invocam em vão o *gai savoir* dos elfos para tentarmos ficar parecidos com eles. Atroz, a praia aberta por essa exploração – geografia irrisória de uma região fabulosa e conjecturada. Poderemos ainda ler os fragmentos de nosso corpo disperso? Voltar a ligá-los a um desejo cívico? O nosso destino é um palimpsesto insondável, um equívoco. Quem somos nós, tão idênticos a nós próprios e a coisa nenhuma? A que é que se parece a nossa tão vaga e tão obscura estranheza? (MONTEIRO, 2005, p.323).

para ele estava desaparecendo nas produções “recicladas”, com “maneirismos” e que são apenas “exercícios técnicos”, como as *hollywoodianas*, em sua opinião.

Por sua vez, no que se refere à *Le Bassin de John Wayne*, João César Monteiro afirma em entrevista com Alexandra Carita que

John Wayne faz parte ou fez parte de um mundo e de um cinema que já não existe de maneira nenhuma. Não é uma relação saudosista. É uma verificação de que há um mundo que desapareceu. (...) Eu faço sempre homenagens ao cinema que já não existe porque fui ensinado a estimar os mestres, por exemplo. Se não existe não é por questões financeiras. É porque não existe a confiança no homem que existia naquela altura. (MONTEIRO. 2015, p.379).

O filme, sendo uma homenagem ao cinema, é em si um metacinema, a eterna reflexão sobre o ato de realizar películas à qual Monteiro sempre retorna.

Já na série “João de Deus”, surge o personagem João de Deus “(...) figura carismática de auto-geração (na senda de Keaton, Chaplin, Tati, Lewis e Allen), visionário e comediante de si-mesmo, criador de um mundo próprio” (AREAL, 2011, p. 254). Ele é uma espécie de “herdeiro pícaro”, pelo roubo e assédio às mulheres, com quem discute “as questões elementares da vida”, dentro de um universo urbano de “marginais”. Em *Recordações da Casa Amarela* ele está apaixonado e assedia a filha da dona da pensão até ser expulso e depois, desabrigado, posto em um manicômio de onde escapa personificado de Nosferatu (p.254). Rouba a fortuna da falecida prostituta Mimi para comprar o amor de Julieta, mas fracassa e tira o *soutien* para observar seus seios. Essa atitude e a de recolher os pelos pubianos da banheira da jovem revela um “amor-fetichismo”, nas palavras de Areal (2011, p.154), que substitui o objeto pela coisa amada.

Por outro lado, na *Comédia de Deus* esse tipo de amor “é o objetivo mesmo, o método e o alvo em si” (AREAL, 2011, p. 256) centrado nas obsessões do personagem (coleccionar pintelhos e fabricar gelatos a partir do leite em que mergulha meninas). Além disso, João de Deus exige prestações sexuais às empregadas da sorveteria, promovendo-as ou abandonando-as depois. Areal classifica o filme como transgressor, apesar de estar em um cenário corriqueiro da vida lisboeta, em que a patroa da gelateria demonstra por meio da moralidade, ao questionar o homem e representar a “voz das conveniências sociais”, ou a transgressão sexual, pela construção erótica sugestiva, pelo fetiche, mas não pornográfica, um “ideal clássico de amor” (p.256) que atualiza “(...) esse ideal medieval que é modelo de sedução desde *Silvestre* (...)” (2011, p. 256). Após ser espancado pelo pai de uma menina de 14 anos e ir para o hospital, encontra sua casa vandalizada “Há uma lógica na oposição entre o objeto adorado e

inacessível e o sujeito obcecado e transgressor: quanto mais inacessível, mais obcecado” (AREAL, 2011, p. 257).

A *Bacia de John Wayne*, da mesma tetralogia, apresenta o herói ainda mais “megalomaniaco” ao surgir encarnado em Deus “em combate intelectual com Lúcifer, mas trocando as posições habituais, dentro da peça de teatro representada a partir de Strindberg” (2011, p. 258). Deus está rodeado de mulheres, como se fosse João. Já Lúcifer é “o aliado da verdade do mundo” (p.258), mundo no qual o marinheiro Henrique está descansando em um bote e é sócia de Max Monteiro quem interpreta Deus na peça de Strinberg. Ocorre então um metacinema, em que João de Deus é interpretado por outros atores que estudam seus papéis e leem a partida de João de Deus para o polo norte, que não aparece nunca na figura de João César Monteiro. Max Monteiro é quem faz o papel do pícaro. Aqui, segundo Areal, destaca-se uma “estética do obsceno”, a irreverência que se oculta sob banalidades.

João César Monteiro afirma que “João de Deus” é uma espécie de duplo dele mesmo, de “forma hiperbólica” (2005, p.411) em entrevista concedida a Gilli em 1991. Isto posto, ele afirma que deformou sua própria imagem e criou um personagem que resiste à pobreza (p.411), o que pode ser comparado ao modo como ele resiste ao modo convencional de fazer cinema. Monteiro acrescenta que a pobreza não impede o personagem de ter um vida espiritual e amparar-se no cinema e na música “É ou não é a função da arte a de nos ajudar a viver melhor? (2005, p. 412). Ademais, afirma que Nosferatu foi criado como uma “força invasora” e representava “o portador do flagelo imperialista” e que *Recordações da casa amarela* foi feito como um protesto contra o imperialismo e a chegada da NATO, e buscou mostrar um pouco da história e cultura do país (MONTEIRO, 2015, p.414).

No último filme desse grupo, *Bodas de Deus*, João encontra uma mala cheia de dinheiro e decide ajudar uma menina desamparada. O filme é “paulatino, cortado por cenas fortes, como, por exemplo, a da cama em que – segundo o *modus faciendi* do improvisado – o escanzelado João de Deus acaricia insistentemente a atriz com ele deitada, nus ambos, numa cena erótica cuja transgressão vai além do que esperava a mulher- atriz (...)” (AREAL, 2011, p. 259). Também alimenta a “fantasia medieval da conquista” (p.260), ao “ganhar” a mulher de outro ao jogo. Contudo, ela foge com seu dinheiro e ele termina empobrecido no asilo “Casa amarela” novamente. Segundo Areal, em todos os filmes os personagens “obtem seus troféus sempre à custa da pesada sanção social” e isso é o que resume a saga deste.

Por fim, nos chamados “filmes síntese” de Monteiro, *Branca de Neve* retoma os contos populares por meio de uma versão transgressiva de Robert Walser (AREAL, 2011, p.260) em que a Rainha convence o Caçador a matar Branca de Neve que, por sua vez, rejeita o seu

príncipe. Mais uma vez aparece o tema da “síntese do amor cortês com o amor carnal” (AREAL, 2011, p. 261) da fase dos contos medievais. Pela tela ser negra durante o filme inteiro, João César Monteiro nos convida a prestar maior atenção no som e na “poesia” do filme. Monteiro afirma que *Branca de Neve* é uma homenagem a Manoel de Oliveira que “queria fazer um filme negro. Ainda está a tempo porque este é só cinzento. Está aberto o caminho. Eu acho que é uma via” (MONTEIRO, 2005, p. 456) em entrevista para o DVD *Branca de Neve*, reproduzida no catálogo de João Nicolau.

Já *Vai e Vem* se volta à viagens de ida e volta de João Vuvu, hipnotizado por duas figuras femininas inacessíveis. Ao procurar alguém para a limpeza de sua casa, recebe ordens das moças que se propõem ao serviço, submetendo-se a elas, em uma “inversão das fantasias de sedução” (p.262). É sodomizado e vai parar no hospital (p. 262). O personagem João de Deus, reformado, retoma sua eloquência literária “erudição, clássica e popular” (p.262) que, segundo Areal, é do próprio Monteiro (p.262), o que é evidenciado no final do filme que mostra um plano de seu olho gigante, do personagem e do realizador “fusão simbólica da ficção com a vida”. É possível observar em todos os filmes de João César Monteiro um foco na figura da mulher e do amor, de diferentes formas. Segundo Areal, “um culto do desejo e o prazer da irreverência” (2011, p. 263) que só é totalmente concretizado na sua figura de ator.

João César Monteiro apresenta uma concepção de filme que remete ao teatro, quase brechtiana. Assim, seus filmes apresentam um duplo ator/personagem que se materializam em um espaço organizado tal qual palco. Com isso ele rejeita o cinema ilusionista, o que é ainda mais evidente em *O amor das três romãs* pela exposição do processo de pré-produção fílmica, ou em *Silvestre* pelas atuações dramáticas e pela posição dos atores no plano e a disposição do cenário que evidenciam o planejamento, ao invés de transmitir realismo, se opondo ao cinema *hollywoodiano*.

João César Monteiro não trabalha com apenas um gênero, por exemplo seu filme “documental” sobre *Sophia de Mello* é também ficcional, pelo aspecto poético das recitações e imagens do mar, assim como alguns de seus filmes ficcionais são contaminados por imagens documentais. A crítica ao modo de existir português surge justamente por meio da negação do “realismo”. A palavra poética em Monteiro está em muitos elementos: na construção dos cenários, na interpretação dos intertextos, nos jogos de luz. Assim, os filmes de João César Monteiro apresentam características que dialogam com os filmes Oliveira, como a utilização da fonte do romantismo, que Oliveira faz ao reapropriar-se de uma cultura, segundo Areal (2011, p.243-244). Cada um dos cineastas trabalha com o passado a sua maneira, influenciando-se em suas estéticas distintas, porque extremamente particulares. Oliveira, por exemplo,

trabalha com a síntese de várias artes, desde a pintura até o teatro. Assim, Ruas (2015, p.104) aponta o filme *Douro Faina Fluvial* (1931), de Oliveira, como um “manifesto sobre as potencialidades da montagem enquanto parte integrante da linguagem cinematográfica”, sendo uma reflexão sobre a imagem em diálogo com a pintura. Em Oliveira, essa relação pintura-cinema é vista na velocidade dos planos, no reflexo da água e nos rasgos geométricos que remetem ao expressionismo, mas também ao impressionismo, como afirma Ruas (2015, p.105) citando França, Costa e Pina (1981) e Miranda (2009). Já *Acto da Primavera* (1963), Oliveira propõe um diálogo com o teatro, ao mostrar a representação de um ato pascal assistido por espectadores (habitantes). Ademais, exhibe as câmeras e a claquete (RUAS, 2015, p.106), ou seja, expõe a própria produção do cinema, além do teatro. Para Ruas (p.106), Oliveira leva a câmera para o espaço teatral em vários de seus filmes, como *O Passado e o Presente* que apresenta a cortina do teatro, ou *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975) que revela os bastidores e a simulação do cenário, além da adaptação da peça *Le Soulier de Satin* (1985) que mostra a entrada do público no teatro e o palco (RUAS, 2015, p. 106). Em outro momento, privilegia o sonoro e a palavra, como é o caso de *Amor de Perdição* (1978), em que a palavra lida “(...) seja através de longos planos fixos narrados em *voz off*, ou dos, igualmente longos, planos sobre a palavra escrita” (RUAS, 2015, p. 108) faz referência ao campo literário, sendo um cinema interartístico.

Em carta em que disserta sobre a obra de Monteiro, Manoel de Oliveira o considera “um esquizofrênico controlado, raramente descontrolado, inteligente e culto, que, como realizador e como pessoa, sempre foi rebelde ao estatuto civil em vigor, submisso não obstante a uma deontologia cinematográfica sua própria, onde domina a figura da mulher (...)” (Oliveira, 2005, p.581), por tratar as mulheres como “deusas” sendo ao mesmo tempo um predador e um “submetido”, “numa equivalência transcendental de sua loucura oscilante entre o real e o metafísico” (p.581). Para Oliveira, a base dos filmes de Monteiro era a sua “esquizofrenia” registrada com normalidade.

Considera que nos filmes deste “há algo possessivo face às mulheres” (p.581), em que o cineasta é “seduzido” por sua beleza, numa “tentação de pecar”, mas nunca caindo em “obscenidades”, “Ele era um possessivo, não obstante, alguém quase sempre controlado por certos princípios éticos (...) Monteiro sabia que o cinema em geral explorava “(...) o lado mais fraco e mais baixo da sensibilidade humana (...) o lado mais rentável da bilheteria” (p.582), por isso invertia esses valores: “Disse Voltaire que *procurar agradar é procurar enganar*. Face a atitudes destas, César contrariava a de enganar com a de inverter – a César o que é de César e por tal, honras lhe sejam feitas” (OLIVEIRA, 2005, p. 582). O filme *Branca de Neve* (2000), é tido como o melhor filme de Monteiro e um filme excepcional por Oliveira, pois corrompe por meio da palavra e da forma – como tudo o que não é espírito e que “nasceu do signo da impureza de que a morte

nos limpará” (OLIVEIRA, 2005, p.583) – mas também busca a pureza presente no nome *Branca de Neve* e se encerra com João César Monteiro morto sobre a neve branca e “pura”.

Sobre suas perspectivas acerca do cinema português, João César Monteiro disserta em “O pequeno papelinho em que vossas excelências...”, publicado pela primeira vez no *Cinéfilo* em maio de 1974,

Agora e na hora do antifascismo, resta-me desejar a todos os meus ilustres camaradas-pavões de ofício cinematográfico, de quem sempre disse horrores, não por empenho missionário, mas por um mero desabafo de rotina, que consigam, com a queda do miserável regime que os vitimou, expulsar a profunda imbelicilidade dos filmes que fizeram e reencontrar, enfim, aquilo que, durante a asfíxiante opressão, nunca deram mostras de possuir: dois dedos de imaginação, uma pitada de inteligência, um nadinha de sutileza e delírio, uma nesga de rigor poético.(...) É preciso afiar, o quanto antes, o dente cinematográfico para que o cinema seja capaz de triunfar, digerir e cagar a realidade. Só assim poderá ter uma função transformadora. Se o cinema não correr mais veloz que a realidade, corre o risco de a subjugar como um pálido reflexo. Estou profundamente convencido que, infelizmente, esse cinema neoparasitário será o cinema dominante na sociedade portuguesa, como, aliás, sempre foi, aqui e em toda a parte. (MONTEIRO, 2005, p. 514- 515).

Defende um cinema português diferente daquele produzido durante a censura do regime que se atinha a fórmulas prontas e temas não questionadores, mas que também é um problema do cinema *hollywoodiano* (cinema tradicional) até os dias de hoje. Em seu texto também deseja que os cineastas que admira como realizadores encontrem condições “menos brutais” para a produção cinematográfica em Portugal, tema que sempre questionou em relação à produção de seus próprios filmes, que precisavam de adaptações por conta do baixo orçamento e enfrentavam problemas de aprovação pela falta de investimento.

Para Monteiro, o cinema deve ser inovador em forma e inverter sempre os sentidos comuns, as realidades conhecidas. Também é meio de resistência em um país em que a existência não é completamente possível devido às diferenças sociais e à direção autoritária e à opressão política: “Acredito piamente na dialéctica da devoração e na impossibilidade de se construir um país habitável, enquanto houver quem coma e que é comido. Pensando melhor, este inquérito não faz sentido: O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incómoda.” (2005, p.515).

Em pequena sinopse dos filmes analisados, *O amor das três romãs* alude a um conto popular e apresenta a história de um jovem príncipe que busca por uma moça para casar-se, junto à Papa Folhas seu acompanhante de caça. Durante sua peregrinação, o príncipe recebe três romãs. De cada uma das frutas sai uma jovem, mas duas moças morrem e só uma sobrevive— a jovem buscada. É uma história sobre o encontro e o desencontro no amor. Já *Silvestre*, apresenta Sílvia como protagonista, cuja mão é prometida a Dom Paio. Sílvia promove o elo entre duas narrativas de cunho popular, resgatadas no filme, sendo elas *A Mão do finado* e *Donzela que vai à guerra*. Em

Silvestre, a história popular da mão do finado se desenvolve após o pai de Sílvia e de sua meia irmã, Susana, partir para uma viagem. As irmãs ficam sozinhas e contrariando a ordem do pai, abrem a porta para um peregrino que lhes oferece laranjas. Tudo indica que o Romeiro havia colocado uma espécie de sonífero nas laranjas dormideiras. Susana chupa sua laranja, adormece e é violada pelo homem. Sílvia não prova a laranja, permanece acordada e presencia a violação. Ela se levanta no meio da noite e encontra uma mão brilhante, pertencente ao peregrino, em cima da mesa, conclui dessa forma que ele é o maligno. Assim, tranca a porta da casa deixando o homem no lado exterior, e corta sua outra mão. O pai de Sílvia e Susana volta para a casa, e as irmãs escondem o acontecido. Porém, na festa de casamento de Sílvia com Dom Paio, o Romeiro retorna disfarçado e pede a mão da moça, que será concedida a ele após vencer o desafio de enfrentar o dragão de estimação de Sílvia. Ela e sua irmã Susana vão viver com o Romeiro e quando chegam em sua casa descobrem sua identidade. Ambas fogem, mas ao chegar a sua moradia são informadas de que o pai fora sequestrado durante uma caçada. É nesse momento que Sílvia decide ir para a guerra, disfarçada de *Silvestre*, e a história da Donzela guerreira é recriada no filme.

3. O PERSONAGEM NA LITERATURA E NO CINEMA: CITAÇÃO, TRANSPOSIÇÃO E O DIÁLOGO INTERDISCURSIVO

Considerando-se que o cinema de João César Monteiro é essencialmente insubordinado, propõe-se uma comparação dos filmes do autor, mais especificamente os aqui estudados – *O amor das três romãs* e *Silvestre* –, com os documentários de estilo ensaístico há muito presentes no cinema, uma vez que ambos estilos apresentam os mesmos recursos, embora sejam cinemas distintos. Assim, tendo em vista a definição de Carolin Overhoff Ferreira de que “O cinema foi sempre um lugar heterodoxo” (2013, p.159) parte-se da premissa que o cinema é naturalmente anticonformista, não tradicional, e que dentro dessa mídia há composições fílmicas que utilizam preponderantemente recursos estéticos que plasmam essa insubordinação em tela, entre elas o cinema indisciplinar, do qual Ferreira fala no capítulo “Olhares indisciplinados sobre a história: *Histórias de Xangai* (2010) e *Diário de uma Busca* (2010)” – do livro *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*, organizado por Stephanie Dennison. Os filmes que Ferreira chama de “indisciplinados”, baseada em Jacques Rancière, já foram classificados por outros críticos do cinema desde a década 80 como “ensaio fílmico”. Carolin define essas “estéticas de dissenso” da seguinte forma:

A visão de mundo desses filmes é heterogênea, ou seja, parte da copresença de temporalidades, da identidade de alto e baixo, e da analogia entre a razão dos fatos e a razão das ficções. Sublimam a dimensão política da arte sem que queiram deliberadamente ativar a posição do espectador, e a recepção a que aspiram é sempre cognitiva e sensível, ativa e passiva. Caracterizam-se pela interrogação de qualquer tipo de oposição binária. (FERREIRA, 2013, p.159).

Esse questionamento das oposições binárias nos “filmes indisciplinados” é evidente em *O Amor das três romãs* e em *Silvestre*, mas principalmente no segundo, pela coexistência de dois personagens opostos (Sílvia - luz, Romeiro - sombra) que se complementam, além deles próprios serem duplos/múltiplos (Sílvia - Silvestre) (Romeiro – Cavaleiro - D.Raimundo). A partir da unicidade entre protagonistas aparentemente divergentes, vão-se quebrando outras binaridades na esfera social, política e religiosa.

Histórias de Xangai, que Ferreira utiliza para exemplificar os recursos dos “filmes indisciplinados”, trabalha com a intertextualidade: “Usando clipes de outros filmes como este, Jia estabelece um denso diálogo com outras produções cinematográficas, sobretudo chinesas, que pode ser descrito como edição da história do cinema de seu país” (FERREIRA, 2013, p.163). De forma similar, João César Monteiro desenvolve diálogo com outras produções cinematográficas portuguesas, com a literatura e a cultura populares. Assim como *Silvestre* pode

ser apreendido a partir de um questionamento da identidade portuguesa, segundo propõe-se essa pesquisa, *Histórias de Xangai* (2010) tem como temática a “identidade instável chinesa” (2013, p.162) e isso é refletido por meio da estética do filme, dos recursos visuais e sonoros. O tema da identidade, comum aos dois filmes, traz essa crítica própria dos filmes divergentes, questionadores de ordens, mas que, ao mesmo tempo, mantêm uma camada da apreciação pelo sentido por parte do espectador.

Já *Diário de uma busca* (2010), também mencionado por Carolin Ferreira como um “filme indisciplinar”, tem elementos de um documentário, presença de narração por *voz over* e interdiscursividade com outros textos, como cartas, que dão voz a outros personagens além de Flávia (narradora). A narração em *off* e em *over* é um recurso utilizado em *Silvestre* para atribuir outras perspectivas às cenas, como a narração do Bobo da Corte sobre a história de D. Raimundo e Sílvia, ou a narração de Susana da fuga de Sílvia, além das cantigas entoadas que levam esse recurso para o âmbito da interdiscursividade.

Ambos filmes mencionados por Carolin Ferreira “Usam lembranças para mostrar que as versões contadas sobre o país ou o pai não passam de construções cujo objetivo principal é esquecer o passado e abraçar um futuro de progresso” (Ferreira, 2013, p.165). Embora muito distintos em contexto e em época, eles têm em comum com *Silvestre* essa busca por elementos do passado, ainda que *Silvestre* não apresente o progresso como um sintoma de crença no futuro. Sobre esse processo dos filmes indisciplinados, Ferreira argumenta:

Os cineastas não trabalham de forma disciplinar, isto é, como documentaristas. Não procuram provas para construir uma ideia ou documentar o passado. Também não são autores no sentido clássico, pois querem que os outros falem: pessoas e coisas. Por isso, suas câmeras registram paisagens, pessoas anônimas e objetos que acrescentam uma dimensão não argumentativa às palavras e aos documentos registrados. Abrem espaços de significação. (2013, p.165)

Esses “espaços de significação” podem surgir de diversas formas, pelos intertextos, interdiscursos e recursos estéticos – de que são exemplo, em *O amor das três romãs* e *Silvestre*, os cenários anti-ilusionistas – que por meio da sua heterogeneidade, questionam a conformidade do mundo. Assim, os “filmes - ensaio” ou “filmes indisciplinados” – que não são propriamente um documentário, mas propõem a constante indagação de realidades tidas como certas, utilizando-se de elementos estéticos dissidentes do cinema tradicional (*hollywoodiano*) – têm em comum com a produção de João César Monteiro essa voz que busca sempre a dúvida, sendo que nos filmes *O amor das três romãs* e *Silvestre*, Monteiro utiliza a ficcionalidade e as possibilidades do maravilhoso para modelar essa insubordinação.

Para uma leitura dos filmes de Monteiro a partir da “enunciação”, do narrador e da focalização, uma vez que em *Silvestre* o foco narrativo se centra ora em Sílvia, ora em seu oposto, o Romeiro, dialoga-se com as ideias de Jacques Aumont e Michel Marie em , “A análise do filme como narrativa” do livro *A Análise do filme*. Os críticos (2013, p.119) defendem a ideia de que o conteúdo não existe independente da forma, assim como fizeram também Eisenstein e Bazin, apontando para um tipo de análise menos restritiva. Amount e Marie advertem para a impossibilidade de transferir um sistema de análise estrutural da narrativa, como o de Propp, por exemplo, para o estudo da produção cinematográfica por ser “demasiado inflexível para se aplicar verdadeiramente a personagens de ficção fílmica, mesmo que algo estereotipadas” (2013, p.125), apesar de o modelo ter inspirado análises estruturais da narração fílmica, como o modelo de Barthes (p.126).

Todos os modelos propostos contribuiram para o próximo, sendo importantes na crítica cinematográfica. A “análise semântica” de Greimas, por exemplo, apresenta a “conjunção + disjunção” que em *Silvestre* é a sombra/luz bastante evidente na iluminação, e os personagens Sílvia/Romeiro são representados por esta. Contudo, o modelo completo de Greimas, que define um eixo semântico que une esses “elementos de significação” (semas) e seis “actantes” (destinador, objeto, destinatário, sujeito, adjuvante e oponente) em um “quadro semiótico” é considerado um tanto restrito por Aumont e Marie (2013, p.132). “Em princípio toda a narrativa é descritível nestos termos actanciais. Na prática é raro que um único esquema actancial represente a integralidade de uma narrativa; logo que esta seja algo longa e complexa, só se pode descrever com **vários** esquemas (...)”, assim como muitos outros modelos propostos ao longo da literatura e crítica cinematográfica.

Os autores propõem, então, um modelo baseado em Genette e em seu conceito de “focalização” utilizado nessa pesquisa. Considerando-se que “Não existe, num filme, uma instância narrativa que se identifique somente com um sujeito (...)” (p.138) e que o filme narrativo sempre buscou “ocultar a sua enunciação”, Amount e Marie propõem uma “análise da narrativa como produção”, principalmente no que se refere à “enunciação”, distinguindo-a do enunciado e destacando a “problemática na enunciação”, em que se impõe a dúvida se em uma narrativa fílmica deve-se usar como critério o saber da personagem ou o que ela vê, para o qual apresentam como solução a distinção de Jost entre “focalização” de “ocularização”. Por sua vez, Genette também traz a questão da “voz narrativa” que, transpondo-se para o cinema, se volta ao quanto o narrador está presente na narrativa, se sua voz é interna ou externa, e se narra algo que aconteceu anteriormente, posteriormente, ou simultaneamente.

Gaudreault e Jost mencionam a *narratologia da expressão* e a *narratologia de conteúdo*, que discernem da seguinte maneira: a *narratologia de expressão* se volta às formas e recursos do narrador “ (...) (imagens, palavras, sons, etc), níveis de narração, temporalidade da narrativa, ponto de vista, entre outros” (2009, p.23), já a *narratologia de conteúdo* se volta à história dos personagens (suas relações, suas ações). Nessa segunda abordagem não importa por qual mídia as ações dos personagens são transmitidas. Para a análise dos filmes de Monteiro, considera-se primeiramente a *narratologia de expressão* – da qual fazem parte as reflexões mencionadas de Gaudreault e Jost – em que a forma do cinema é determinante para a transposição dos intertextos e para a linguagem do cineasta. A própria expressão aflui na *narratologia de conteúdo*, moldando-o, em um segundo plano.

Vemos que *O amor das três romãs* e *Silvestre* trabalham com cenários pouco convencionais e com referências culturais diversas (musicais, narrativas, visuais), mas a maneira como os personagens se colocam nesses espaços e a organização dos recursos cinematográficos por um narrador é o que entrelaça essas diferentes linhas em tecidos filmicos coesos. Isto posto, é a focalização e o narrador que se sobressaem como recursos imprescindíveis para essas criações artísticas, direcionando os *plots*.

Os filmes, de maneira geral, sempre têm um narrador, mesmo quando não explícito, ou seja, a imparcialidade da câmera não existe. A regra de que a mensagem codificada pelo emissor é recebida sem nenhuma alteração pelo receptor é falsa no que se refere ao cinema (GAUDREULT, JOST, 2009, p.57), pois sempre há um intermediário para transmissão dessa comunicação, o que influi em seu sentido. Podem existir dois tipos de narrador: aquele que profere as palavras na “trilha sonora” em *over/off* e aquele que não é visto, mas conduz o *plot* sutilmente, chamado por Laffay (1964), e retomado por Gaudreault e Jost, de “O grande imagista”. Os autores trazem o termo “enunciação” – no sentido da subjetividade daquele que enuncia e dos vestígios que deixa, além da oposição entre história e discurso, mencionada por Benveniste (1966) – para reportar-se aos dêiticos que confirmam a presença do narrador em um texto.

Esses indícios foram estudados por Genette (1972) em relação à narrativa escrita ao dizer que todo enunciado com uma “anterioridade da história sobre a narração” possui um narrador e, portanto, um discurso. Nos filmes há marcas de subjetividade na imagem, como a exageração do primeiro plano (do fora de foco ao nítido); ponto de vista sob o nível dos olhos, foco em uma parte do corpo, deformação (multiplicidade), fora de foco, sombra (do personagem); olhar através de um visor (exemplo, a fechadura de uma porta), o tremido e o olhar em direção à câmera (GAUDREULT, JOST, 2009, p.60-61). Ainda segundo Gaudreault

e Jost (2009, p.61) as marcas subjetivas de um “observador - comentador que aparecem no filme podem ser de alguém “que vê a cena” – um personagem – ou “uma instância extradiegética” – um “grande imagista”.

Em *O amor das três romãs* é muito presente o foco em uma parte do corpo e o olhar em direção à câmera, além do olhar através de um visor (moça encantada olhando para o poço, que na verdade é a câmera, só que de maneira invertida: o ator olha através de um visor e o espectador está do outro lado desse). Especialmente o foco em uma parte do corpo e o uso abundante de *primeiro plano* e *primeiríssimo plano* mostram o recorte de um “narrador - câmera”, ou “narrador - imagista” que toma as decisões fora do quadro privilegiando certos aspectos da história. Esse narrador, em *O amor das três romãs*, coexiste com uma atriz-narradora dentro do plano que em determinado momento narra parte do *plot*. Contudo há um movimento consciente de exposição desse “narrador-câmera” escondido, que ocorre de diversas maneiras, seja pelas interposição de “quadros fixos” em tela que quebra a fluidez das cenas, seja pela revelação do processo de produção do cenário ou, mais explicitamente, pela repetição da mesma cena gravada de maneiras distintas e pela voz do diretor em *over*.

Já em *Silvestre*, se destacam as molduras, tanto imagéticas (personagens emoldurados por portas abertas ou por arcos de gesso), quanto intertextuais (canção da Donzela guerreira no começo e final da primeira parte do filme), além do foco em uma parte do corpo (*primeiro* e *primeiríssimo* planos frequentes) e do jogo de sombra com os personagens. Por fim, está presente o olhar em direção à câmera (quando Sílvia caminha entre as estrelas). Sendo *Silvestre* a continuação de um projeto de João César Monteiro iniciado com *O amor das três romãs*, e que passa por *Veredas*, o filme também trabalha com a exposição do “narrador- câmera”, mas dessa vez de maneira mais sutil, por meio da modelação das referências artísticas “forasteiras” no *plot*, pelos recursos já mencionados. Esse narrador convive com uma focalização interna dos próprios personagens Sílvia – Romeiro – Susana, que narram o filme pela sua perspectiva ao se posicionarem centralmente nos planos.

E se “A percepção da enunciação varia tanto em função do contexto audiovisual em que está inserida quanto em função da sensibilidade do espectador” (GAUDREULT, JOST, 2009, p.62), algumas marcas do enunciado se anulam nos olhos de quem assiste ao filme. No “texto clássico” do cinema, por exemplo, buscava-se o apagamento da esfera discursiva, a um ponto em que parece que “os acontecimentos se contam”. (GAUDREULT, JOST, 2009, p.62). Por outro lado, o espectador pode reconhecer esses recursos de acordo com seus conhecimentos da linguagem cinematográfica, de sua idade, grupo social, e período histórico em que se insere (2009, p.63).

Em *O amor das três romãs* e *Silvestre* há diferentes graus de enunciação em que o espectador percebe mais ou menos os recursos enunciativos de acordo com seus conhecimentos culturais dos intertextos, por exemplo. Todavia, o cineasta busca a evidenciação deliberada desses mecanismos, como ocorre em *Silvestre*, na narração do Bobo da Corte de uma situação entre D.Raimundo Montenegro e o rei, em que a possibilidade de o rei ser apenas uma voz simulada pelo Bobo, já que aquele (o rei) não é mostrado em cena, gera um rompimento com o artifício do cinema e um possível questionamento metacinemático por parte do espectador.

Certas inconsistências entre o que é narrado (dito) e o que é mostrado são comuns no cinema. Gaudreault e Jost (2009, p.65) citam como exemplo “as diferenças entre o que um personagem deveria ter visto e aquilo que vemos”, quando em um *flashback* da memória de um personagem há um diálogo entre duas pessoas antes que esse personagem apareça, por exemplo. Em *Silvestre* a não correspondência entre imagem e narração acontece quando Susana narra a fuga de Sílvia do castelo do Cavaleiro Negro, sem, contudo, vê-la, tendo por guia a audição, apesar de o espectador não conseguir ouvir o que Susana supostamente escuta. Outro momento se dá na já mencionada cena da narração do Bobo da Corte, em que em tela o espectador vê apenas o Bobo em *primeiro plano* com um boneco em frente à boca, além de *primeiros planos* alternados de Sílvia e o Cavaleiro Negro que tampouco falam nada. Destaca-se, porém, que a tensão provocada pela conversa narrada é bem presente na feição dos atores.

Desse modo, confirma-se novamente a presença de um “grande imagista” manipulando a trama, e responsável pelas inconsistências audiovisuais (2009, p.66), no caso dos filmes de Monteiro, de maneira explícita. Nos casos acima mencionados há o que Gaudreault e Jost (2009, p.67) chamam de “encaixe de comentadores”, quando na narrativa escrita, na qual se baseia a teoria cinematográfica em questão, o primeiro narrador é o que narra e o segundo narrador são as personagens que falam por meio de hifens, aspas. No cinema, o narrador primeiro é “implícito” e fala por meio das imagens e sons, enquanto o narrador segundo é “explícito” e relata “unicamente com palavras”. Contudo, tendemos a atribuir a narração principal ao segundo quando na verdade ela está destinada ao narrador primeiro (implícito). Em resumo, as imagens e os sons têm um grau maior de importância no momento de se considerar a verdade do que é contado no cinema. O narrador implícito pode falar por meio das imagens, barulhos, falas, menções escritas e música, que Gaudreault e Jost (2009, p.68) chamam de cinco matérias de expressão. Já o narrador explícito – personagem mostrado – é uma subnarração das cinco expressões. Assim, o narrador do cinema é diferente do narrador da escrita em razão de este último precisar abrir espaço para o subnarrador, uma vez que o veículo é o mesmo – as palavras. Um narrador heterodiegético, por exemplo, abre espaço para um

narrador intradieético (narrador personagem) e o leitor até esquece do narrador primeiro enquanto lê. Já no cinema isso não acontece, pois os narradores usam veículos diferentes: o narrador primeiro utiliza-se maiormente da imagem, enquanto o subnarrador usa as palavras. (GAUDREULT, JOST, 2009, p.69).

É possível dividir a narração de um meganarrador em duas camadas: a primeira é a da “mostração” e se localiza de fotograma em fotograma, no ‘contínuo de quadros fotográficos sucessivos’, a filmagem. Já a segunda camada é a “narração” entre plano e plano, o encadeamento que permite narrar a história, ou seja, a montagem. (GAUDREULT, JOST, 2009, p.74, 75). São essas opções cinematográficas, atribuídas ao meganarrador, que serão estudadas nos filmes de Monteiro.

Por outro lado, quando a narrativa do subnarrador fílmico se dá por imagens, o meganarrador também parece se apagar, assim como na escrita. Considerando-se que o subnarrador (personagem) não é usuário do veículo da imagem, como pode ele estar narrando as imagens que aparecem em tela? Diante da questão de quem está narrando, Gaudreault e Jost (2009, p.71) apontam o meganarrador como versátil e agente que supre essa lacuna. O subnarrador apenas poderá ser responsável pela narrativa se as imagens mostradas corresponderem nos mínimos detalhes ao que seria narrado pelo subnarrador, constituindo uma espécie de “memória” e, nesse sentido, não importa se a narrativa do subnarrador é oral ou escrita (uma carta, por exemplo), mas se ela dá a ver os conhecimentos que o personagem possa ter. Para ocultar o narrador no cinema, o subnarrador tem que se pôr a “falar cinema”, de modo que a partir de sua narração consiga utilizar as cinco instâncias narrativas do meganarrador de maneira convincente (GAUDREULT, JOST, 2009, p.73).

Tanto em *O amor das três romãs* quanto em *Silvestre* há a presença de subnarradores, mas eles não apagam o meganarrador, pois não se apropriam de imagens narrativas, uma vez que o plano se centra em seu olhares diretamente para a câmera assumindo-se como tal. Ao mesmo tempo, o meganarrador fica evidente por essa escolha narrativa em que o visual não complementa o áudio de forma convencional, expondo as camadas da ilusão cinematográfica.

É possível pensar na produção de João César Monteiro como mais favorável a um enunciador explícito extradiegético do que ao seu ocultamento (*nobody’s shot*) Por exemplo, quando os personagens conversam, a câmera frequentemente se localiza em “plano médio” ou “plano geral” – como se retratasse “paisagens/quadros” ou um “palco” que delimita o espaço – e mesmo quando os planos são mais fechados, nem sempre se organizam em “campo-contracampo”. No momento em que Susana atende à porta, por exemplo, o “primeiro plano” reside todo tempo nela e não vemos seu “contracampo”, o vizinho. Esse estilo de gravação,

expõe aquele que a controla, sendo tanto o cineasta, quanto o camarógrafo e toda a equipe de filmagem.

Em relação à focalização, Gaudreault e Jost (2009, p.165) trazem a oposição que Hitchcock faz entre “surpresa” e “suspense”, em que a surpresa acontece inesperadamente na perspectiva do espectador, enquanto no suspense o espectador já tem informações que o personagem não possui. Os autores (2009, p, 166) retomam os três sistemas propostos por Genette para definir os “pontos de vista”/focalização: a “focalização zero”, em que o narrador é onisciente e sabe/diz mais do que sabe o personagem; a “focalização interna” que o narrador sabe/diz o que o personagem sabe e, por sua vez, pode ser “fixa”, em que os acontecimentos ocorrem pelos olhos de um único personagem, “variável”, quando “o personagem focal muda durante o discurso” (p.167) e “múltipla”, quando vários personagens narram o mesmo acontecimento; e a “focalização externa”, em que o narrador diz menos do que sabe o personagem, ou seja, o espectador não conhece os “pensamentos ou sentimentos do herói” (p.167). As focalizações ocorrem tanto pelo “saber”, quanto pelo “ver” do personagem.

Contudo, para Gaudreault e Jost (2009, p, 168), é preciso estabelecer uma separação entre o ponto de vista “visual” (ver) e o ponto de vista cognitivo “saber” para que não haja confusões, já que em um filme uma mesma história pode ser contada por vários personagens, e ainda assim ser contada de fora (por um narrador exterior), o que leva os autores a classificarem o termo “focalização” como “ponto de vista cognitivo” (p.168) e “ocularização” como a “relação entre o que a câmera *mostra* e o que o personagem deve *ver*.” (p.169). Há, então, três possibilidades para a câmera, a primeira é representar o olho de um personagem, a segunda é representar uma instância externa (o grande imagista), a terceira é o apagamento do narrador externo “ilusão de transparência”. Assim, a ocularização pode ser “interna” ou “zero”.

A “ocularização interna primária” (GAUDREULT, JOST, 2009, p.169) é aquela em que o olhar de alguém (personagem) é sugerido, mesmo que esse personagem não seja mostrado em tela, e só é percebido por distorções de imagem, como a “miopia”, o olhar do “alcoolidado”, ou instrumentos como um binóculo, ou uma fechadura pelos quais o personagem olha. Também pela representação de parte do corpo do personagem em tela, além da “câmera subjetiva” que representa o próprio corpo do personagem ao tremer, por exemplo. Em *Silvestre* há momentos que poderiam ser atribuídos ao olhar do personagem, como o começo do filme, em que D. Rodrigo e D. Matias conversam olhando para algum ponto à frente e a mudança de plano mostra o que seus olhos veem, ou quando as meninas conversam na varanda também olhando para frente e o plano muda para o Romeiro que chega ao longe (possível alvo do olhar das garotas).

Entretanto, essa disposição é também ação do “grande imagista”, e o próprio *zoom* no corpo de Sílvia nua no rio (que D. Matias e D. Rodrigo observam), além do enquadramento fechado no corpo das meninas quando nadam, corroboram com a ideia de uma intervenção do olhar desse “narrador”. Já a “ocularização interna secundária” (2009, p.171) é representada pelo “campo-contracampo”. Essa focalização é feita em *Silvestre* não só pelo plano fechado, “campo-contracampo”, e *raccords*, do Romeiro/Cavaleiro/D.Raimundo e de Sílvia, mas também pelo fato de que eles se encontram sempre no centro do plano.

Finalmente, há a “Ocularização zero”, “*Nobody's shot*” ou o “Grande imagista” (2009, p.172), em que a câmera pode estar fora do personagem, mostrando a cena de forma não marcada, pode “sublinhar a autonomia do narrador”, mostrando coisas além do que o personagem vê, ou pode ter uma função estilística com escolha de ângulos e enquadramentos próprios. Os filmes de Monteiro apresentam escolhas estilísticas características do cineasta, como os frequentes primeiros planos, os planos estáticos (sem movimento de câmeras) e os planos sem movimento do personagem (cena do dragão).

No que se refere à ocularização em relação à narração, quando o personagem que fala está em tela a ocularização é interna e primária, mas quando não está, a ocularização é zero (2009, p.177). João César Monteiro brinca com essa questão na cena do Bobo da Corte, dado que não fica tão evidente que ele é o narrador que fala em cena. Assim, a cena se torna um tanto quanto opaca, porque ambígua.

Há também o ponto de vista sonoro, que Gaudreault e Jost (2009, p.172) chamam de “auricularização”. Na maioria das vezes o som não é localizado na tela, como a canção da laranja em *over*, em *Silvestre*, ou os sons de passarinhos na floresta em *O amor das três romãs*, porém, há também a *ambiência*, em que um som se estende a campo e contracampo, mesmo que os personagens vejam paisagens diferentes. O cinema tradicional (*hollywoodiano*) “baniu” as ambiências muito altas para privilegiar o diálogo. Há três tipos de “auricularizações”: a primária, em que a restrição entre o que é ouvido constrói-se por meio da imagem ou da representação visual, ou seja, se o personagem deixa de escutar o espectador também para de escutar; a secundária que usa mecanismos que causam deformações, filtragens, e articulam “uma escuta específica” (2009, p.174), como um som que representa um personagem embaixo d’água; ou a “zero” em que o som é articulado pelo narrador implícito (ex. o som que abaixa para os personagens falarem).

Em relação à “Focalização”, ela pode ser “interna”, na qual sabemos o que o personagem sabe, portanto ele tem que estar presente em todas as sequências ou dizer como obteve uma informação, segundo afirmam Gaudreault e Jost (2009, p.177). No caso da *voz off*,

a focalização interna é associada a uma ocularização zero, ou ocularizações secundárias, momento em que alguém conta a história, mas o que aparece no plano não corresponde exatamente à sua visão. *Silvestre* trabalha com a focalização interna e a ocularização interna secundária (campo-contracampo) em muitos momentos.

Já a focalização externa no filme não pode ser resumida apenas a não ter acesso aos pensamentos dos personagens, pois nesse caso todo o filme teria focalização externa, segundo Gaudreault e Jost (2009, p.178), além de ser possível conhecer o sentimento dos personagens pelos gestos e expressões. Assim, segundo os autores (p.179), para que essa focalização exista, ela “deve levar a uma restrição de nosso saber em relação ao saber do personagem”. Por fim, na “focalização espectral”, o espectador sabe mais que o personagem e para isso são utilizados recursos como divisão de tela, alternância de planos pela montagem, ou manipulação no tempo que produz suspense e fornece mais dados. Esse tipo de focalização é usado em suspenses ou para efeito cômico. Apesar das três focalizações, a maioria dos filmes varia nos pontos de vista e, portanto, na focalização. (2009, p.183).

No que diz respeito à imagem, Jacques Aumont e Michel Marie, em *A análise do filme*, afirmam que essa é geralmente definida pela narração (2013, p.154). Contudo, para analisá-la separadamente os autores propõem três ideias: primeiramente observar até que ponto a imagem pode ser autonomizada em sua análise, depois escolher uma diretriz de análise de acordo com os parâmetros históricos já existentes e, finalmente, considerar-se a possibilidade de usar um método que os autores chamam de “extrafílmico” de análise, sempre respeitando os limites desse deslocamento (2013, p.154). Aumont e Marie apresentam alguns tipos de análise da imagem, como a análise pictórica que remete às “reflexões de Platão sobre a imitação artística” (p.156). Os autores apontam os “salões” de Diderot em que “(...) impressiona a extensão das descrições, e sobretudo o seu caráter “ficcionalizado”: um quadro dá a ver um mundo imaginário (aquilo a que chamaríamos um universo diegético)” (AUMONT, MARIE, 2013, p.156).

A partir da ideia do quadro que fomenta uma narratividade, uma representação “realista” que dialoga com o espectador, os autores evocam Rudolph Arnheim que propõe uma organização do pictórico por “modos de composição” como “(...) centro, meio, composição e equilíbrio plástico” (2013, p.157). Embora não seja possível transpor exatamente essas noções para um filme em movimento, Aumont e Marie resgatam a relação entre o espectador e a composição da obra, proposta por Arnheim, ao considerar que o filme também é “plástico”, além de narrativo. Os autores mencionam a análise de *Fausto*, em que o pictórico vem do trabalho com sombra e luz que o aproxima de pintores como Caravaggio e Rembrandt. Esse

jogo sombra-luz é também presente em *Silvestre* que por momentos se aproxima de pintores barrocos e por esse motivo pode ser lido a partir da perspectiva pictórica, embora a análise proposta aqui não seja estritamente “plástica”.

Aumont e Marie (2013, p.163) dividem o estudo da imagem/narrativa em “enquadramento”, “montagem”, “espaço narrativo” e “figuratividade” da imagem fílmica. O enquadramento pode se referir ao personagem, mas também ao narrador (quem filma). Nos filmes de Monteiro aqui analisados, as escolhas de enquadramento contribuem para o desenvolvimento da história que o narrador “fora de câmera” quer criar, seja pelos “primeiros”/“primeiríssimos” planos em contraste com “planos gerais”, ou pela escolha de quem privilegiar na cena (quem fala ou quem escuta). O próprio narrador é quem cede o ponto de vista à Silvia, ou ao Romeiro, ao colocá-los frequentemente no centro do plano.

No que se refere à montagem “plano a plano”, há alguns fatores de análise a se considerar mencionados pelos autores ao estudar *Outubro* de Eisenstein (AUMONT, MARIE, 2013, p.170), entre eles “(...) tamanho, eixo, luz, profundidade de campo, duração, fixidez ou mobilidade, “tipo” de representação (“realista” ou francamente alegórica)”. Esses aspectos são importantes nos filmes de Monteiro, principalmente a luz (contraste claro-escuro), a duração do plano (duração temporal em tela), a fixidez e o “tipo” de representação. Aumont e Marie comentam *La chinoise* de Godard, em que há “um bloqueio do sistema representativo de transparência fílmica” (p.173) por meio de planos heterogêneos alternados e planos de desenhos e fotografias, efeito que também é conseguido em *O amor das três romãs* por recursos parecidos.

Já o “espaço narrativo” é importante na medida em que ele constrói a narração (2013, p.176). Os críticos mencionam o espaço-cenário “teatral” que tem essa incapacidade de ser “permeado”, por ser frontal, e é o espaço da “mentira”. João César Monteiro usa de recursos dramáticos em seus filmes, tanto pela atuação dos atores, quanto no próprio décor. Contudo, a montagem e a sequência de enquadramentos não é sempre “frontal” e abre espaço para a perspectiva dos personagens.

Por último, a “figuratividade” da imagem são os sentidos gerados pelo enquadramento/montagem/luz/focalização. A análise de um filme pode se basear na “metáfora” ou “metonímia”, sendo a “metonímia” a ligação entre os planos, isto é, a análise estrutural de um filme, e a “metáfora” os significados da “figura” (imagem). Há análises especificamente “figurais”, como a de Dudley Andrew de *Aurora*, de Murnau. Porém, o aspecto figural pode ser considerado dentro do todo da narrativa fílmica.

Quanto à banda de som, Aumont e Marie (2013, p.96) destacam que não é possível realizar uma análise apenas da imagem, ou uma análise apenas da banda sonora, pois não são elementos separáveis, mas consideram que se criou uma hierarquia de análise que privilegia a imagem à banda de sonora. Todavia, a música, elemento geralmente extradiegético, possui diferentes funções no filme “explicação, caracterização, descrição, etc.” (p.97) e, além da música (“banda de som”), há a “banda de diálogos” e a “banda de ruídos”. Aumont e Marie citam Chion que acredita que a “banda de som” não existe sozinha, pois se define a partir das imagens de tela. Para Chion, o diálogo tem uma posição superior hierarquicamente na atenção do espectador e o som sempre se veicula ao sentido. Se pensado dessa maneira, as intertextualidades trazidas pelas óperas nos filmes de Monteiro ganham sentido em relação à narrativa que ilustram, não podendo ser lidas apenas como “hipotexto”, obra separada.

O papel do espectador é separar o som de acordo com relações percebidas por ele, enquanto o papel da “banda sonora” é “(...) uma sobreposição, coexistência relativamente inerte de mensagens, conteúdos, informações, sensações, que encontram o seu sentido e dinâmica pela maneira como se distribuem pelos espaços imaginários do campo fílmico” (AUMONT E MARIE, 2013, p. 99). Os autores ainda citam a principal função da música em filmes comerciais que é “acentuar o efeito de unidade” das imagens (narração) (p.99). Os filmes de Monteiro, por sua vez, dão à música uma outra perspectiva, pois ela atribui significados novos à narrativa central.

Já os ruídos “vinculados” à imagem podem ser fônicos (fala, gritos, sussurros, latidos) ou não fônicos (buzinas, portas, apitos e todos os demais) (AUMONT E MARIE, 2013, p.201). Os sons podem ser sons ambientes (concretos) que são muitas vezes omitidos dos filmes, ou sons “musicais” (não concretos), e podem produzir diferentes significados e até mesmo se sobrepor à voz, bloqueando informações ao espectador. Já a fala transmite significados pela repetição, tom, hesitação, silêncios, segmentações, entre outros elementos. Outro fator que auxilia na leitura do significado é o gesto (movimentos de corpo). A relação da palavra com a imagem será analisada em *O amor das três romãs* e *Silvestre* pelos diálogos poéticos que carregam significações metafóricas reforçadas pelos gestos e modo como são ditos/enunciados. Na cena da narração do Bobo da Corte, em *Silvestre*, por exemplo, o jogo com a voz ganha um aspecto narrativo de segunda “ficção” dentro do próprio filme.

Tendo isso em vista, a análise de *O amor das três romãs* e *Silvestre* se dará de duas formas: o conteúdo dos planos (cenário, personagens) em que aparecem os intertextos será analisado em contraste com a própria escrita do intertexto (descrições de espaço, descrição de personagens). Nesse momento serão consideradas as semelhanças e diferenças advindas da

mudança de linguagem, ou seja, como a interdiscursividade, no sentido utilizado por Hutcheon³, ocasiona mudanças no texto citado a fim de que se adapte à outra forma artística. Serão apontadas as diferenças de conteúdo (o que foi cortado, o que se mantém, o que foi modificado) entre o hipotexto e o hipertexto⁴, nos termos de Genette. Assim, as comparações entre os textos permanecem no plano da intertextualidade, enquanto as análises que contrastam película e intertexto estão no âmbito da interdiscursividade (mídias diferentes).

Para o estudo da intertextualidade serão utilizados os teóricos e/ou críticos Gérard Genette, Antoine Compagnon, e Laurent Jenny. A análise da intertextualidade em *Silvestre* será feita a partir da Sílvia que é tanto o elemento que une os intertextos, quanto o “fator dominante” do filme que, conseqüentemente, configura seu significado. Já *O amor das três romãs* será estudado considerando-se o fator metacinematográfico presente no filme. Por outro lado, essa pesquisa não se centra na análise do intertexto de *Silvestre* “Donzela que vai à guerra”, pois volta-se primordialmente a uma cena específica em que os intertextos “A mão do finado” e “La laranja” se conjugam, embora o intertexto da donzela-guerreira seja considerado durante a análise fílmica em geral.

Compagnon estuda as relações formais que se dão entre um texto e as referências utilizadas em sua construção. O teórico recorre à metáfora do “recortar e colar” e retoma Joyce e Proust ao afirmar que o primeiro tratava a tesoura e a cola como objetos de escrita e o segundo comparava o processo de escrever ao processo de costurar (COMPAGNON, 2007, p.12). Ao recuperar essas definições, Compagnon busca enfatizar a perspectiva da escrita como primordialmente originária de uma junção de elementos externos. A partir disso, disserta sobre o processo de citação e afirma: “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (2007, p.13).

Essa definição de Compagnon também pode ser utilizada na análise de composições fílmicas, desde que a partir da compreensão teórica da estrutura do filme. Considera-se que o processo de citação em *O amor das três romãs* e *Silvestre* extrai os textos de seu suporte inicial, isto é, contos, cantiga popular, e os insere em uma outra linguagem, a audiovisual, o que pode gerar novos significados para o texto citado. Ademais, não só a mudança de suporte, mas também o contato dos intertextos com outras referências culturais e artísticas presentes nos filmes podem interferir no significado da citação, atribuindo-lhes sentidos.

³ Segundo a autora, interdiscursividade é um termo para intertextualidade entre o que chama de “formas coletivas de discurso”, isto é, literatura, história, cinema, artes visuais, psicologia, entre outras (HUTCHEON, 1991, p.169).

⁴ Genette define hipertexto como o texto resultante da alusão, citação ou transformação de um texto pré-existente. Já o hipotexto seria esse texto pré-existente em diálogo com o outro. (GENETTE, 2010, p.18)

Compagnon ainda diz que o escritor prioriza e memoriza determinados trechos de uma obra antes mesmo de decidir usá-la em alguma produção própria, isto é, desde a leitura. A mesma situação se aplicaria a um cineasta que utiliza da intertextualidade em seus filmes, pois, segundo Compagnon, “Toda citação é primeiro uma leitura” (2007, p.19). Dessa maneira, procura-se destacar qual noção geral é transmitida pelos filmes a partir da intertextualidade, já que, segundo Compagnon, toda citação pode ser considerada uma metáfora por apresentar uma ideia por meio de outra mais conhecida (2007, p.16). Para ele, o ato de citar envolve um conjunto de manobras e manipulações, recortes e colagens que ele define como *working paper*. O texto trabalha a citação e a citação o texto (COMPAGNON, 2007, p.46). O crítico se volta mais ao processo de citar do que ao sentido ocasionado pela citação, pois o sentido seria uma questão secundária na enunciação, “Porque a mola do trabalho não é uma paixão pelo sentido, mas pelo fenômeno, pelo *working* ou o *playing*, pelo manejo da citação.” (COMPAGNON, 2007, p 46).

Gerárd Genette, por sua vez, afirma que o termo intertextualidade é a “presença efetiva de um texto em um outro”, (GENETTE, 2010, p.14) e desse modo, a co-presença de dois ou vários textos. Ele define ainda formas pelas quais a intertextualidade pode aparecer, sendo estas, a citação – direta ou indireta – o plágio e a alusão. Em qualquer das formas citadas, a compreensão plena de uma estrutura depende necessariamente do conhecimento de outra.

A intertextualidade pode ser vista de forma mais ampla pelas relações históricas, sociais e culturais estabelecidas entre uma obra e outras anteriores e posteriores a esta. Genette retoma a definição de Michael Riffaterre da intertextualidade extensiva ao que ele (Genette) denomina transtextualidade pelas relações que estabelece entre obras que precedem e sucedem o intertexto (2010, p.15). Apesar dessa explicitação, o teórico aponta que o estudo do intertexto se dá primeiramente no nível da frase ou do trecho e o traço intertextual se dá a partir do detalhe e não da macroestrutura, segundo Genette (2010, p.15). Aprofundando o conceito, o teórico define hipertextualidade como a relação entre um hipotexto (texto anterior) e um hipertexto que, segundo palavras do próprio autor (2010, p.18), é o texto que “brota” do hipotexto. Para o teórico, a relação hipertextual pode se restringir à citação sem modificações, ou surgir de um processo de transformação do texto referenciado, mesmo que mínima, já que “Para transformá-lo, basta que eu modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes” (GENETTE,2010, p.20). A transformação do hipotexto pode se dar tanto no sentido quanto na estrutura.

Em *O amor das três romãs* e *Silvestre*, a combinação dos intertextos com outras referências do enredo causa modificações estruturais e narrativas. Todavia, os sentidos dos

hipotextos não são completamente alterados, apenas somam-se novas significações às já existentes – que não se anulam. Para Genette, as modificações não satíricas do texto são chamadas de “transformações sérias” ou “transposição”.

Ainda é preciso considerar a concepção de intertextualidade de Laurent Jenny, segundo a qual toda obra entra em um processo de realização, transformação e transgressão no que se refere aos seus arquétipos (JENNY, 1979, p. 5). Para Jenny não existe obra fora da intertextualidade, pois a intertextualidade estaria presente em graus mais ou menos evidentes em qualquer obra. Ademais, Jenny afirma que o olhar intertextual é definido por ser um olhar crítico em relação ao que já passou e é retomado (hipotexto) e também ao momento presente de publicação do texto que usa o recurso intertextual (1979, p. 10). A intertextualidade em *O amor das três romãs* e *Silvestre* pode auxiliar na construção de uma visão crítica da história, sociedade e cultura portuguesas.

É possível estabelecer alguns fatores importantes na construção dos personagens nos intertextos e nos filmes a partir da obra crítica *A personagem da ficção*, de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Sales Gomes, e do livro *A personagem*, de Beth Brait. Segundo Candido “No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre” (CANDIDO et al., 1968, p. 55). O escritor define por meio de inúmeros elementos textuais quais características do personagem priorizar e quais ocultar. Antonio Candido define dois tipos de personagem, aqueles “facilmente delimitáveis” (CANDIDO et al., 1968, p. 57) e aqueles complicados, com traços profundos de onde pode sair o desconhecido. A primeira categoria é a dos personagens planos e engloba grupos como herói, vilão e vítima, que podem ser definidos justamente por sua qualidade mais evidente como a habilidade de salvar ou capacidade de fazer dano, e ainda a fragilidade e impotência diante das situações. Candido cita Edward Morgan Forster (1949) para lembrar a definição das personagens planas, que são as mesmas do princípio ao fim da história e não se alteram perante nenhuma situação (CANDIDO et al., 1968, p.59).

Tendo em vista que “O Amor das três romãs” e “A mão do finado” são contos maravilhosos, é possível inferir, em um primeiro momento, que os personagens dos contos são todos planos. Isso porque, em geral, os contos maravilhosos apresentam personagens prototípicos que ocupam papel de herói, vilão e vítima. O herói e a vítima, íntegros e benévolos, se opõem ao vilão que é cruel e medíocre. Segundo Forster, os personagens planos não apresentam mais de uma qualidade e quando isso ocorre se posicionam no meio do caminho entre o plano e o redondo (2005, p.34). Um exemplo de um personagem nessa “fronteira” e,

portanto, incomum nos contos populares, é a protagonista do conto “A mão do finado” que diferentemente de uma vítima típica presente que algo está errado e alerta as irmãs, além de posteriormente resolver o dano, fazendo-se heroína.

Ainda no que se refere à construção da personagem na literatura, Beth Brait faz uma comparação entre a linguagem fotográfica e a linguagem literária a fim de observar o processo de recriação de aspectos da existência em linguagens distintas. Ela menciona que há momentos “[...] em que o fotógrafo utiliza conscientemente os recursos oferecidos pelo “código fotográfico”, selecionando e combinando os elementos necessários para criar uma realidade [...]” (BRAIT, 1985 p.14) em lugar de apenas reproduzir uma realidade. Brait dá como exemplo o retrato de Hedy Lamarr feito por Clarence Sinclair Buil em que a fotografia capta mais do que a pessoa e transmite toda a carga cultural e estética que essa estrela representa, “(...) encontra na combinatória da luz, nos elementos que o fotógrafo selecionou para registrar o seu assunto, um momento de captação de um mundo maravilhoso, dos sonhos vendidos por Hollywood e avidamente consumidos pelos espectadores.” (BRAIT, 1985, p.16). Assim, o fotógrafo cria uma imagem a partir da ilusão do real (p.16).

Da mesma maneira, o pintor representa aspectos profundos da existência empírica a partir da “reprodução” combinada com “invenção”, como aponta Brait ao falar de Portinari (p.18). Essa combinação é feita por meio das técnicas e da “linguagem” do autor. No exemplo de *Retirantes* (1944), de Portinari, Brait (1985, p.18) afirma que por meio da representação expressionista:

Ao mesmo tempo que Portinari distorceu a realidade não reproduzindo mimeticamente o mundo, conseguiu apontar de forma mais violenta para a realidade exterior ao quadro, justamente porque a cena, feita de cores e traços, reinventa e faz explodir múltiplos ângulos dessa realidade. (BRAIT, 1985, p.18)

Por sua vez, o escritor – com a utilização de recursos literários e por meio das palavras – inventa personagens a partir do real, porém sem copiá-lo

Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (BRAIT, 1985, p. 52)

Observa-se a forma de construção das narrativas orais que de modo geral trazem o maravilhoso a partir de aspectos do cotidiano medieval. No caso dos intertextos analisados esse cotidiano permeia assuntos como figuras femininas míticas ou históricas que lutaram em guerras, jovens que ficavam sozinhas em casas no campo enquanto seus pais trabalhavam e amores proibidos de casais apaixonados. Depreende-se que narrativas populares medievais –

contos e romances – trazem questões que, na época, eram relevantes ao imaginário popular, como as indagações acerca da religião, da oposição entre bem e mal, da criminalidade ou os conflitos resultantes da hierarquia social, sejam econômicos ou de gênero. Nessas narrativas as temáticas são representadas por seres ou situações sobrenaturais que no universo criado são percebidas como perfeitamente aceitáveis. Devido ao fato de que as narrativas em verso ou em prosa eram transmitidas oralmente, essas discussões eram propagadas de geração a geração, e além de um aspecto cultural e literário, os textos ganhavam um aspecto histórico e social.

Outra questão abordada por Beth Brait é a narração. Nos contos populares analisados nessa pesquisa, os narradores enunciam em terceira pessoa e contam histórias que supostamente se passaram há muito tempo. Brait relaciona o narrador em terceira pessoa com a câmera, pois esse tipo de narrador pode ser interpretado como uma câmera que registra os acontecimentos a partir de uma perspectiva própria. (BRAIT, 1985, p. 53). Na transposição para o cinema em *Silvestre*, por exemplo, o narrador, que é a câmera da narrativa, se torna a câmera, que é o narrador da imagem cinematográfica, conforme assinala Anatol Rosenfeld em “Literatura e Personagem”, capítulo do livro *A personagem de ficção* (1968). Rosenfeld diz que “[...] a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa [...]. O *close up*, o *travelling*, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos.” (ROSENFELD, 1968, p.26). Entretanto, a perspectiva univalente do narrador em terceira pessoa não necessariamente suprime a atuação integral do personagem e não implica em personagens planos. Sendo a narrativa em terceira pessoa um modo muito antigo de expor histórias, foram inventadas técnicas para mostrar os conflitos interiores das personagens nesse tipo de narração. Brait afirma que o narrador épico, por exemplo, dramatiza a realidade apresentando um conflito interior por meio de sonhos ou aparições maravilhosas (1985, p. 56).

Quanto ao que o escritor escolhe priorizar, referindo-se à obra *The glass key* (1931), de Dashiell Hammett, Brait faz alguns apontamentos sobre o narrador que focaliza apenas aquilo que o auxilia na construção de um universo ficcional específico, destacando certos comportamentos, traços e qualificações que encerram uma simbologia social. Desse modo, a focalização se dá de acordo com o que é importante para o desfecho da história. (BRAIT, 1985, p. 56-58). Alguns aspectos abordados pelo narrador em terceira pessoa são as descrições físicas e de movimento, personalidade, as roupas, a linguagem e os nomes. (1985, p. 58). Brait ainda menciona como o narrador exerce esse movimento de câmera na narrativa escrita: “A descrição, a narração e o diálogo funcionam como os movimentos de uma câmera capaz de acumular signos e combiná-los de maneira a focalizar os traços que [...] remetem a um extratexto, a um mundo referencial e, portanto, reconhecido pelo leitor.” (p.58).

São os modos de expor a história que afastam ou aproximam o leitor das personagens, da mesma maneira que o *close up* ou a *panorâmica* atuam no cinema. Nos contos populares, a caracterização das personagens pelo narrador fica normalmente em três extremos, o bom, bonito, jovem, vítima *versus* o mau, feio, velho, malfeitor *versus* o corajoso, forte, jovem, herói. Os aspectos que constroem essa simbologia social como as roupas, os comportamentos e os nomes apenas reforçam essa divisão.

Com relação ao cinema, Paulo Emilio Sales Gomes em “A personagem cinematográfica” afirma que as personagens da ação são representadas por atores e por isso o filme pode ser visto como um “teatro romanceado” (SALES GOMES, 1968, p.103). Contudo, os recursos narrativos do cinema permitem que as personagens adquiram “[...] uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance”, (SALES GOMES, 1968, p.103) o que possibilita que o cinema também seja visto como “romance teatralizado”, termo definido pelo próprio autor para quem “Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações” (SALES GOMES, 1968, p.104). Gomes afirma que a câmera – que representa o narrador – mostra o ponto de vista físico de vários personagens alternadamente, e exemplifica: “Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro” (SALES GOMES, 1968, p.104). No filme *Silvestre*, por exemplo, o cineasta e sua equipe privilegiam – por meio da câmera – o ponto de vista físico e psicológico de Sílvia. Apesar disso, o diretor também adota o ponto de vista de alguém fora de cena, escolhendo certos planos, aproximações e focalizações que se referem ao “olhar” explícito de um narrador.

Paulo Emilio Sales Gomes menciona algumas diferenças entre a personagem do romance e a personagem do cinema, afirmando que enquanto a primeira é feita apenas de palavras escritas, a personagem do cinema é majoritariamente criada pelo elemento visual (1968, p.108). Segundo o autor, essa característica visual permite que a definição psicológica da personagem do cinema seja mais livre do que a da personagem literária que tem características bem marcadas pelas palavras, ou seja, uma “nitidez espiritual”. Ademais, Sales Gomes afirma que a perspectiva própria do cinema que mostra ora busto, ora pés, ora apenas o rosto da personagem aproxima o filme da realidade, já que a visão humana se dá da mesma forma. (SALES GOMES, 1968, p.110).

A partir da discussão realizada e da compreensão de que cada obra possui a sua singularidade, serão analisados no capítulo 4 o intertexto dos contos “O amor das três romãs”,

“As três cidras do amor” e o curta-metragem *O amor das três romãs*. Por sua vez, no capítulo 5 serão apresentados e estudados alguns intertextos de *Silvestre* e no capítulo 6 será abordada a construção do filme *Silvestre* pela perspectiva da intertextualidade. Por fim, será apresentada uma discussão sobre o cinema do final da década de 70 e início da década de 80 (período de produção dos filmes em questão) e como essas obras podem ser lidas no contexto da História portuguesa e da questão identitária.

4. ARTIFÍCIO, MAGIA E “PALIMPSESTOS”: O AMOR DAS TRÊS ROMÃS

O amor das três romãs (1979) é um dos três curtas-metragens criados entre os anos de lançamento dos filmes *Veredas* (1977) e *Silvestre* (1981), possui 25 minutos e 3 segundos de duração e foi feito para televisão, estreando no canal português RTP2. O curta-metragem recria (adapta) o conto popular conhecido como “O amor das três romãs: Branca-come-o-leite-vermelha-come-o-sangue”, “As três cidras do amor” ou “A Moura torta”, entre outros títulos recebidos por este conto.

A versão transposta para o filme se assemelha à transcrição italiana de Italo Calvino, “O amor das três romãs: Branca-come-o-leite-vermelha-come-o-sangue”, publicada pela primeira vez em 1968 (ANEXO A) quando consideramos que ambos apresentam três romãs como frutos mágicos. Por outro lado, o curta termina do mesmo modo que a versão portuguesa da história de Teófilo Braga (ANEXO B), além de deter-se em questões essencialmente portuguesas, por contemplar a relação entre cristãos e árabes mulçumanos na Península Ibérica. Assim, serão analisadas as duas transcrições.

Italo Calvino apresenta o *modus operandi* de sua transcrição presente no livro *Fábulas Italianas*. Afirma que as narrativas foram coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos, e que na Itália surgiu a versão escrita “I tre cedri” de Basile, e posteriormente Carlo Gozzi escreveu uma transcrição popular denominada “Amore dele ter melarance” (1992, p.438). Calvino leu essas duas versões e investigou outras:

Na versão dos Abruzos que adotei, os frutos que continham as três lindas moças eram uma noz, uma avelã, uma castanha; noutras regiões, os frutos são melancias, ou cidras, ou laranjas, ou maçãs, ou romãs, ou *melangole* (que significa “laranja” em alguns lugares e “laranja amarga” em outros). Decidi-me pelas romãs, como numa versão pisaná (de Comparetti: “I melagrani”), porque elas já apareciam no final dessa versão Abruzense como metamorfose da pomba (esta última parte da fábula, que encontro em diversas versões meridionais, não se acha incluída no *cunto* de Basile), e, assim, quis introduzir um ciclo de transformações que se encerrasse conforme começara. Quanto aos pequenos versos intercalados no texto, inspirei-me em várias versões, sobretudo numa de Avellino; porém os primeiros (“Rapazinho dos lábios de ouro”) são originários da Úmbria, de Spoleto. (CALVINO, 1992, p.438)

O conto de Calvino conta, então, com uma metamorfose final (pomba-romãzeira) não existente na versão portuguesa de Teófilo Braga. Ademais, o autor diz:

(...) entre as inúmeras versões populares que vi não encontrei nenhuma que pudesse chamar de versão-príncipe. Transcrevo duas: uma originária da região do Abruzos, integrada com outras, para representar a forma mais clássica, e uma lígure, como variante curiosa; porém devo dizer que Basile aqui não tem rivais e remeto o leitor a seu *cunto* (o último do *Pentamerone*) (CALVINO, 1992, p.32).

Já Teófilo Braga (1999, p.165) faz uma nota sobre as origens de “As três cidras do amor” e explica que o conto surge pela primeira vez na tradição portuguesa em *Prosas e Versos* de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, no final do século XVI. Teófilo menciona ainda uma versão publicada em uma obra de autoria própria chamada *Estudos da Idade Média* (1869), além de uma transcrição chamada *A Moura torta*, de Sylvio Romero, crítico e historiador brasileiro, publicada em *Contos populares do Brasil* (1885). O autor também aponta uma versão oriental do conto, de Maive Stokes, em *Indian Fairy Tales*, n.º XXI, *The Bél-princess*, além da versão espanhola *La Negra y la Tórtola*, contida em *Biblioteca de las Tradiciones populares españolas*. Nessa mesma nota, Braga também cita as versões italianas do conto, mencionadas por Stanisláo Prato em *Quattro Novelline popolare livornesi* e outros opúsculos, “*La bella dei sette Cedri, I tre cocomeri, Le tre melangele d'amore, Bianca como la neve e rossa como il sangue, Le tre noci fatate, Il giardino del orso, La dea Venere*” (BRAGA, 1999, p. 165). Stanisláo Prato faz um estudo comparativo das versões do conto em diferentes países, o que para Teófilo Braga demonstra a diversidade da história “(...) italianas, gregas modernas, alemãs, húngaras, russas, inglesas, escocesas, espanholas, suecas, aváricas, suíças, por onde se vê que este conto é verdadeiramente universal” (BRAGA, 1999, p. 165).

Já Calvino explica seu processo de transcrição no subcapítulo da introdução de *Fábulas Italianas*, denominado “critérios de trabalho” e afirma que seu trabalho tem uma natureza híbrida, por ser científica com um pouco de arbítrio individual em uma proporção que ele considera três quartos de científico, para um quarto de intervenção. (CALVINO, 1992, p. 15):

Científica é a parte do trabalho que fizeram os outros, aqueles folcloristas que, ao longo de um século, puseram pacientemente no papel os textos que me serviram de matéria prima, e no trabalho deles se insere minha lavra, comparável como tipo de intervenção à segunda parte da operação levada a cabo pelos Grimm; escolher nessa montanha de narrações as versões mais bonitas, originais e raras, traduzi-las dos dialetos em que foram coletadas (...) enriquecer a versão escolhida no estoque de variantes e, quando possível, manter intacto seu caráter, a unidade interna, de modo a torná-la o mais plena e articulada possível (...). (CALVINO, 1992, p.16).

Além disso, o autor afirma ter integrado pontos que pareciam elididos ou cortados e mantido o dialeto de registro na medida do possível, sem expressões “cultas”. Sobre o maravilhoso Calvino diz:

No que concerne à “fábula” propriamente dita – ou seja, o conto mágico e maravilhoso, que em geral fala de reis de países indefinidos –, todos os “tipos” de alguma importância estão representados por uma ou mais versões que me pareceram as mais significativas (...). (CALVINO, 1992, p.17)

Ao mencionar “tipos” de fábulas, o autor remete à teoria de Propp na qual as variedades de contos maravilhosos são definidas a partir das “funções”. O estudo dos contos maravilhosos, em seus inícios, buscou definir a estrutura desse modo literário, classificando-o a partir de suas características. Propp, teórico que tem proximidade com a vertente do Formalismo Russo, estabelece uma teoria para a análise dos contos, publicada em 1928, a partir da noção elementar de forma e conteúdo com a qual trabalhavam os formalistas. O estudo “Morfologia do conto maravilhoso” já indica o processo de pesquisa em que os contos são estudados, e Propp seleciona uma coletânea de contos maravilhosos russos a fim de observar semelhanças estruturais entre eles. As “funções” sempre são as mesmas, independentemente do conto, e se dividem em 31 principais. Algumas funções podem ser subtraídas, mas a sequência é sempre fixa, ou seja, a ordem das funções não se altera. “Funções” são definidas como unidades mínimas invariáveis ligadas à ação dos personagens e ao desenvolvimento da trama narrativa, e um mesmo personagem pode ocupar mais de uma função. Os contos que Calvino chama do “mesmo tipo” são aqueles que possuem “funções idênticas” (2006, p.23), dentro da “lei da sequência”. Calvino acrescenta ainda:

Dado o tema, existe um número de passagens obrigatórias para chegar à solução, os “motivos” que se trocam de um “tipo” para outro” (o couro de cavalo que a águia carrega, o poço em que se cai para atingir o mundo de baixo, as moças pombas de quem se roubam as roupas durante o banho, as botas mágicas e o manto tomado aos ladrões, as três nozes para serem esmagadas, a casa dos Ventos onde se pedem informações sobre o caminho etc.); cabe ao narrador organizá-los, mantê-los uns sobre os outros como os tijolos de uma parede, improvisando com agilidade nos pontos mortos (...) e usando como cimento a pequena ou grande arte pessoal, aquilo que lhes agrega quem conta, a cor de seus lugares, de suas fadigas e esperanças, seus “conteúdos” (1992, p.35, 36)

Entende-se que um conto é definido como italiano ou português ou espanhol, enfim, como originário de alguma região específica, pelos detalhes culturais e históricos que aparecem na narrativa. Aqui, considera-se a análise dos contos sem limitar-se à teoria de Propp, por ser bem específica e restritiva ao aspecto do maravilhoso.

Italo Calvino (2006) disserta sobre o Fantástico no capítulo “Definições de territórios: O Fantástico” que integra *Assunto encerrado: Discursos sobre literatura e sociedade*, termo que na época de publicação do livro (1980) colocando na esfera da literatura fantástica tanto obras de hesitação, como *Metamorfose*, de Kafka, quanto obras maravilhosas, como *Alice no País das Maravilhas*, de Carroll, acreditando que o fantástico fantástico não se relaciona com uma “corrente emocional do texto”, mas com um distanciamento que permite ao leitor aceitar

uma lógica diferente da cotidiana. “Para mim, no centro da narração não está a explicação de um fato extraordinário, e sim a ordem que esse fato extraordinário desenvolve em si, e ao redor de si, o desenho, a simetria, a rede de imagens que se depositam em torno dele, como na formação de um cristal.” (CALVINO, 2006, p. 357), definindo a literatura fantástica como um modo de escrever centrado em uma ordenação de imagens que geram o sobrenatural, ou seja, uma literatura simetricamente pensada e que, segundo Gama-Khalil (2013, p.27), mostra outras perspectivas de fatos já conhecidos, outras facetas, como o cristal.

Furtado em E- Dicionário de Termos Literários online, de Carlos Ceia (FURTADO, 2009a, on-line) relaciona o maravilhoso com a atitude da aceitação do metaempírico, na medida em que nunca é questionado. O fato de o metaempírico se apresentar sem restrições dá ao gênero um maior espaço para a criação, sendo um gênero adaptável e prolífico (FURTADO, 2009a) e presente em diversos momentos ao longo da história, em mitos, contos de fadas, romance gótico de sobrenatural, entre outros.

Pelo fato de o conto popular representado no curta *O amor das três romãs* (1979), de João César Monteiro, ter várias versões e ser conhecido em diferentes regiões do mundo, além de ser um conto transmitido oralmente, não se sabe exatamente a época de sua origem, embora em muitas transcrições seu surgimento seja atribuído ao período de reconquista da Península Ibérica pelos cristãos, entre os séculos VII e XV. O conto consiste na história de amor entre um príncipe e uma jovem que sai de uma fruta.

O conto “O amor das três romãs” ou “As três cidras do amor” se inicia com uma carência que, em “O amor das três romãs: Branca-come-o-leite-vermelha-come-o-sangue” de Calvino, é sofrida pelo herói que sai de casa com a intenção de encontrar uma noiva. Já na versão chamada “As três cidras do amor”, o herói não parte em busca de uma princesa, mas durante uma caçada encontra casualmente cidras encantadas.

Na versão de Calvino, o doador aparece na forma de um velho que submete o herói a um interrogatório e lhe entrega o objeto mágico que exercerá suas funções se uma orientação for cumprida pelo rapaz. E orienta o jovem: “Abra-as e veja o que sai delas. Mas só deve fazê-lo perto da fonte”. (CALVINO, 1992, p. 248). Antes do velho, porém, uma mulher aparece e submete o herói ao mesmo interrogatório, mas diante da resposta hostil do rapaz, não lhe dá nenhuma informação. Nesse caso, ele não supera o interrogatório da potencial doadora e só o faz pela repetição, característica que aparece em momentos cruciais da trama desse conto e amplia o desdobramento da história, antes da resolução do clímax.

Ao cortar a primeira fruta ao meio, uma jovem aparece e lhe pede água, mas como o príncipe não tem nenhuma bebida para oferecer-lhe, ela morre, sendo esta a versão de Teófilo

Braga. O mesmo acontece quando outra jovem sai de dentro da segunda fruta. Já na terceira vez, o príncipe resolve abrir a fruta em frente a uma fonte e a jovem sobrevive. Assim, ele não supera a prova, na definição de Propp (2006, p.39-41), nas duas primeiras vezes e consegue resultado positivo na terceira vez, aumentando uma vez mais o clímax. Na versão de Calvino, ele tenta dar água para que as moças bebam nas primeiras vezes e na terceira é mais esperto e joga água no rosto da moça. Em seguida, o moço se apaixona e a pede em casamento, mas como ela está nua, ele a orienta a aguardá-lo em cima de uma árvore enquanto busca roupas para vesti-la. Nesse momento, se interpõe uma outra sequência no conto, entre o início e o final da primeira sequência. Sobre sequências interpostas, Propp explica:

(...) antes da reparação definitiva do mal causado, se experimenta de repente uma falta ou uma carência qualquer, que provoca nova busca, isso é uma nova sequência, mas não um novo conto. Neste caso, necessita-se, por exemplo, de um cavalo novo, do ovo que contém a morte de Kochchéi etc.; esta necessidade origina um novo desenvolvimento, e a sequência anterior é momentaneamente interrompida. (PROPP, 2006, p.93)

A suspensão da primeira sequência do conto permite que a malfeitora exerça o dano. Enquanto a jovem aguarda pelo retorno do príncipe aparece uma sarracena, na versão de Calvino, ou Preta Maria, na versão de Teófilo Braga, já na versão brasileira de Sylvio Romero, por exemplo, é uma moura quem aparece. Assim, presume-se que na versão de Teófilo Braga, Preta também poderia ser uma moura. Preta, ou Sarracena, chega à fonte, localizada embaixo da árvore, a fim de tirar água. Ao ver o reflexo da outra moça pensa que está vendo a si mesma. Há uma repetição de ações por três vezes consecutivas, em que, achando-se muito bonita decide quebrar a cântara ou bilha de água e não trabalhar mais, dizendo “E terei eu, tão delicadinha/ De vir atrás de água com a tigelinha?” (CALVINO, 1992, p. 249), mas, na terceira vez, a jovem em cima da árvore ri da situação e ela percebe que o reflexo não é seu. Irritada, chama a moça fingindo simpatia e começa a pentear seu cabelo, executando, pois, a função do “ardil” (Propp, 2006, p.30). Inicialmente a jovem da romã, ou cidra, se nega, mas em seguida assente e se deixa persuadir pelo malfeitor. Segundo Propp, “as proibições são sempre desobedecidas e as propostas enganosas, pelo contrário, são sempre aceitas e executadas” (PROPP, 2006, p.31).

Quando esta se distrai, a moura coloca um alfinete em sua orelha e ela se transforma em uma pomba, ou, na versão de Calvino, morre e seu sangue se transforma em pomba, ocorrendo o “dano”. O feitiço, ainda segundo Propp (2006, p.33), é previsto como uma forma de dano e nunca vem sozinho, mas sempre seguido de outra ação como a expulsão. Após a pomba voar, o filho do rei retorna, encontra a Sarracena e a questiona acerca da jovem que fora deixada ali

por ele, “Sou eu, disse a preta. O sol crestou-me enquanto o príncipe me deixou aqui.” (BRAGA, 1999, p.164). Na versão de Calvino, o diálogo se dá pelos versos:

–Você era branca como o leite e vermelha como o sangue; como é que ficou tão negra?
E a Feia Sarracena respondeu: *O sol apareceu/E essa cor me deu.*
E o filho do rei: –como é que mudou de voz? E ela: *Deu uma ventania/
Que provocou minha afonia.* E o filho do rei: –Mas você era tão linda e agora está tão feia! E ela: *Também a brisa soprou/E a beleza me carregou.* (CALVINO, 1992, p.250)

Os versos em questão, retirados por Calvino de outras transcrições do conto e introduzidos na história em prosa, apresentam rimas simples em **apareceu/deu**, **ventania/afonia** e **soprou/levou** e atribuem as mudanças da jovem a elementos da natureza como o sol, a ventania e a brisa. O príncipe então casa-se com a impostora. Assim, a Feia Sarracena ou Preta assume a função de malfeitora. Na versão italiana, a personagem da sarracena pode remeter ao contato entre a região da Sicília e os mulçumanos – que se iniciou no século X e terminou por volta de 1300 com o fim do domínio árabe, ocasionado pela Reconquista. Independentemente de qual versão se originou primeiro, italiana ou Ibérica, ambas histórias apresentam o mesmo personagem como vilã: uma moura. Sobre os personagens dos contos transcritos em *Fábulas Italianas*, coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos, Calvino menciona a influência do período histórico nas fábulas:

(...) Aquele substrato da fábula pagã e pré-pagã que devia existir em toda parte (e que na época de Apuleio assumia roupagens e onomásticos da mitologia clássica) inteirou-se então das instituições, da ética, da fantasia feudal-cavalheiresca (e da contaminação religiosa cristã-pagã daquele mundo), fundindo-se em algum ponto com a outra onda de sugestões e transfigurações, a de origem oriental, que por sua vez se propagara da região meridional (e com as tradições do período de relações e ameaças mais intensas de sarracenos e turcos; observem nas numerosas histórias marítimas por mim reproduzidas como a geografia arbitrária da fábula é substituída pela noção da divisão do mundo em cristãos e mulçumanos). (1992, p. 31,32)

Em “O amor das três romãs” há uma oposição entre mulçumanos e cristãos, do mesmo modo que nas fábulas marítimas, porém, no conto das romãs a divisão entre esses dois mundos não se dá por meio de questões espaciais, mas pelos personagens, com a serva sarracena malfeitora, o príncipe herói e a moça “branca como o leite e vermelha como o sangue” vítima. Presume-se que o príncipe e a moça da romã não sejam mulçumanos justamente pelo modo como a moura é apresentada pelo narrador e diferenciada dos outros personagens ao ser chamada de “a sarracena”, ou “a preta”, dependendo da transcrição do conto. A oposição entre cristãos e mulçumanos se dá por meio de uma caracterização violenta e preconceituosa dos

árabes, já que a moça é referida por termos racistas como “preta feia”, “suja” ou “Feia Sarracena”, além de ser punida no final, enquanto a jovem branca é definida como “linda” e “bela”. Esse fator de violência contra os árabes também está presente na cantiga popular “La laranja”, intertexto do filme *Silvestre*, embora na cantiga não seja o eu lírico quem utiliza termos discriminatórios, mas os próprios personagens que demonstram violência ao sequestrarem uma moura.

Assim como a moça das romãs, o herói também é enganado pela Sarracena e, nesse sentido, é um herói vítima. Por essa razão, a estrutura do conto não se baseia em um herói e um falso herói, mas em uma princesa e uma falsa princesa. Por outro lado, a princesa, ou moça encantada também sofre o dano e o herói a salva do primeiro encantamento, ao retirá-la da romã, ou cidra, e do segundo encantamento, ao tirar o alfinete da pomba. Percebem-se, pois, duas partes distintas do conto. A primeira parte voltada à busca do herói e a segunda parte voltada ao herói vítima.

Quando a sarracena e o príncipe já vivem juntos, após o casamento, uma pombinha aparece todos os dias e pergunta para um dos criados do príncipe como o casal está, “Ó cozinheiro, cozinheiro que dá pena/ que faz o rei com a Feia Sarracena? (CALVINO, 1992, p.250). Chamando a atenção do funcionário, a pombinha ajuda o príncipe a perceber seu erro. Assim, a própria moça, em forma de pomba, faz a função de auxiliar. O cozinheiro sempre lhe responde “Come, bebe e dorme” (1992, p.251), além de dar sopa à ave em troca de penas de ouro que ela sacode de si. Intrigado, o criado avisa o príncipe que manda prender a ave. O final da história varia de acordo com cada versão. Em algumas versões, como na de Teófilo Braga, o criado apanha a pomba e a entrega ao príncipe que, ao acariciá-la, acha o alfinete e o retira, liberando a moça do feitiço e punindo a Sarracena. Em outras, a Sarracena tenta, em vão, fazer com que cozinhem a pomba, mas o príncipe consegue retirar o alfinete da ave a tempo. Ainda, em uma terceira versão, como a de Calvino, a Sarracena mata a pomba, mas uma gota de sangue cai na grama e gera uma árvore de romãs, cujos frutos têm o poder da cura. Essa ação é um prolongamento do dano. O príncipe interfere na situação, pois quando resta apenas um fruto, a maior romã da árvore, ele o dá a uma velha cujo marido está muito doente, mas o homem morre antes de comê-lo. A Feia Sarracena quer guardar a última romã para si, mas ele pede que a esposa entregue a fruta à velha. Essa atitude mostra a faceta generosa do herói.

A jovem, agora novamente humana, sai da romã para arrumar a casa toda vez que a senhora vai à missa, mas um dia é descoberta e a senhora resolve contar tudo ao confessor que a aconselha a fingir que vai à missa e a ficar observando. Então, a senhora leva a jovem à missa, o príncipe a reencontra na igreja e descobre toda a verdade, punindo a Sarracena, momento em

que o dano é reparado. No conto ocorrem, pois, duas transformações: moça em pombinha e pombinha em romã.

Além da análise das funções proppianas, é importante reconhecer o simbolismo presente nas várias versões do conto. O rosa avermelhado da romã remete à frase proferida pelo príncipe no início do conto, no momento em que ele fere um dedo ao cortar a ricota, uma gota de sangue cai no alimento e ele diz à mãe que deseja encontrar “uma mulher branca como o leite e vermelha como o sangue” (CALVINO, 1992 p.248). O vermelho tem muitos significados distintos, mas nesse caso também é a cor da fecundidade e pode estar relacionado à vida, ao diurno, ao vermelho vivo que incita à ação e à juventude, cor relacionada a Eros, segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p.945). Também se relaciona ao amor, ao calor e à paixão, como na cultura do extremo oriente (1994, p. 946). Assim, o rapaz pode estar falando de uma maneira metafórica ao mencionar a cor vermelha para transmitir uma imagem da paixão que deseja sentir ao mesmo tempo em que apresenta a descrição de uma mulher de pele branca e rosada.

Já o branco “É a cor da pureza, que não é originalmente uma cor positiva, a manifestar que alguma coisa acaba de ser assumida; mas sim uma cor neutra, passiva, mostrando apenas que nada foi realizado ainda” (CHEVALIER; GHEERBRANT 1994, p.143). Há um contraste entre o branco e o vermelho, pois enquanto o vermelho simboliza a vida, a paixão e o calor, o branco representa a vida ainda não manifesta. Esse contraste está presente em outras situações simbólicas, alheias ao conto, por exemplo, no vestido daquela que se dirige ao altar, na cerimônia de casamento:

Uma vez realizado esse casamento, o branco cederá lugar ao vermelho, assim como a primeira manifestação do despertar do dia, sobre o pano de fundo da alvorada fosca e neutra como um lençol, será constituída pela aparição de Vênus, a vermelha – e, mais tarde, far-se-á menção *às núpcias do dia*. (CHEVALIER; GHEERBRANT 1994, p.143)

em que o contraste se dá entre o branco da pureza e o vermelho que é prova da consumação do sexo, o sangue.

Quanto à cidra, chamada de “mão de Buda” no oriente, ela é símbolo da longevidade e da fecundidade “Tal como a maioria dos frutos que têm pevides numerosas (v, abóbora*, romã*, laranja*)” (CHEVALIER; GHEERBRANT 1994, p.240). Na iconografia indiana, a cidra indicaria a potência criadora, enquanto para os judeus a cidreira é uma árvore sagrada. Ademais, na Idade Média era utilizada nas operações mágicas, ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p.240). A variação do fruto encantado (romã, cidra ou outro) depende da região em que o conto aparece, adaptando-se aos diferentes contextos geográficos e culturais.

Para Calvino, o conto das três romãs é

“(…) uma fonte de metamorfoses de gosto barroco (ou persa?) (...) uma série de metáforas transformadas em narrativa: a ricota e o sangue, o fruto e a moça, a sarracena que se espelha no poço, a moça da árvore que vira pombo, as gotas de sangue de pomba das quais surge de repente uma árvore, e do fruto – e aqui o círculo se fecha – pula fora a moça.” (CALVINO, 1992, p.32)

O momento em que a Sarracena se olha na fonte e contempla sua beleza remete ao mito de Narciso que em uma versão da história desprezava todas as mulheres que se acercavam dele, inclusive Eco, quem, envergonhada, passou a viver nas montanhas, tendo seu corpo definhado e transformado em rochedo, restando-lhe apenas a voz. Contudo, a deusa da vingança ouviu as preces de outra donzela menosprezada, e quando Narciso foi buscar água em uma fonte clara se apaixonou pelo próprio reflexo e ali ficou, contemplando-o sem se alimentar ou repousar. Suas palavras, dirigidas ao reflexo, ataçavam “(…) a chama que o consumia, e, assim, pouco a pouco, foi perdendo as cores, o vigor e a beleza, que antes tanto encantara a ninfa Eco. O jovem, depauperado, morreu.” (BULFINCH, 2002, p.125). Assim como no mito de Narciso, o fato de a Sarracena se apaixonar pelo seu suposto reflexo de forma exagerada, a ponto de decidir-se até mesmo por abandonar seu trabalho, é visto como negativo. Ela se sente humilhada ao perceber que o reflexo não é seu, além de ser punida posteriormente por ter jogado um feitiço na jovem bela. A imagem de uma sarracena feia reforça sua posição de vilã e a visão discriminatória que os cristãos tinham do povo árabe, tanto na península ibérica, quanto na Itália, onde o conto também é parte da cultura popular.

Percebe-se que a ideia de um encantamento que se realiza a partir de um furo por um objeto mágico está presente em contos de fadas. Em “A Bela Adormecida”, transcrito por Perrault e pelos irmãos Grimm, a princesa fura a mão em um fuso e adormece. Em “O amor das três romãs” e “As três cidras do amor”, a moça também é furada com um elemento de costura, o que causa sua morte e transformação do seu sangue em pomba, ou a transformação direta em pomba. Na história das romãs, o sangue dá origem a uma pomba, o que pode ser relacionado com o conto “Branca Flor”, em que o sangue da feiticeira Branca Flor se transforma em mar. A criação de um elemento a partir do sangue intensifica a imagem mágica da personagem. Na história das romãs ou das cidras, a moça sofre um encantamento realizado por outra pessoa, não podendo sair desse estado sozinha. Contudo, a pomba também pode remeter ao sentido do amor, ou da realização amorosa, uma vez que ela aparece para o príncipe com a esperança de que ele a desencante para que o casal volte a se unir. A pomba é também a ave de

Afrodite e “O simbolismo do amor se explicita melhor através do casal de pombinhos (...)” (CHEVALIER; GHEERBRANT p.728-729).

Por outro lado, nas notas de “As três cidras do amor” de Teófilo Braga (1999, p.165), o autor menciona a interpretação desse conto por Stanisláo Prato como correspondência do mito de Hércules roubando as maçãs de ouro do jardim das Hespérides. Nessa prova, Hércules precisa pegar as maçãs de ouro que Juno recebera das deusas da terra em seu casamento e que eram guardadas pelas Hespérides e por um dragão. Hércules pede ajuda a Atlas e entrega os pomos a Euristeus (BULFINCH, 2002, p.180). Enquanto as maçãs de ouro são frutas que Hércules deve conseguir como uma prova a ser cumprida, as romãs de “O amor das três romãs” são frutos que o herói conquista e deve conseguir abri-los para obter a recompensa. Da mesma forma que as romãs do conto, as maçãs são especiais e, por isso, protegidas por um grupo de mulheres, as Hespérides, e por um dragão.

As maçãs representam o conhecimento no cristianismo e no jardim das Hespérides é o fruto da imortalidade. Também aparece na mitologia greco-romana como o pomo da discórdia. Já na mitologia escandinava está associada ao rejuvenescimento e nas tradições celtas se relaciona a magia e revelações, segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p.552-553). As maçãs também estão presentes em “A mão do finado” que faz intertexto com o filme *Silvestre*, de João César Monteiro. Elas têm o poder de adormecer as personagens, sendo elemento essencial para a história. Bulfinch, que narra o mito de Hércules, afirma: “Supõe-se que as maçãs douradas eram as laranjas da Espanha, sobre as quais os gregos teriam informações incompletas” (BULFINCH, 2002, p.180), assim como as cidras de “As três cidras do amor”, ou as laranjas na película *Silvestre* – que substituem as maçãs dormideiras de “A mão do finado” –, além da laranja doce portuguesa da cantiga popular “La laranja”, também intertexto de *Silvestre*. Isto posto, observa-se a vasta influência de frutos cítricos da Península Ibérica nas histórias populares, recriados como elementos mágicos ou não, mas sempre importantes para o enredo da história.

Na introdução de *Fábulas Italianas*, Calvino (1992, p.33) menciona a diferença entre as fábulas comuns, isto é, os contos maravilhosos nos quais há o que ele chama de “barbárie” – e dá como exemplo as histórias dos irmãos Grimm, em que está presente uma “ferocidade sanguinária gratuita” (p.33) que se detém em um maltrato à vítima –, e as fábulas italianas que se voltam a uma solução reparadora “que compreende a rápida, e aqui sempre impiedosa, justiça sumária do malvado (ou mais frequentemente, da malvada) (...)” (CALVINO, 1992, p.33), mas não atinge a “truculência” (p.33) no que se refere à vítima, apesar de haver forte injustiça contra essa.

Calvino afirma ainda que “(...) na fábula italiana, perpassa um contínuo e sofrido estremecimento do amor (...)” (CALVINO, 1992, p.33) que ele classifica como um gênero “Amor e Psique”, que fala de um amor “precário”, “(...) que une dois mundos inconciliáveis, que tem sua prova na ausência, histórias de amantes incognoscíveis, que se encontram de verdade só no momento em que se perdem” (p.33). Essas histórias apresentam um príncipe que não pode ser visto, como no mito de Psique, ou uma princesa encantada, enfim, uma situação de amor que não é facilmente concretizada, ou que o é, mas não no casamento, o que rompe as leis religiosas contra as quais a mulher se rebela. Um exemplo de história desse tipo é “Branca Flor” em que o príncipe menospreza Branca Flor devido a um feitiço e decide casar-se novamente quando é lembrado de sua antiga amante. Já em “O amor das três romãs”, o amor é abstrato e simbólico e “tem algo de sortilégio, de maldição” (CALVINO, 1992, p.34), em que o príncipe admira a princesa através de uma gota de sangue sobre a ricota.

Nesse conto, uma das únicas menções temporais ocorre após a jovem ser transformada em pomba e se refere à frequência iterativa com que a pombinha visita o castelo e pergunta pelo príncipe, ou seja, todas as manhãs, segundo a versão de Calvino. Já na versão de Teófilo Braga tampouco há essa indicação. Nesse momento do conto a tensão cresce até que o dano seja resolvido e a menção ao tempo ajuda na construção dessa tensão. Por outro lado, a definição temporal em outros momentos do conto não é importante, uma vez que nos contos maravilhosos em geral o foco está na aventura.

A segunda menção de tempo ocorre quando o narrador conta que a Sarracena mata a pombinha no dia seguinte ao momento em que o cozinheiro avisa o príncipe sobre as visitas da ave. Essa rapidez em matá-la também se relaciona com a prolongação do dano causado. Já em “As três cidras do amor”, o príncipe pede que o hort

elão arme um laço de fita para capturá-la, o que não resolve, no dia seguinte um laço de prata, que tampouco resolve e, por fim, no terceiro dia, um laço de ouro que a captura. A pombinha repete quando foge: “pombinha real não cai em laço de fita” ou “pombinha real não cai em laço de prata”. Assim, o prolongamento da tensão se dá pelas tentativas falidas de captura da pomba.

Há uma diferença no que se refere aos versos que aparecem no momento em que a pombinha dialoga com o cozinheiro, ou com o hortelão, dependendo da versão. Na versão de Italo Calvino, os versos são os seguintes,

*Ó Cozinheiro, cozinheiro que dá pena,
Que faz o rei com a Feia Sarracena?*

— Come, bebe e dorme — dizia o cozinheiro.
 E a pombinha:
*Um belo prato de sopa para a pombinha,
 E plumas de ouro pro mestre da cozinha*
 (CALVINO, 1992, p. 250, 251)

A pombinha sacudia o corpo e deixava cair penas de ouro recolhidas pelo empregado do palácio que poderia ser tanto um hortelão como um cozinheiro apto a alimentar a pomba. Na versão de Calvino, a Feia Sarracena escolhe sua própria punição: vestir uma camisola de piche e ser queimada no meio da praça. Já na versão de Teófilo Braga, os versos da conversa entre o hortelão e a pombinha são os seguintes:

Hortelão da hortelaria,
 Como passa o rei
 E a sua preta Maria?

Ele, admirado, respondeu:

— Comem e bebem,
 E levam boa vida.

E a pobre pombinha
 Por aqui perdida!
 (BRAGA, 1999, p.164)

Nessa versão, a pombinha é capturada com um laço de ouro. A punição da Sarracena, ou Preta, equivale às punições que aparecem nos contos maravilhosos de Grimm, e que Calvino chamou de impiedosa “justiça sumária do malvado” (CALVINO, 1992, p.33), citação já mencionada, e que são muito violentas e explícitas. Na versão de Teófilo Braga, o príncipe pergunta à princesa o que ela quer que seja feito com a Preta Maria. Ela responde que quer que se faça da sua pele um tambor para ser tocado quando for à rua e de seus ossos uma escada, para o jardim.

Em “O amor das três romãs”, transcrito por Italo Calvino, tampouco há uma precisão temporal para a duração do feitiço da moça. Assim, difere de muitos contos de fadas em que o tempo de duração de um feitiço é mencionado, já que contribui com a imagem de heroicidade do príncipe que salva a princesa, além de construir uma tensão em torno do problema não resolvido. Um exemplo é “A Bela Adormecida” em que, tanto na versão dos irmãos Grimm, quanto na de Perrault, uma fada faz uma profecia de que aos quinze anos a princesa espetará o dedo em um fuso e morrerá, o que logo é atenuado por outra fada que modifica a profecia a fim de que a princesa não morra, mas fique adormecida por cem anos, quando será despertada por

um príncipe. Nesse caso, o tempo define o final da profecia e é um fator importante no conto. Apesar de nas duas versões do conto o tempo não influenciar na fluidez da história, já que há apenas alguns indícios da passagem deste, há um local específico para que o feitiço ocorra, uma fonte. A fonte é a única indicação de local mais precisa no conto todo e será mencionada na análise do filme.

A análise dos contos “O amor das três romãs” e “As três cidras do amor” servirá de base para a análise de alguns aspectos do filme *O amor das três romãs*. O curta apresenta-se como um metacinema à medida que filma algumas moças que executam a pintura dos cenários que, em seguida, serão utilizados nas cenas. Ademais, há momentos em que as atrizes trocam de roupa em frente à câmera, atrás de um biombo e assumem o papel de personagem diante dos olhos do espectador. Posteriormente, o filme *Silvestre* retoma alguns elementos desse curta-metragem televisivo, tais como o cenário pintado e o próprio trabalho com intertextos. Além do cenário, em *O amor das três romãs* João César Monteiro utiliza uma trilha sonora clássica composta por nomes como Mozart e Verdi. Esse modelo de trilha sonora também é retomado em *Silvestre*. A música, além de dar um tom épico às ações dos personagens, é utilizada enquanto recurso de som que clareia o que a imagem esconde. Ou seja, a opacidade da imagem é interpretada pela música que atribui significado àquela. A fim de analisar o curta-metragem *O amor das três romãs*, apresenta-se abaixo, resumidamente, o conceito de metacinema.

Sobre o termo metacinema, metacinematográfico, ou metacinemático há algumas reflexões pertinentes ao filme *O amor das três romãs*, de João César Monteiro, dentre as quais a de José Luís Navarrete-Cardero em “Cine y Cine” (2002), texto publicado em *Cine, arte y artilugios en el panorama español*, organizado por Rafael Utrera Macías, em que os termos “discurso reflexivo”, “citação”, mas principalmente “Metacinema” “Metalinguagem”, “Metadiscurso” “Metatexto”, “Transdiscursividade” “Transtextualidade” e “Intertextualidade” são apresentados, bem como os critérios para o que é considerado um metacinema.

O autor reflete sobre o destinatário do cinema autorreferencial e afirma que o filme “Sin un espectador conocedor de sus recursos, éste carece de sentido convirtiéndose en una pirueta. El espectador es el más intransigente manipulador discursivo existente” (NAVARRETE, 2002, p.191), sendo o destinatário um fator importante no momento de reconhecer os recursos do cinema e os sentidos do filme. Navarrete-Cardero resume o processo metacinematográfico a partir da seguinte dualidade “(...) “filmes que hablan sobre otros filmes” o “filmes que hablan sobre su propia construcción o sobre la construcción del hecho cinematográfico en términos generales” (...)” (NAVARRETE, 2002, p.193) apresentando uma taxonomia dos metafilmes pautada em quatro elementos (2002, p.193, 194): o cinema como demonstração de uma

construção artificial, em que se deixa ver como artifício e espetáculo, mostrando ao espectador a “puesta en escena” (mise en scène), negada no realismo; o cinema como relação intertextual de discursos diferentes, ou seja como citação, em termos gerais, considerando as várias formas intertextuais definidas por Genette (arquitecturalidade, intertextualidade, hipertextualidade e metatextualidade); o cinema como um discurso reflexivo sobre sua própria construção, tanto pela câmara, quanto por recursos discursivos que mostram sua natureza como aparelho ideológico; e o cinema como um cenário ou pano de fundo argumental. Este último aspecto “(...) se centra en los discursos que sin reflexionar, enseñar, o interactuar con otros textos o consigo mismos, presentan algún aspecto cinematográfico como simple escenario de una trama argumental.” (NAVARRETE-CARDERO, 2002, p.194). O processo de intertextualidade em um filme pode ser premeditado mas haverá em todos:

(...) sistemas descriptivos, lugares comunes, etc., visitados ininidad de veces y formadores de nuestra competencia como lectores o espectadores. Estos son de obligado cumplimiento para cualquier director. Aquí reside la fuerza del espectador, aludida anteriormente, como dictador narrativo (NAVARRETE-CARDERO, 2002, p.193).

Assim, o autor fala sobre a qualidade intertextual de qualquer obra de arte, assim como Compagnon disserta acerca da citação na obra literária e como é apontado por Hutcheon no que se refere à produção artística no pós modernismo.

Segundo Navarrete-Cardero, metacinema é interpretado como os discursos que falam de si mesmo e promovem ruptura da identificação do espectador com a ficção fílmica. O termo provém de metalinguagem que, por sua vez, é a língua que fala de si mesma enquanto objeto, “el metalinguaje se presenta como un lenguaje de descripción; del mismo modo el metacine describe sus propios procesos constructivos” (NAVARRETE-CARDERO, 2002, p.195). Já metadiscurso e metatexto descrevem qualquer processo de autorreferência ou descrição de uma arte ou ciência, sendo que a semiótica permite a utilização dos termos metadiscursividade e metatextualidade para referir-se ao universo textual de um filme. A transdiscursividade e transtextualidade se referem à relação entre discursos de natureza diferente, mas essa relação pode ser chamada de metalinguística quando se refere a discursos conciliáveis entre si. A intertextualidade, por sua vez, é a relação entre textos de uma mesma natureza, contudo, para Navarrete-Cardero (2002, p.195), a intertextualidade é também transtextual, uma vez que uma obra de arte naturalmente se cria a partir de outras variadas e, assim, não existe uma obrigatoriedade de nos mantermos em um só tipo de arte ou linguagem. Sobre a adesão ao metacinema, Navarrete-Cardero afirma:

(...) período anterior e posterior a la Segunda Guerra Mundial (II G.M), muerte del chamado período clásico y nacimiento del neorealismo, antecedente de los nuevos cines europeos (...) En el 1945 el hecho cinematográfico es aceptado como acto cultural. La mayoría de intelectuales ve consumada la legitimidad del nuevo medio. Pronto, tras este reconocimiento, comenzarán a surgir otros tipos de discursos marginales, respecto a los institucionalizados. La caída de los estudios, la redefinición sufrida por el sistema y la llegada de la televisión van a causar el metacine. Se trata de obras con poder reflexivo sobre la propia naturaleza del medio, libres de las sujeciones de la estricta política hollywoodiense. (NAVARRETE-CARDERO, 2002, p.197, 198)

Já os anos 80 também são prolíficos em metafilmes, período em que se discute sobre o passado do cinema e os recursos inventados por ele, como a exibição de câmeras e telas dentro dos filmes com intenção metacinematográfica. Assim, discursos cinematográficos colocarão em debate temas como realidade e ficção, níveis de enunciação, catarse. Navarrete-Cardero cita Carlos Losilla que reconhece nesse período um “pós-modernismo cinematográfico”. Fátima de los Santos Romero, por sua vez, retoma em seu texto “El cine dentro del cine (italiano)” a definição de metacinema dada por José Luís Navarrete-Cardero e analisa filmes metacinematográficos italianos, assim como Navarrete-Cardero analisou os espanhóis. Romero diz que o cinema, desde seu nascimento, se construiu como metadiscursivo, como a maioria das linguagens artísticas e “parece que estuviera intrínseco mirarse hacia dentro, pensarse y reflexionarse a través de sus propias herramientas de expresión” (ROMERO, 2009, p.281). Ela aponta que esse processo abarca reflexões e citações de um texto fílmico em outro e a exibição do artifício do cinema. O cinema pode contar a história de si próprio que envolve os que trabalham na produção de um filme. Fátima Romero aponta, ainda, as relações entre um texto posterior e anterior (intertextual) e as estratégias interdiscursivas, como as de superposição de linguagens de natureza distinta – como o cinema e a literatura –, mas se mantém na definição de Navarrete-Cardero no que se refere ao metacinema.

Pedro Ruas, em seu artigo “Metacinema e Relações Interartísticas: Manoel de Oliveira e João Cesar Monteiro”, retoma algumas dessas definições de metacinema e as utiliza para comentar a obra de Manoel de Oliveira e João César Monteiro. Sua definição de metacinema é um “tipo de cinema que reflecte sobre si próprio, enquanto actividade, ou a um tipo de cinema que se afirma enquanto objecto cinematográfico, seja através de relações intertextuais com outros filmes, ou assumindo-se como artifício, dando a ver os mecanismos que lhe são inerentes.” (RUAS, 2015, p.95). Ele menciona algumas definições de metacinema como a de Kenneth Weaver Hope que diz que toda a arte é autorreflexiva, ou a de Fátima Chinita para quem o cinema reflexivo é aquele que expõe a artificialidade intrínseca do cinema, sendo que, para Chinita, metacinema é um tipo de cinema reflexivo necessariamente narrativo e ficcional (RUAS, 2015, p.

97). Todavia, Ruas considera essa definição estrita demais, visão compartilhada nessa pesquisa, uma vez que o cinema não ficcional, como o documental, pode ter também um aspecto metacinematográfico. Por outro lado, a visão de Hope é muito geral na perspectiva de Ruas para quem o cinema reflete sobre sua técnica e sua história, sendo o “cinema dentro do cinema” (RUAS, 2015, p.32) um espaço capaz de “sintetizar as outras artes” devido a seu caráter interartístico, tanto as artes do espaço, como a pintura, quanto as artes do tempo, como música e dança. (Brandão, 2008). E conclui afirmando que os filmes que apresentam discursos intertextuais com outras artes são interartísticos e, às vezes, metacinematográficos, quando fazem uma reflexão sobre a natureza do cinema.

Ruas ainda classifica dois tipos de cinema, o cinema comercial e o cinema de autor. Enquanto o cinema comercial priva o espectador de reflexões (RUAS, 2015, p.101); o cinema de autor cria uma reflexão no espectador revelando sua composição, seus artifícios. Ele menciona ainda o termo de Astruc (1999) “câmera-caneta”, em que o realizador “escreve” seu próprio filme, colocando seu estilo próprio na produção juntamente a toda uma equipe, diferentemente do que ocorre com o cinema comercial, em que o estilo se dilui nas etapas de realização que envolvem várias pessoas. Assim, o cinema de autor muitas vezes pode assumir o metacinematográfico.

Robert Stam, por sua vez, apresenta uma reflexão acerca do gênero autorreflexivo no capítulo “Homo Ludens: O Gênero Auto Reflexivo no Romance e no Filme” que compõe o livro *O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981). O autor menciona que o gênero autorreflexivo no romance se iniciou com Cervantes e continuou com Diderot, Fielding e Sterne. Posteriormente “foi revivido, de maneira ambígua, por Thackeray e, no século XX, passou por uma autêntica Renascença com escritores como Gide, Queneau, Borges e Nabokov” (STAM, 1981, p.54). Stam (1981, p.54) define o gênero autorreflexivo na literatura como um romance que não tem um aspecto “documental” à maneira de Defoe, por exemplo, mas tampouco se parece à ficção burguesa realista do século XIX, ou ao “realismo interior”, em suas palavras, presente em Virginia Woolf ou Henry James. Já no cinema, “Os elementos antiilusionistas de Godard foram considerados, durante muito tempo, lapsos infelizes do realismo ou mesmo um vício pessoal”. (STAM, 1981, p.54-55). O cinema convencional é aquele que transmite uma impressão de realidade por meio de uma técnica sutil, que, nas palavras de Stam, “não chama a atenção para si mesma” (p. 55).

Em seguida, o autor dá exemplos de técnicas que são consideradas antiilusionistas ou autorreflexivas. Ele menciona autores que interrompem sua narrativa, como Cervantes, que suspende o episódio da batalha de Dom Quixote e o galhardo biscainho e os deixa com a espada

no ar (p.55), ou autores que suspendem a narrativa para dissertar sobre a escrita ou sobre o romance, assim como o faz João César Monteiro em *O amor das três romãs*, quando interrompe a narrativa para dissertar acerca do cinema, como será visto posteriormente neste capítulo, ou quando interrompe a narrativa e coloca em cena uma imagem estática, o que ocorre tanto em *O amor das três romãs* quanto em *Silvestre*, na cena da batalha do malfeitor com o dragão. Para Stam, o artista autorreflexivo evidencia a mão que cria, chamando a atenção para os elementos de criação como a caneta, o pincel e a câmera (p.55). Ele também menciona os diretores que aparecem nos próprios filmes, como o fazia Hitchcock. No caso de João César Monteiro, podemos dizer que ele também é um autor-ator, tanto em *Silvestre* quando ele aparece como Rei, quanto na “trilogia de deus” em que ele assume o papel de João de Deus. Stam analisa a natureza anti-ilusionista do cinema porque:

Os antiilusionistas exploram a mistura de gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação. As tensões nos forçam a refletir sobre a natureza do gênero em si, e nos tornam conscientes dos meios pelos quais “a realidade” é mediatizada através da arte. (STAM, 1981, p.55)

Há filmes e livros antiilusionistas que revelam explicitamente suas inspirações. Cervantes, por exemplo, faz uma paródia do romance de cavalaria. Existem filmes que satirizam a afeição do público pelos heróis cinematográficos (STAM, 1981, p.57), os personagens de Godard, por exemplo, imaginam “suas vidas através de lentes cinematográficas” (STAM, 1981, p.57). Os cineastas podem evidenciar ou obscurecer as citações indiretas, optando ou não pelo recorte antiilusionista. Um exemplo de técnica antiilusionista é o questionamento acerca do cinema ou do romance como narrativas sobre “a verdade”.

Stam define o filme antiilusionista como aquele em que há o conflito entre o desejo de criar uma imagem convincente e a consciência da ficção da criação (1981, p.58). Ele aponta para o fato de que a consciência da ficcionalidade não impede o espectador ou leitor de se identificar com os personagens, e enquanto nas obras ilusionistas há a sugestão de que os personagens existem antes da instauração do universo ficcional, os filmes antiilusionistas denunciam que o personagem nasce com a criação artística. Isso ocorre no curta *O amor das três romãs* que oferece ao espectador a visão dos bastidores e de momentos de caracterização dos atores e dos cenários. No curta, João César Monteiro cria uma tensão entre “realidade”, ficção e metaficção e esta última assume o papel antiilusionista. Esse fator pode se estender também às narrativas populares retomadas no filme, já que a realidade anterior ao curta é também ficcional – os contos maravilhosos. Stam exemplifica o recurso, mencionando narrativas convencionas de faroeste que se voltam à vingança porque algum familiar foi morto,

ou seja, pressupõe-se um passado não mostrado em tela e a existência de eventos “não contados” na história. Já a obra antiilusionista “lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade anterior sobre a qual a obra de arte deve ser modelada”. (STAM, 1981, p.55). Outro recurso que pode ser utilizado a favor do antiilusionismo é o tempo. Stam (1981, p.60) menciona que a “narrativa realista ortodoxa” procura trabalhar com a sequencialidade e com a continuidade temporal. Assim, os filmes e romances escondem os tempos mortos com *fades* e elipses. Os romancistas e cineastas exploram a diferença entre o tempo da história e o tempo do discurso. O tempo no filme pode ser avançado com *timelapse*, prolongado ou abreviado (p.61). Ainda, segundo Stam, no cinema existe um tempo que satisfaz a expectativa do espectador, e, quando esse tempo não é cumprido, por exemplo, com pausas grandes no diálogo, o espectador percebe e não se agrada. A música pode dar uma sensação de que o tempo passa mais rápido, assim como o corte e a angulação, que pode fazê-lo passar mais rápido ou mais lento. Os cineastas antiilusionistas evidenciam esses recursos. Em *O amor das três romãs*, por exemplo, a música causa um efeito totalmente oposto ao ser colocada em contraste com imagens estáticas, o que transmite um sentimento de prolongamento da cena que fica em tela alguns segundos, alcançando quase um minuto de projeção de uma mesma imagem estática.

Stam também menciona a artificialidade das divisões nos filmes e livros que são exploradas por realizadores anti-ilusionistas, como é exemplo Godard que insere título antes dos planos. A divisão é normalizada nos livros e nos filmes por meio dos capítulos e dos planos. “Segundo Christian Metz, quando o romance precisava de algo mais longo que a palavra e mais curto que o livro, criou o capítulo. O filme de ficção precisava de uma unidade mais longa que o plano e mais curta que o próprio filme. Criou a sequência.” (STAM, 1981, p. 64). Stam também dá exemplos de cineastas que resumem a trama no meio do filme, em *off*, por meio do que ele chama de uma “intervenção autoral” (p.65). As narrativas antiilusionistas também apresentam várias histórias que se misturam e João César Monteiro trabalha, em *O amor das três romãs*, com essas divisões por meio de desenhos que antecipam e ilustram o que vai acontecer na cena vindoura.

Outro fator das narrativas antiilusionistas, mencionado por Stam, é a não plausibilidade dos acontecimentos, através de “(...) coincidências improváveis e do desprezo por explicações causais” (STAM, 1981, p.68), e um exemplo dado pelo autor são as mortes não naturais dos personagens, como mortes elaboradas, tal como nos quadrinhos. Há também as “representações dentro das representações” (p.68), por exemplo, o personagem de um filme que assiste a um filme, ou filmes em que os personagens dissertam sobre o cinema. Para o crítico “Os narradores

auto-reflexivos parecem incapazes de contar uma história de forma ininterrupta. Não conseguem manter a postura. E também não conseguem contar a história respeitando uma sequência linear.” (STAM, 1981, p. 69). Além disso, o autor da obra antiilusionista geralmente se comunica com o espectador ou leitor, dirigindo-se diretamente a ele. Alguns destes recursos foram empregados em *O amor das três romãs*: a inserção de uma narradora para o conto chinês, as interrupções do fluxo da narrativa fílmica para apresentação dos bastidores.

Stam aponta a qualidade de produzir um filme ou um romance por meio de variações estilísticas “em uma história constante” (1981, p.70) como um aspecto possivelmente antiilusionista, quando feita de maneira explícita, como a narração de personagens, a narração em *off* e a música utilizadas para contar um mesmo fenômeno em cena, em um efeito “cumulativo”, apresentado por diferentes modos de narração. Contudo, o cinema mudo podia ser também antiilusionista, por meio das imagens que parodiavam o próprio cinema, além de ironizar os elementos mecânicos por traz de uma produção. Um filme antiilusionista pode expor os processos e a hierarquia na produção de filmes, criticar a indústria hollywoodiana. Musicais e desenhos animados parecem aceitar características não tão verossimilhantes e efeitos antiilusionistas, pois a própria dança é uma “estilização abstrata do movimento” (STAM, 1981, p.75). O autor exemplifica com *West Side Story* (1961), em que nenhum espectador realmente acredita que *gangs* de Nova York fazem piruetas ao som de orquestra, mas é propenso a aceitar isso. *Singing in the Rain* (1952) é um exemplo de um musical autorreflexivo sobre a mudança do cinema mudo para o cinema falado, expondo os problemas técnicos do cinema. Já os desenhos animados têm a liberdade para ser antirrealista e até mesmo autorreflexivo. *Duck Amuck* (1953) apresenta uma “batalha” entre o desenhador, com seu lápis e borracha, e o personagem:

Seu ideal era o “impossível plausível”, confirmado pela elasticidade mágica e pelos poderes concedidos aos personagens. Em desenho animado, as pessoas caminham em precipícios e seguem andando pelo ar; são achatadas por tratores e transformam-se em panquecas. Mas, a um simples sacudir de cabeça, voltam a ser gente novamente (STAM, 1981, p.77)

A partir de exemplos de cinema e literatura antiilusionistas, Stam apresenta uma perspectiva do que seria o gênero autorreflexivo, desconsiderado por muitos críticos no cinema e na literatura. O gênero autorreflexivo abarca o metacinema, uma vez que fala de si mesmo e expõe seus artificios. O cinema de João César Monteiro apresenta características autorreflexivas e marcas antiilusionistas. Em *O amor das três romãs* a **articulação de narrativas** pelo viés da intertextualidade com o conto “O amor das três romãs” cria uma

narrativa central desenvolvida junto com as narrativas paralelas. A narração feita por atores, a presença de óperas, ditados populares, rimas, leituras de constos, entre outros aspectos intertextuais desencadeiam este feixe de narrativas. A **construção do maravilhoso** dá-se por meio de reiterações das ações dos personagens das muitas narrativas em paralelo que, intrincadas à principal, ora a instensificam, ora a complementam, e por vezes desvela o universo ficcional e maravilhoso das narrativas.

Os recursos metacinemáticos presentes no meio visual (décor e ilustrações bidimensionais) e em outros mecanismos do *set* de filmagem promovem a interrupção constante da narrativa principal e provoca a consciência do espectador em relação à montagem fílmica e à ilusão cinematográfica. Décor, ilustrações e o set de filmagem não aparecem de maneira linear, mas emaranhados entre si, criando um labirinto interartístico de aspecto fabuloso. A **articulação de narrativas**, característica constante nessa fase de produção de João César Monteiro, cria um filme de camadas intertextuais que desabrocham uma a uma, se interpolam, se complementam, formam paralelismos. A primeira delas e mais evidente é o intertexto com o próprio conto popular “O amor das três romãs” e se dá por meio da imagem e do diálogo. Embora cidra e romã representem fecundidade, a simbologia é mais evidente na segunda, o que é trabalhado logo na primeira cena da película – por meio do *close* na fruta. Uma mudança se dá no momento em que o príncipe abre as romãs. Enquanto no conto de Braga a moça deve ser desencantada bebendo água – o que o faz em uma fonte – e na de Calvino o príncipe deve abrir a romã diante de tal lugar, no filme a fonte está no beijo do príncipe. Desse modo, é ele mesmo quem sacia a sede da amada por meio de um ato de amor, transformando o objeto físico em objeto simbólico.

Outro apelo metacinematográfico ocorre na cena em que a jovem encantada olha para o poço e Preta Maria pensa que ver ali seu próprio reflexo. No filme de Monteiro, o enquadramento recebe a perspectiva da personagem, ou seja, vemos seu olhar através de um visor que nesse caso é a própria câmera. Ao encarar fixamente a câmera, contemplando-se, a moça das romãs também contempla a nós, espectadores, transpondo o tecido que separa a ficção e os recursos que a compõem. A câmera, por sua vez, a filma de ponta cabeça, mantendo a impressão de que nós, espectadores, somos na verdade o poço no qual ela se observa. Os versos cantados por Preta Maria ao pensar que o reflexo é seu diferem dos contos analisados e a repetição da ação de quebrar o alguidar no chão é cortada na película. Assim, Monteiro tira esse elemento da oralidade, mas introduz melodia aos versos, que são cantados pela atriz, o que se perde na leitura dos contos transcritos.

Em outra cena fílmica, quando Preta cata piolhos da menina e pergunta “quem és tu e como viestes aqui parar, minha menina?”, a menina responde “Era uma vez três romãs, três romãs de amor encantado, para quebrar o encanto, deveriam ser abertas por alguém enamorado. Assim foi com o meu amor, assim foi com o meu amado.” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 16:50min -17:05 min), resposta que não está nos textos de Calvino e Braga, mas pode tanto ter sido retirada de outra versão do conto popular, quanto ter sido criada pelo próprio cineasta, nesse caso sendo uma criação “erudita” de aspecto popular, na medida em que utiliza de aspectos da oralidade como “Era uma vez” e a repetição de “três romãs”, além de rimas e do paralelismo em “encantado” e “amado”. Ao se assemelhar a uma trova popular, os versos aludem a uma terceira forma de intertexto que se costura no filme. Isso porque as rimas em meio às falas do roteiro oferecem aspecto poético à estrutura do filme e o aproximam do universo literário em geral e do próprio intertexto das romãs.

Quanto aos versos enunciados por Preta Maria para justificar sua mudança de aparência, eles se assemelham mais à versão de Teófilo Braga “Mas tu não és a menina que eu deixei aqui há pouco. Preta: Sou. Sou. O sol crestou-me” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 17:45min-17:52min). Ademais, o cineasta trabalha com um final da história semelhante ao de Braga, não estando presente o último segmento da versão de Calvino, sendo que nesta a pombinha encantada questiona um cozinheiro, e naquela aparece para o hortelão, assim como no filme. Entretanto, é Papa Folhas quem faz esse papel e captura a pomba no filme, por isso seu nome “Papa Folhas” relacionado ao seu ofício. Por outro lado, Papa Folhas não é só hortelão no curta-metragem, mas ganha centralidade, por isso também possui um nome, diferentemente dos personagens dos hipotextos.

Os versos ditos pela pombinha “Pombinha real não cai em laço de fita (...) Pombinha real não cai em laço de prata” são omitidos no filme, já que esse momento é transfigurado para uma leitura feita pela atriz que representa Papa Folhas, caracterizada como narrador, portanto assumindo outro papel: “(...) A seguir tentou capturá-la, mas a pomba disse-lhe que só se deixaria apanhar com um laço de ouro. Papa Folhas assim fez e a levou ao príncipe” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 20:04 – 20:14). Tanto os versos do conto, quanto a leitura no filme, aludem à contação de histórias populares. O objeto livro na mão da atriz reforça a relação entre cinema e literatura.

No final do curta, quando a sentença da Preta Maria é proferida, Papa folhas entra tocando um tambor e a câmera se aproxima lentamente do rosto da mulher sentenciada, focando-o por alguns segundos. A sentença é parecida com a da versão de Teófilo Braga e a tristeza apática no rosto da vilã, junto à imagem do tambor sendo tocado, remetem à punição

“quero que a mande matar, que da sua pele se faça um tambor e dos seus ossos uma escada para subir para a nossa cama.” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 21:30min -21:39min). A cena é simultânea à execução de *Verranno a te sull'aure testo*, da ópera *Lucia di lammermoor*, de Gaetano Donizetti, que cria uma atmosfera de padecimento e inclemência. A letra que soa ⁵“Verranno a te sull'aure / I miei sospiri ardenti, /Udrai nel mar che mormora/L'eco de'miei lamenti.../Pensando ch'io di gemiti/Mi pasco e di dolor, /Spargi un'amara lagrima/Su questo pegno allor!” (1979, 21:40) descreve o sofrimento de Preta Maria por meio das palavras “lamento”, “lágrima amarga” e da imagem “se alimentar de dor” que será o destino de Preta. A ilustração que aparece em seguida confirma o aspecto “sanguinário” e violento comum aos contos populares, com Preta Maria é punida e sua boca sangra, assim como o próprio tambor que soa em sua sentença, no qual ironicamente será transformada.

Uma segunda camada intertextual é sonora e composta por diálogos, barulhos e também por meio da música. Há músicas de óperas durante todo o filme. Uma delas é a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, música K527 (ária de Leporello), que conta a história de um nobre da aristocracia que engana mulheres, pois as seduz mas não se casa. Outras são *Così fan tutte* e *Le nozze di Figaro*, também de Mozart, que são respectivamente sobre a fidelidade das moças e o amor, e uma sátira à sociedade, em que Figaro e Susana são noivos e servos do Conde que assedia sexualmente a moça.

Além disso, há no filme trechos da ópera *Otello* e de *Rigoletto*, ambas de Giuseppe Verdi, sobre um bobo da corte que zomba do Conde Monterone por ter sua filha seduzida pelo Duque, mas Monterone lhe joga uma maldição e a própria filha do bobo da corte, Gilda, se apaixona pelo Duque. Também aparecem *Aida*, de Verdi, sobre os apaixonados Aida – filha do rei Amonasro da Etiópia – e Radamés (general egípcio); *Orfeu e Eurídice*, de Christoph Willibald Gluck, sobre o mito de Orfeu, músico que vai buscar sua esposa no mundo dos mortos; *Carmen*, de Georges Bizet, que conta a história de Carmen que seduz Don José, noivo de Micaela; e *Lucia di Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, sobre o romance proibido de Lucia e Edgardo. Outras obras musicais também são evocadas, como *Cassation in G major*, K.63, de Mozart ou *Ein musikalischer Spaß*, também composição de Mozart. Todas as óperas perpassam o tema do amor, como o amor enganoso/fraudulento, a infidelidade no amor, o amor interrompido pela morte, o amor impossível/amor proibido, ou amor não correspondido. Essas faces do amor dialogam com “A história das três romãs” na qual o curta *O amor das três romãs* se baseia. Assim, as músicas reforçam os acontecimentos em tela uma vez que o enredo do

⁵ virão até você na aura/ meus suspiros ardentes/ Você vai ouvir no mar murmurante/ o eco dos meus lamentos/ Pensando que me alimento/ de gemidos e dor/ derrame uma lágrima amarga/ sobre essa promessa então!

filme se mistura aos trechos das óperas, transmitindo uma impressão híbrida às melodias e à película. Por meio desse “palimpsesto” que sobrepõe camadas de sentido, apresentam-se narrativas de amor de diferentes épocas. Há, então, um encontro entre o passado e o presente no cinema. Ruas, citando Garcia Manso, afirma que é possível reconstruir uma leitura da história do cinema e da história da música a partir das referências nos filmes de João César Monteiro (RUAS, 2015, p.109), o que é muito evidente em *O amor das três romãs*.

Para Francesco Giarrusso (2012, p.43), a obra de João César Monteiro vincula discursos como o do “drama (pela performance), do epos (por via da oralidade) e da ficção (devido à mediação que o objeto “filme” produz, tal como o objeto “livro”) (...)”. O drama, em *O amor das três romãs*, aparece na performance, mas a montagem, ou “bastidores”, também é evocada, quando os personagens se apresentam no final, ou ainda quando uma atriz fuma em cena. A performance dos personagens no filme é “brechtiana”, uma vez que a atuação aparenta artificialidade e é teatralizada, o que revela ao espectador que se trata de ficção, de cinema, ou seja, que há um artifício. O “epos”, por sua vez, está presente na intertextualidade do filme com a literatura oral, mais especificamente com o conto “A história das três romãs”, a partir dos recursos utilizados para essa transposição, como as rimas que aparecem entre as falas dos personagens no filme, ou a leitura da história (citação direta), introduzida por meio de uma atriz, entre outros elementos que constroem uma “saga do herói” em suas andanças em busca do amor. Essa saga é guiada por uma atriz-narradora que alude ao narrador das epopeias. Ademais, há um artificialismo advindo da presença do narrador em cena, e personificado, ao invés da opção por uma *voz over*.

Já a ficção é o recurso do enredo em si e da história transmitida por meio do filme. Nesse caso, há um nível ficcional intertextual (que reconta contos) e um nível metacinematográfico que, por exemplo, ficcionaliza a construção do cenário pelas mulheres pintoras, já que estas atuam para a câmera portando vestimenta que faz parte de um figurino, além de apresentarem cabelos soltos que atrapalham no ofício de pintar e reforçam o antiilusionismo. Assim, constrói-se uma forma fílmica semelhante à da romã, isto é, com muitas cavidades de sementes ficcionais interligadas pelo invólucro da fruta e do filme. Em outras palavras, fios que tecem a sintaxe fílmica marcada pelo ficcional que, por sua vez, é perpassado pela interpretação “brechtiana”.

O filme costura a história contada nas óperas, a história intertextual contada no filme e o processo de pré produção da película mostrado durante o tempo de rotação, preenchendo, pois, uma mesma cena com duas formas de expressão distintas, o que, segundo Paes, é comum na obra de João César Monteiro que além de contrapor formas artísticas distintas “contrapõe o popular ao erudito, numa selva de citações. Se João César era um poço de *logos* erudito (de

cinema, de literatura, música, outras artes e saberes), o que distingue o seu discurso é o contra campo com o logo popular (ditos, adágios, idiotismos)” (Paes 2005, p.38).

Algumas outras referências literárias e culturais que aparecem no filme formam uma terceira camada de intertextualidade, a da palavra e da imagem. Um exemplo é a cena em que, enquanto o príncipe dorme, Papa Folhas come, fazendo considerações sobre a comida em voz alta, sobre o chouriço e a falta de pinga. Essas considerações não se relacionam com o enredo e parecem descontextualizadas, sendo semelhantes a ditos populares, mas servem para adicionar uma camada de sentido à história central relacionada tanto aos costumes populares, quanto à expressão das necessidades das camadas mais populares, que se distanciam das necessidades do príncipe. Isso pode ser observado pela fala “não vale a pena caminhar” (6:18-6:25) de Papa Folhas, que é metafórica, mas também pode revelar sua resistência em relação à viagem que opera junto ao príncipe, ou seja, sua indisposição em continuar trabalhando na empreitada de “encontrar o amor” para aquele.

Após o príncipe cortar a romã, surge a cena em que uma mulher de cabelos curtos narra:

Outrora na china, o crisântemo era uma flor sagrada, e um senhor cultivava amorosamente o mais belo jardim de todo o país. Um dia, um mensageiro trouxe a notícia de que um imperador, atraído pela beleza do jardim, decidira ir visitá-lo. Ao saber de tão grande honra, o senhor mandou cortar todas as flores do jardim, exceto uma, para não estragar a beleza da flor (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 12:43min - 13:18min).

O *set* de filmagens aproxima-se do conto popular quando a mesma atriz que representa a doadora das romãs atua no papel de narradora do conto, interpolando o conto chinês na sequência narrativa do conto em que atuam o príncipe e a princesa da romã, rompendo o encontro para contar a história da única flor poupada pelo senhor, assim como no conto/filme das romãs as duas princesas que saem dos primeiros frutos são condenadas, a fim de que só a terceira se mantenha viva. A narração da atriz, realizada logo após o corte da cena em que a terceira moça deixa a romã e pede água, reforça alguns significados como o de que em algumas relações estabelecidas nos contos maravilhosos é exigido o sacrifício de uns para o alcance da felicidade de outros, sejam estes nobres, reis, príncipes. As narrativas complementam-se ao apresentarem processos de seleção de uns e detrimento de outros e o conto assim narrado remete à forma de preservação das narrativas orais, propagadas pelo canal da voz, antes de serem transcritas. Entretanto, há um forte artificialismo na construção da cena, pelo modo inusitado com que a montagem decepciona o espectador que espera a alternância para o plano do contracampo, já que a moça da romã dirige-se a um interlocutor e pede água. Em lugar disso, a

sequência apresenta um primeiro plano do rosto da atriz que narrará o causo chinês, sem um explícita conexão com o enredo da narrativa principal e à maneira de uma pausa para descanso ou de um possível encerramento filmico, pois, após narrar o conto, a mulher retoma o cigarro e o enquadramento é aberto até o plano americano, quando é possível ver a atriz sentada em um banco a levantar-se para despedir-se do espectador, a quem diz: “e então agora, adeusinho até a próxima” e se retira de cena como se houvesse encerramento do filme. O ato corriqueiro de fumar torna-se ambíguo (fuma a personagem ou a pessoa-atriz?) e o olhar frontalmente direcionado à câmera desestabiliza a ilusão do cinema e revela elementos do processo compositivo.

Vê-se, portanto, que as distintas referências reunidas no curta-metragem podem ser lidas tanto como textos autônomos, quanto como um tecido de textos que formam uma unidade narrativa dependente das conexões estabelecidas entre as obras e da interpretação do leitor, como aponta Navarrete (2002, p.191) acerca do metacinema. Assim, a compreensão do espectador se dá a partir de seu próprio conhecimento dos hipotextos, mas não se resume a eles, sendo a obra de João César Monteiro um objeto completamente novo. Sua obra antiilusionista explora, além de textos diferentes, “a mistura de gêneros” (STAM, 1981, p.55) e gera uma “tensão criativa” pela interação destes, o que leva à reflexão acerca do potencial intersemiótico do gênero cinematográfico. Além disso, ao não contar a história “de forma ininterrupta” ou “de maneira linear”, segundo Stam (1981, p. 69), Monteiro assume a face autorreflexiva do cinema.

A cena interrompida é retomada por meio da ilustração do encontro do príncipe com a moça libertada da romã, seguida do beijo que saciará a sede da amada. A moça das romãs usa um vestido vermelho, do mesmo modo que a figura da “moura encantada” que, na tradição dos contos maravilhosos, possui cabelos pretos e é extremamente bela e sedutora, aparecendo em rios, poços, nascentes, entre outros locais onde há água – passagens para o interior da terra – cantando ou penteando o cabelo, além de oferecer tesouros para quem a libertar do encanto. Acredita-se que as “mouras encantadas” se originam das moças que guardavam os tesouros dos mouros (WEISZFLOG, 1998, p.1418). A associação com a lenda das “mouras encantadas” está presente em outros filmes de João César Monteiro de forma mais direta, como em *Veredas*, também em um intertexto de *Silvestre*, evidenciando assim o trabalho do cineasta com a história das origens portuguesas e do contato conflituoso com os árabes.

Em relação ao personagem Papa Folhas, ele não existe no conto das romãs sendo a diferença mais evidente entre conto e adaptação (hipotexto/hipertexto). Papa Folhas seria uma personagem de menor atuação (figurante), mas assume funções diversas no filme, como proferir ditos populares e conseqüentemente ser veículo da intertextualidade, ou atuar para que o

príncipe receba uma sanção positiva, além de assumir papel de narradora do *plot* (leitora do conto) em determinado momento do filme. O efeito de **maravilhoso**, em *O amor das três romãs*, é construído a partir da adaptação do conto popular das romãs, ou cidras encantadas, sendo o príncipe e Papa Folhas personagens centrais na película. Papa Folhas é representado pela atriz Margarida Gil que é acompanhante de caçada do príncipe, assumindo um papel geralmente atribuído a personagens masculinos no código tradicional dos contos maravilhosos. A personagem é apresentada na segunda cena, quando o príncipe e ela caminham em direção à câmara e o plano se fecha, primeiramente nele, depois em Papa Folhas, antecipando a importância desses. Durante todo o curta, essa é a única cena que apresenta um cenário de aparência realista e a presença de cavalos verdadeiros. Assim, o contraste gerado entre a cena e as que se seguem – com exterior gravado em estúdio por meio de cenários pintados e cavaleiros de pau representando cavalos reais – pode ser lido como um adentramento desses personagens no mundo maravilhoso e, ao passarem pelo crivo da câmara, assumem uma negação da realidade corriqueira até então experimentada. A primeira estrofe de *Noite e giorno fática*, música da ópera *Don Giovanni* de Mozart, que toca nesse momento, reforça a negação da condição servil de Papa Folhas, uma vez que diz ⁶“Noite e giorno faticar/ Per chi nulla sa gradir/Piova e vento sopportar/Mangiare mal e mal dormire/Voglio far il gentiluomo/E non voglio più servir/No no no no no no” e, considerando-se sua posição de ajudante/companheira e o contexto da ópera e do curta – na ópera, a personagem Don Giovanni é um nobre sedutor de moças, enquanto Leporello é seu servo; no curta-metragem o príncipe solteiro busca/encontra uma esposa –, presume-se a libertação que a personagem deseja e alcança graças à sua função metacinemática na película que lhe dá protagonismo e potencialidade para questionar e refletir sobre sua condição.

A próxima cena da dupla contrasta com a cena que os apresenta, pois dessa vez os personagens fingem cavalgar em cavalos de madeira em frente a um cenário de floresta pintado em cena anterior. Papa Folhas diz que é melhor voltarem para trás, pois a floresta abriga ladrões. O príncipe, por sua vez, lhe responde que ela se engana e que a floresta é jovem e cheia de vida, ao que ela contesta “vida de cão, vida de vilão”. Em seguida, parece se dirigir ao cavalo que chama de cardeal: “Em que pensas cardeal? / Ele pensa, logo resiste” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 2:50 min- 2:57 min) e continua: “Príncipe saia do sério (...) O braço vai ficar cansado de tanto espadeirar / Ui é guerra que vai pelo mundo e o arado sempre à espera / Quem diria um bom saco de areia e uma boa pinga cardeal” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979,

⁶ Noite e dia trabalhar/para quem não se satisfaz/chuva e vento suportar/ mal comer e mal dormir/quero ser um cavaleiro/eu não quero mais servir/não não não não não não. (Tradução livre da autora).

2:58min-3:23 min). Finalmente, o príncipe diz “Algo me diz que encontrei aquilo que há tanto busco”. (3:23min-3:29min). Percebem-se as reflexões de Papa Folhas sobre a estratificação social, reflexões aparentemente secundárias no enredo do filme., concentrado na busca do amor pelo herói príncipe. As falas de Papa Folhas apresentam um aspecto não convencional nos diálogos de roteiros fílmicos, pois seu discurso é mais subjetivo e abstrato, mais crítico e similar à forma poética adotada no filme *Silvestre*. Nos dois filmes, os diálogos são marcados pelo intertexto com a cultura popular, pela presença de adágios e expressões idiomáticas que se transferem para o roteiro do filme dando-lhe um aspecto arcaico e promovendo estranhamento.

Assim, a ideia apresentada em cena anterior, do questionar das normas sociais/do servir, por meio de *Noite e giorno fática*, aparece novamente, dessa vez através do questionamento da guerra. Papa Folhas faz um trocadilho com a frase “Penso, logo existo”, de Descartes, – referindo-se ao príncipe que está muito quieto – quando diz “Ele pensa, logo resiste”. Dado o contexto em que a frase é apresentada, o significado não fica explícito no conjunto do filme, mas o sentido desta pode referir-se ao fato de que pensar é um ato de resistência em contextos em que se exige que a sociedade não questione, como em contextos políticos ou religiosos. Assim, pode ser associada ao fato de que ele pensa, logo resiste na condição de príncipe e de manutenção dessa ordem pautada numa rígida hierarquização da sociedade. Em seguida, há mais reflexões subjetivas, como a frase “Ui é guerra que vai pelo mundo e o arado sempre a espera”, que junto à fala “O braço vai ficar cansado de tanto espadeirar” gera um questionamento acerca da pertinência da guerra, assim como a persistência dessa, que dura por muito tempo e deixa todo o resto de lado, sendo, pois, destrutiva e cansativa. Pode-se interpretar que Papa Folhas questiona a seriedade do príncipe que se assemelha à seriedade dos assuntos mencionados, como a guerra, apresentando uma possibilidade de mais leveza na cavalgada e na vida. A frase “Ui é guerra que vai pelo mundo e o arado sempre a espera” se parece muito com um ditado popular, mesmo porque há muitos provérbios populares portugueses que se referem à guerra, seja à sua duração como “Guerra começada, só Deus sabe quando acabada”, ou ao prejuízo que causa “Guerra, peste e carestia andam sempre em companhia”, além de “Da guerra, o dano vem cedo e tarde o proveito”, todos esses retirados da base de dados de provérbios da CERCIFAF (2002).

Outro momento em que Papa Folhas se destaca é quando abre duas das três romãs encantadas que o príncipe coloca ao seu cuidado. Em cena anterior, ela até mesmo se ajoelha para receber os objetos da doadora, mas a senhora lhe diz “Não é contigo que eu quero falar” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 3:57 min-4:00 min). Essa cena se diferencia do conto porque nele o próprio príncipe abre as três romãs. Assim, a falha na tarefa do herói por duas

vezes nos contos de Ítalo Calvino e Teófilo Braga, é suprimida no filme e atribuída a Papa Folhas que atua de maneira antiilusionista ao cortar uma romã, uma vez que a cena se assemelha a um ensaio, pois a lâmina não corta o fruto e, de modo ambíguo, ouve-se a voz do diretor a dizer “Corta!”. Trata-se de um imperativo que parece ordenar o corte de cena ou o corte da romã pela atriz que interpreta Papa Folhas. Além da exposição do processo de criação da obra, há o indício de que algo falhou e teve que ser interrompido na cena-ensaio, similar a uma intervenção autoral que, segundo Stam (1981, p. 65), é comum nos filmes autorreflexivos quando a voz do diretor em *over* interfere, interrompe ou sintetiza a trama.

A cena será repetida posteriormente, quando Papa folhas executa com verossimilhança a ação de cortar o fruto ao meio, em um “plano detalhe” de suas mãos, seguido de um *travelling* para cima que leva a câmera até seu rosto em um “primeiríssimo plano” para que ela diga: “ui, uma menina” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 9:52min). O enquadramento e o movimento de câmera, diferentes do “plano americano” estático da cena anterior, também contribuem para a impressão de “verdade” da cena. Ainda assim, é importante ressaltar que a manutenção da cena-ensaio modifica o modo de recepção dessa segunda cena. Isso porque o espectador associa os dois episódios e os percebe como parte do processo de criação fílmica, com suas retomadas, edições e demais artifícios.

Surge, então, uma moça de vestido verde que pede “Dá-me água senão morro” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 9:59). Papa Folhas, por sua vez, abre a segunda romã, em “plano americano”. Diferentemente da cena em que serra a romã com movimentos que delatam a falta de corte da lâmina e transmitem a impressão de uma ação “fingida”, “atuada”, isto é, de um fruto de plástico sendo cortado por uma faca sem corte, nessa cena ela a corta de uma só vez, joga os dois pedaços no chão assustada e coça os olhos, se perguntando “Estarás tu bem acordada Papa folhas?” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979 10:10 min) ao ver uma jovem de vestido azul ao lado da jovem de vestido verde que também pede água. Papa Folhas questiona a própria sobriedade e sai de cena aflita.

Outro papel assumido por Margarida Gil, além de Papa Folhas, é o de leitora de parte da história das romãs:

O príncipe casou com a preta e não foi feliz. Um dia andava Papa folhas a tratar o jardim, quando apareceu uma pomba branca que lhe disse: hortelão da hortelaria, como vai o príncipe com a sua preta Maria? Papa folhas respondeu: Passa bem e leva boa vida. A seguir tentou capturá-la, mas a pomba disse que só se deixaria apanhar com um laço de ouro. Papa folhas assim fez e levou-a ao príncipe. Mal soube disso a preta bateu o pé e exigiu que se matasse a pomba. Consternado, o príncipe estava prestes a ceder, quando ao passar a mão na cabeça da pomba descobriu o alfinete que

preta havia enterrado, e tirou-lhe. Imediatamente a pomba se transformou em menina. (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 19:47min – 20:31min).

Após a leitura, a atriz fecha o livro, olha para a câmera e há o corte. Ao apresentar-se como “atriz”-leitora do conto, atuando no universo extradiegético, não mais como Papa Folhas, quebra-se a ilusão fílmica. Ademais, por utilizar-se da citação direta em vez de fazer a transposição para diálogo, João César Monteiro reforça o caráter híbrido do filme: narração *versus* interpretação, mídia escrita *versus* mídia audiovisual, cinema e literatura expostos pelo objeto livro que a atriz segura entre as mãos. Os versos que aparecem na narração são parecidos com os versos da versão de Teófilo Braga “Hortelão da hortelaria/Como passa o rei/E a sua preta Maria? / Ele, admirado, respondeu:/— Comem e bebem, /E levam boa vida.” (BRAGA, 1999, p.109). Margarida Gil assume a função de leitora do conto, assim como assumido pelo cineasta para a organização do roteiro. Cria-se o efeito de *mise en abyme* que anuncia o mosaico de textos, vozes e sentidos que o filme de Monteiro organiza.

Quanto ao personagem príncipe, ele assume o papel típico do herói receptor do fruto mágico, conforme acontece no conto: “Estas romãs são para ti, mas não te esqueças que só debes abri-las aonde houver água” (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS 1979, 4:15min-4:28 min), porém há uma diferença no personagem do doador, já que na versão de Ítalo Calvino uma mulher questiona o propósito do príncipe, mas ele desvaloriza seu conhecimento por preconceito, falhando em receber a informação necessária: “E eu vou dizê-lo justamente a você, que é mulher? (p.248), e só a recebe de um velhinho “Para o senhor posso dizer, avozinho, pois certamente há de saber mais que eu. Procuo uma mulher branca como o leite e vermelha como o sangue.” (1992, p.248). Há no conto uma valorização do conhecimento do mais velho (ancestral) e um desprestígio do conhecimento da mulher. No filme, o príncipe aceita as romãs de uma doadora mulher, sendo uma recriação significativa do cineasta em um filme em que a figura da mulher é apresentada de diferentes formas e em diversos papéis, considerando-se ainda que o único personagem masculino em tela é o próprio príncipe, ficando a cargo das mulheres a criação do cenário e a costura das cenas e dos intertextos.

Os **recursos metacinemáticos** foram mobilizados em toda o filme, desde a primeira até a última cena. Na abertura do curta-metragem, há um plano rosa claro representando uma romã, sobre a qual fileiras de sementes vermelhas culminam no contorno de um círculo no centro da fruta. A imagem, um tanto artificial, recebe um *zoom-in*, introduzindo o assunto do curta, já que é uma fruta importante para o *plot*, além de aludir à genital feminina de maneira sutil e ao tema do desejo, e por fim, da associação com o próprio cinema de João César Monteiro e sua reunião de artes e linguagens, cortes e colagens, representadas na reunião das sementes. A artificialidade

da romã se evidencia em seu aspecto bidimensional, quase como se a câmera filmasse uma tela, e esse aspecto antiilusionista provocasse o espectador desde os primeiros segundos. A aria *Che farò senza Euridice*, de *Orfeu e Euridice* contribui para a revelação ao espectador da fabricação fílmica, justamente pela evidenciação, por meio da extensão temporal da aria, da inércia do plano. O trecho que se repete “Che farò senza Euridice/Dove andrò senza il mio bem/Euridice, o Dio, risponde” representa a tristeza profunda de Orfeu após a morte da amada, o que será constratado com a figura de um príncipe que cavalga num cavalinho de pau.

Após a cavalgada de Papa Folhas e Príncipe, ocorre a cena das moças que pintam um dos cenários da película. Nela, novamente plasmam-se os artifícios cinematográficos e a pré-produção passa a ser história/narrativa transfigurada na própria produção. Na cena, uma das moças está em cima de uma escadinha pintando um local mais alto, todas as jovens estão em silêncio, concentradas na confecção da pintura. Na cena seguinte, o príncipe e Papa Folhas aparecem nesse cenário exterior artificial que contrasta com o cenário anterior, de viés mais realista, com cavalos vivos. Após a cena da pintura do cenário que caracteriza uma floresta, surgem os cavalos de pau que junto ao plano de fundo pintado anunciam o universo da ficção.

O mesmo cenário será retomado em outro momento do curta-metragem quando será retomada a cena das jovens que pintam o mesmo décor. Essas duas cenas alteram a linearidade fílmica e explicitam o ficcional por meio de um emaranhamento que rompe a sucessividade do enredo e contribui para a quebra da ilusão cinematográfica. O cenário em construção é filmado de frente e as mulheres estão de costas para a câmera. Dessa vez as moças conversam sobre o ofício e uma delas comenta que não alcança muito bem o local onde deve pintar. A que segura as paletas de tinta para que as outras pintem pede que Sílvia, uma moça que está em cima da escada, coce sua cabeça, já que ela não pode usar as mãos. Outra jovem diz que o azul está mal misturado, retira a paleta da mão da moça, promove a mistura e então lhe devolve. A conversa entre as moças contribui ainda mais para a exposição da artificialidade do filme, ao mostrar diálogos que se relacionam à pintura, à fabricação do décor, não ao *plot* das romãs. A execução em tela da pintura do cenário pode ser considerada um procedimento autorreflexivo por evidenciar os elementos da criação, nesse caso a tinta, a tela (parede) e o pincel, (STAM, 1981, p.55), colocando em cena aquelas que o criam. Assim, o espectador assiste à história das romãs e sabe que ao que assiste é ficcional, construção e jogos cênicos.

Outro momento metacinematográfico se dá quando, antes do aparecimento das moças encantadas das romãs, as atrizes se trocam atrás de um biombo. Há roupas penduradas no biombo e um cabideiro de parede ao fundo do qual alguns cabides vazios pendem, além de um vestido vermelho usado pela princesa em cenas posteriores e um chapéu que lembra o de Papa

Folhas. A cena é acompanhada por *Non so più cosa son, cosa faccio*, de *Le nozze di Figaro*, escrita por Mozart, que é uma confissão de Cherubino, pajem do conde de Almaviva, de seu amor pelas mulheres, especialmente pela condessa. Ouve-se ⁷“Non so più cosa son, cosa faccio/ Or di foco, ora sono di ghiaccio/Ogni donna cangiar di colore/Ogni donna mi fa palpitare. /Solo ai nomi d'amor, di diletto/Mi si turba, mi s'altera il petto/E a parlare mi sforza d'amore:/Un desio ch'io non posso spiegar!”, na voz de uma cantora, e a narrativa sonora se mistura à narrativa imagética composta de belas mulheres que se vestem, preparando-se para o amado. São flagradas pela câmara as jovens atrizes encantadas, antes mesmo de assumirem o papel de moças das romãs. A câmara voyeur penetra no camarim e insinua, com este ato, um desejo similar ao de Cherubino, amador de mulheres. O cineasta quebra a homogeneidade da história e introduz esta cena aparentemente deslocada do enredo. O contraste entre o vestir-se para a gravação e a trilha sonora faz com que as delimitações entre o que é narrativa ficcional e o que é o preparo para a filmagem sejam menos evidentes. Assim, ao mesmo tempo em que a cena não faz parte da história das romãs, ao referir-se apenas à troca de figurino, torna-se enredo, ao ser narrada por uma segunda referência intertextual – a ópera. Ademais, o vestido vermelho pendurado no cabideiro, que será usado posteriormente, gera uma conexão entre cenas metacinematográficas e ficcionais porque instiga o espectador a refletir sobre o antes e o depois, a pré e a pós-produção do filme.

Ruas classifica a obra de João César Monteiro como um *metacinema interartístico* “já que se exprime enquanto *obra de arte total*, num constante *abismo* de citações artísticas e cinematográficas, revelando-se enquanto artifício e reflectindo intensamente sobre si própria” (RUAS, 2015, p.114). Nesse metacinema, Monteiro trabalha com dois níveis distintos que se contrapõem: o sonoro e o visual. No caso da cena mencionada, o visual está relacionado com o artifício e o metacinema, enquanto o sonoro trabalha com o intertexto e traz uma atmosfera de realidade à história:

De resto, a dupla natureza audio-visual do cinema é um dos trabalhos específicos de João César Monteiro. Vemos em SILVESTRE a continuação de um trabalho em que a opacidade da imagem contrasta com a transparência do som (que em FRAGMENTOS DE UM FILME-ESMOLA se manifesta nas longas recitações em plano-fixa), num processo que culminará na cegueira de BRANCA DE NEVE, de 2000, filme negro, quase sem imagens, mas quem mantém uma banda sonora completa. Isto significa que o cinema de João César Monteiro é mais para se ouvir do que para se ver, pois depende da banda sonora, sumptuosa de Schubert ou Wagner, Mozart ou Verdi e do constante jogo das palavras, que recebem aqui um papel de

⁷ Não sei mais quem eu sou o que eu faço/uma hora sou de fogo/ outra de gelo/cada mulher me faz corar/cada mulher me faz palpitare/a pura menção do amor, do deleite/me perturba/ altera meus batimentos/e isso me obriga a falar de amor/um desejo que eu não posso explicar.

relevo que é excepcional na história do cinema, pois em Jean Eustache ou Eric Rohmer têm um efeito de real, em Léos Carax um defeito torrencial, em Woody Allen ou Quentin Tarantino um fito cômico, em Marguerite Duras uma feição lírica e em João César Monteiro se funda na noção inteira de seus poderes. Creio que, deste ponto de vista, só pode ser comparado a Jean-Luc-Godard. (MARTINS, 2005, p.298)

A opacidade da imagem em oposição à transparência do som em *O amor das três romãs* se dá através da imagem não mimética, que não convida ao engano, mas revela o *backstage*, em oposição à narração clara pelos intertextos e a uma trilha sonora que apresenta suas próprias narrativas, de autores como Mozart e Verdi. Martins menciona também “o constante jogo das palavras” nos roteiros fílmicos, presente em *O amor das três romãs* por meio dos ditados populares e contos. As “longas recitações em plano-fixo” (p.298) em *Fragmentos de um filme-esmola* se assemelham ao longo tempo em tela de planos-fixos ao som de música clássica, em *O amor das três romãs*. Percebe-se, desta forma, a progressão de uma sintaxe fílmica na filmografia de João César Monteiro em que o sonoro e o visual estão sempre dialogando, contrapondo-se ou complementando-se.

Por sua vez, na cena em que o príncipe questiona Preta Maria e ela afirma ser a moça das romãs, ele lhe entrega um vestido vermelho de mangas curtas semelhante àquele que estivera pendurado no cabide quando as atrizes se trocavam, o que cria uma certa correlação entre os momentos. O fato de não ser exatamente o mesmo vestido expõe o processo de criação do figurino. Então, a moça lava o rosto em uma bacia de água por alguns minutos e, em seguida, veste-se atrás do mesmo biombo, soltando os cabelos e apoiando o vestido na divisória. Essa cena representa tanto a própria atriz se preparando para atuar quanto a personagem se preparando para casar, sendo proposital a ambiguidade metacinematográfica que justapõe mais uma vez ficção e *making off*.

Outra cena antiilusionista é a de Papa folhas aguardando o retorno do príncipe, cuidando dos cavalos de madeira. Ouvem-se barulhos bastante realistas de pássaros, contudo o cenário pintado gera uma distância entre a ficção e a “realidade”, pois o espectador percebe a plasticidade do cenário. Apesar do contraste, o ruído dos pássaros oferece verossimilhança com o espaço da floresta. Assim, o nível sonoro é distinto do visual no que se refere à mimese.

Quando o príncipe procura Papa Folhas, antes de encontrar as moças encantadas mortas, ele desembainha a espada e interage com o cenário pintado, como se a procurasse na floresta, evidenciando a artificialidade do cenário para o espectador, ao mesmo tempo que o engloba na ficção, fazendo-o verossímil para si. João César Monteiro também utiliza muito de “primeiros planos” e “primeiríssimos planos”, como quando, após o príncipe encontrar a última romã, a câmera focaliza apenas sua mão com a fruta. Todavia, em um “plano americano” ele volta a

entrar em cena e corta a romã ao som de *Votre toast, je peux vous le rendre*, de George Bizet. Olha para as duas partes cortadas e depois para a câmera. Sua interação com o diretor/câmera remete ao que está fora da “ficção”, ao extradiegético. A cena também dialoga com a continuidade dos planos, ao mostrar primeiro o príncipe cortando a romã, e depois entrando em cena novamente. A música de ópera que encoraja o *tóreador* na luta pelo “amor” (11:20-12:07) com versos como “Car c'est la fête du courage, /C'est la fête des gens de cœur!” ou “Et que l'amour t'attend, /Toréador, L'amour, l'amour t'attend!” se relaciona também à história do próprio príncipe que está prestes a abrir a última romã e conquistar seu tão buscado amor.

Por fim, as ilustrações bidimensionais filmadas com câmera estática e ao som de músicas clássicas aludem tanto a questões intertextuais quanto ao metacinema em si. *O Amor das três romãs* foi produzido para televisão e contempla o público infantil. Dessa forma, os desenhos podem ser uma forma de aproximação desse público, uma vez que ilustram a história, tal qual em livros infantis. Os personagens desenhados são semelhantes aos personagens do filme, até mesmo na vestimenta e dividem *o plot* em vários fragmentos. A divisão nos filmes e livros é por si artificial, como aponta Stam (1981, p.64). Os desenhos redundam, mas também evocam o objeto livro e a ilustração apresenta relação estrita com o cinema que é imagem em movimento. Em outras palavras, o conto maravilhoso gera um mundo próprio na película, não só pelo enredo, mas também pela estrutura fílmica autorreflexiva que abarca a combinação de desenho e filmagem, ópera e intertexto literário. O antiilusionismo das ilustrações bidimensionais está no efeito de congelar uma imagem, que expõe o artifício do tempo que parece parar. Segundo Stam (1981, p.61):

Os objetos em movimento desprendem-se do fundo do quadro e revelam a existência de diferentes planos espaciais, dando-nos a impressão de profundidade. Ao “congelar” as imagens em fotografias fixas o fotograma retira do filme um dos alimentos da impressão de profundidade.

Em *O amor das três romãs*, as imagens estáticas produzem o mesmo efeito de falta de profundidade que afeta o conceito de tempo do filme. Um momento em que as ilustrações se destacam se dá quando três desenhos são mostrados em sequência: o primeiro de Papa folhas com um laço de ouro nas mãos e a pomba voando acima de sua cabeça (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 20:37min – 21:02min), o segundo, que dura apenas um segundo na tela (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 21:02 min), mostra uma mão que segura um alfinete e folhas pendendo de galhos atrás. O terceiro desenho, enfim, mostra o príncipe com um alfinete na mão e a menina desencantada. (O AMOR DAS TRÊS ROMÃS, 1979, 21:03 min- 21:23).

Essa sequência ilustra a narração feita pela atriz em cena anterior, e elimina-se a atuação dos personagens para que uma sequência de ilustrações sintetize a narrativa. A música, que em geral transmite a sensação de que a cena acontece mais rápido, nesse caso contribui para a sensação de prolongamento do tempo, justamente pela interação do som com uma imagem estática.

Finalmente, na última cena metacinematográfica do curta, os atores se apresentam. Estão todos reunidos no fundo do palco, então caminham de dois em dois em direção à câmera. Maria Bernardo Costa diz “Não entrei nesse filme, mas andei sempre com Monica” (23:29), sendo Monica a atriz que fez a moça vestida de verde que sai da romã, mas não sobrevive. Os últimos a apresentar-se são o casal de namorados. As luzes se apagam e eles saem, mas voltam e dizem “Os enamorados nunca se separam” e então se beijam no escuro. O agradecimento dos atores é o último elemento de um processo fílmico autorreflexivo ao exibí-los como tal, não como os personagens do enredo, fazendo um paralelo com o teatro, em que a atuação é simultânea à reação da plateia, e a presença de ambos (atores e público) em um mesmo ambiente culmina no contato entre ator e espectador no final da peça. Assim, no teatro há uma consciência mútua da atuação como representação de uma realidade e não como uma ilusão da realidade, buscada pelo cinema tradicional. A moça que se apresenta, mas sequer fez parte do filme, por exemplo, expõe ainda mais esse processo de produção por trás das câmeras. Há também um jogo com as histórias de amor dos contos de fadas, quando o casal de atores fala que os enamorados nunca se separam e voltam a se unir em um beijo. Assim, mesmo após a quebra da quarta parede, quando da apresentação dos atores, o casal retoma o contrato ficcional por meio de um beijo prolongado. Manter o enredo da história intacto, como se a realidade realmente se fizesse ficção, é mais um artifício autorreflexivo. Os atores assumem novamente seus papéis de príncipe e princesa e a atmosfera fílmica é reconstruída com sonoplastia, luz e beijo do casal apaixonado.

A partir desta breve comparação entre os intertextos e o filme é possível depreender que algumas questões estruturais no curta-metragem de João César Monteiro são mais parecidas com a versão de Ítalo Calvino e outras com a de Teófilo Braga. Ademais, é possível observar um metacinema intertextual em *O amor das três romãs* em recursos como a transposição de um conto popular e de outras referências culturais, além das eruditas, como a ópera. Alguns recursos quebram a impressão realista da obra, como a bidimensionalidade dos cenários e das ilustrações que interrompem as cenas. Em resumo, o filme mostra uma mesma história por meio do que Stam chama de “variações estilísticas” (1981, p.70), sendo elas o emprego de desenhos bidimensionais que redundam as cenas representadas pelos atores, de intertextos, ou da própria

produção fílmica que se faz ficção. Paes (2015, p.42) define esse cinema “intertextual” como abissal:

(...) antes no sentido lúdico e entrópico que se verifica, por exemplo, nos últimos óleos de Amadeo, pela “colagem” de imagens várias e divergentes: de artefatos minhotos, de produtos naturais ou industriais, de citações de pintores modernistas, de letras, números, figuras geométricas e até cacos descartados.

O amor das três romãs é “ficção da ficção”. O diálogo não se dá com a realidade histórica, política e social, mas com a realidade cultural e literária, com contos, ditados populares. É a literatura encenada. João César Monteiro está a todo momento convocando o espectador ao jogo ficcional e à consciência de sua construção, ou seja, da articulação da linguagem fílmica, literária e da cultura popular, por meio de desdobramentos compositivos que dão a ver os vários níveis narrativos e a reunião deles no filme.

5. LITERATURA POPULAR EM *SILVESTRE*: “DONZELA QUE VAI À GUERRA”, “A MÃO DO FINADO” E “LA LARANJA”

Silvestre foi produzido em 1981 por João César Monteiro e possui 118 minutos de duração. O roteiro foi escrito conjuntamente por Monteiro e Maria Velho da Costa. No filme, os roteiristas buscam dialogar com a literatura de produção oral por meio do trabalho de reconstrução de narrativas populares, mais especificamente “A mão do finado” e “Donzela que vai à guerra”. Esses contos foram transcritos e organizados respectivamente por Viale Moutinho e Almeida Garret, versões que serão utilizadas para consulta. O filme apresenta referências às artes plásticas, à música e ao teatro.

Há também referências diretas citadas na película. Alguns exemplos são os ditados populares integrados aos diálogos, ou as cantigas populares resgatadas em sua forma completa, como a cantiga “La laranja” ou a cantiga da donzela-guerreira (ANEXO C) interpretada na primeira cena do longa como uma espécie de prólogo cantado. Assim, antecipa-se a importância desse intertexto que guiará a segunda parte do enredo fílmico. O segundo momento em que o mesmo intertexto aparece na forma de citação é na segunda metade do filme, quando Sílvia recita parte do romance da “Donzela que vai à guerra” juntamente com Susana. Nesse diálogo, alguns versos são acrescentados e outros modificados. (ANEXO D).

De acordo com Walnice Galvão, em *A donzela-guerreira: Um estudo de Gênero* (1997), a figura da donzela guerreira é geralmente órfã de mãe e primogênita de um pai sem filhos homens. Além disso, na maioria das vezes a donzela-guerreira tem um destino assexuado, sem amantes ou filhos. Um dos aspectos mais característicos dessa figura é a transformação da donzela quando se torna preparada para assumir seu destino. “Ela corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, susto –, cinge os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo, assim como se banha escondido.” (GALVÃO, 1997, p.12). Nas versões mais típicas da donzela, esta sofre uma transformação com o intuito de exercer um papel socialmente atribuído ao homem e é bem sucedida, sendo um desses papéis o de combatente nas guerras. Exercendo função frontal enquanto guerreadora, a donzela habitualmente é descoberta quando ferida, já que neste momento, a fim de que seus traumas sejam tratados, seu corpo é desvelado. Há apenas dois finais possíveis para a personagem: o primeiro é a morte por meio da guerra e o segundo o casamento. Assim, de acordo com Galvão em “A donzela-guerreira”, texto feito para o caderno do SESC *Donzela-Guerreira*, organizado por Fiaminghi (2009, p.9), o mito da donzela-guerreira traz uma lição conservadora segundo a qual a jovem deve se enquadrar na sociedade por meio do casamento,

deixando de ser guerreira, ou então morrer. Walnice Galvão ainda aponta para seu desempenho na vida pública, na qual a moça ganha uma dimensão maior ao trazer para um sistema consolidado uma realidade distinta: “Destina-se à morte, real ou simbólica; mas, ao irromper da esfera privada de atuação, ganha outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir a grandeza e provocar um terremoto em nossa estreita conformidade” (GALVÃO, 1997, p.12).

O mito da donzela-guerreira, dentro desse paradigma, pode apresentar inúmeras variações na literatura e certas representações no mundo empírico. Walnice Galvão aborda, em seu livro *A donzela-guerreira: Um estudo de gênero*, a maioria dessas, fixando as variantes histórica e socialmente. Um exemplo está na figura das Mães de Santo no Candomblé que possuem a autoridade de chefe e exercem uma soberania feminina. As Mães de Santo só aceitam filhas de santo, na tradição nagô, mas, segundo Galvão (1997, p.126), alguns cerimoniais caboclos podem aceitar filhos de santo. Isto posto, é possível observar no Candomblé uma tendência histórica e cultural distinta da patriarcal tradicional – em que os homens exercem as posições de poder. Desse modo, cria-se uma convergência entre as Mães de Santo e a disposição da donzela-guerreira, já que em ambos os casos há uma quebra do padrão socialmente estabelecido. Enquanto a donzela exerce a função socialmente percebida como “masculina” de guerrear, as Mães de Santo executam o papel atribuído socialmente ao “masculino” de comandar, por meio de uma hegemonia pressuposta à mulher.

Outra variação do mito, citada por Galvão (1997, p.53-60; 62-68), são as Amazonas e as Valquírias. As Amazonas, originárias da mitologia grega, são um grupo de mulheres guerreiras extremamente poderosas. Não se casam, nem têm qualquer tipo de relação com homens, vivendo em uma comunidade de mulheres. Teriam vivido também na América Latina, de acordo com as lendas dos Tupinambás, e sua presença na área é o que teria dado nome ao rio Amazonas. Na mitologia grega, Hipólita seria a rainha das Amazonas. De acordo com histórias da mitologia, não era permitida a entrada de homens no acampamento em que se encontravam e se algum deles chegasse até o local, deveria ser morto pelas guerreiras – que seguiam estritamente as leis. Símbolo da força das guerreiras é o cinto de Hipólita, representação da autoridade desta. Tamanho é o poder das Amazonas que uma das provas pelas quais Hércules deveria passar seria obter o cinto de Hipólita. Na América Latina, as Amazonas possuíam a mesma habilidade e força e, de acordo com as lendas, elas estavam instaladas em locais onde havia muitos minérios.

As Valquírias, por sua vez, são um grupo de mulheres oriundas da mitologia nórdica. Responsáveis pelo destino dos homens, estas escolhiam quem iria morrer no campo de batalha. Em todas as variações de histórias sobre as Valquírias, estas são conectadas com a guerra e de

alguma forma ajudam Odin nas batalhas. Os poderes que portam e a forma como trabalham variam de acordo com a versão contada. Tanto as Amazonas quanto as Valquírias se associam à figura da donzela-guerreira de forma direta, já que vivem como guerreiras, longe da presença dos homens e exercem papéis fundamentais na sociedade em que vivem.

Outro exemplo são as esposas dos Cangaceiros que andavam com estes e lutavam, além de fugir da polícia. Por fim, há também registro de índias guerreiras que tomavam a linha de frente em algumas batalhas, como a Guerra dos Emboabas. Em todos os casos, o que relaciona essas mulheres à figura da donzela-guerreira são justamente a guerra e a luta, em que assumem papéis essenciais, e o que constitui o mito como tal é a eficiência das mulheres citadas em exercer papéis socialmente atribuídos a homens. Essa atitude é gerada a partir de um anseio das mulheres por desempenhar funções que lhes são negadas. Assim, de acordo com Walnice Galvão, existe uma assimetria entre o desejo dos homens de exercerem trabalhos femininos e a aspiração feminina por executar papéis masculinos, já que, segundo a autora, os homens apenas se propõem a estar em posição feminina por deboche, em festas como o carnaval. (GALVÃO, 2009, p.9). Já as mulheres contrariam a ordem socialmente estabelecida em inúmeras lendas, contos e até mesmo em determinados meios sociais específicos.

A relação entre mãe e filho foi muito estudada desde o Cristianismo— no que concerne ao arquétipo formado pelo par Jesus e a virgem Maria – até Freud e seu estudo do complexo de Édipo, o que gerou menor produção de conhecimento acerca do complexo de Electra. Há uma assimetria no que se refere ao estudo da relação que nutre a existência da donzela-guerreira: o relacionamento entre pai e filha. O que se sabe é que os homens, pais de donzelas guerreiras, muitas vezes a geraram por si só, efetivando a fantasia masculina da maternidade. Walnice Galvão aponta para a recusa de um destino maior às mulheres:

[..] O feminino jamais deixou de ser relegado a uma esfera inferior: basta pensar que o trunfo em disputa é o poder, de que os homens detêm o monopólio. E ainda mais: que as mulheres ou recalçaram, ou reprimiram, ou dissentiram, ou se ressentiram, mas não se resignaram. Tanto é que nunca deixaram de transgredir, tanto na ordem do empírico, quanto do imaginário, os limites que lhes impuseram. (GALVÃO, 2009, p. 9)

Há muitos estudos sobre a donzela-guerreira e a manifestação do *Animus*. Luiz Fiaminghi, integrante do grupo Anima, publicou texto sobre essa relação. Para ele, a donzela-guerreira seria uma união do *anima* e do *animus*, na qual o *animus* seria o ímpeto de guerra e o *anima* as estratégias, a sabedoria, a intuição, a criatividade, entre outros fatores. Os termos *animus* e *anima* foram determinados por Carl Gustav Jung para quem *animus* é a personificação

(JUNG, 1964, p.189) masculina no inconsciente feminino. Ainda segundo o teórico, o *animus* aparece, habitualmente, como uma convicção sagrada. Jung afirma que quem compõe os valores do *animus* em uma jovem é o pai desta (1964, p.189). Desse modo, a teoria de Jung pode ser associada ao mito da donzela-guerreira dado que a donzela, órfã de mãe, sofre influências do pai, por quem geralmente assume funções masculinas que seriam atribuídas a um filho homem, se este existisse. Ainda segundo Jung, a mulher pode tanto ter o *animus* manifesto por meio de atitudes violentas ou por uma imposição firme e obstinada, quanto por sua presença feminina exterior que esconde uma força perseverante, inabalável e enigmática. O conceito de *animus* e *anima* e as considerações que Jung faz a respeito deste esbarra em noções um tanto ultrapassadas e preconceituosas acerca do que seriam características “femininas” e “masculinas”, considerando-se a época em que viveu (1875- 1961) e a sociedade desse momento, apesar de o autor afirmar que ambos pares “feminino” e “masculino” estão presentes em todo ser humano, independentemente do sexo. Contudo, essa teoria serve ao presente trabalho na medida em que dialoga com a figura da donzela-guerreira, tanto pela relação entre a donzela e o pai, quanto pela forma como a mulher era percebida na Idade Média (época em que são situados o intertexto *Donzela que vai à guerra* e o filme *Silvestre*). Assim, os pares “feminino” e “masculino” são percebidos nessa pesquisa a partir da concepção medieval do que era proibido socialmente à mulher, no caso era guerrear, apesar de possuir constituição para isso. A teoria de Jung acerca do *animus* (inconsciente masculino na mulher) e *anima* (inconsciente feminino no homem) pode ser associada ao mito do duplo, estudado por diversos teóricos e que se sobressaiu com o romantismo (século XIX). Nicole Fernandez Bravo (2000, p. 262) evoca em seu texto “Duplo”, presente no *Dicionário de mitos literários*, o *Gênesis*, no qual o homem é dividido em dois a fim de que se crie a mulher. A partir dessa ideia, depreende-se que o ser humano possuiria uma natureza dupla “[...] em particular, masculina e feminina. A estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes: concepção que está presente nas religiões tradicionais, na separação entre alma e corpo”. Logo, o homem seria fundamentalmente duplo tanto no que se refere à questão do feminino e masculino, quanto em relação a oposições, como a vida e a morte, o espírito e o corpo, entre outras. O duplo, por sua vez, é complementar e ao mesmo tempo diverso daquele que duplica.

Analisaremos brevemente a obra “Donzela que vai à Guerra”, a partir mito da donzela-guerreira, a teoria do *animus* de Jung e a concepção do duplo, a fim de estabelecer as relações com o conto “A mão do finado” e a cantiga “La laranja”.

“Donzela que vai à Guerra”, recolhido no *Romanceiro III* de Almeida Garret (ANEXO E), tem origem castelhana e, segundo Garret, foi naturalizado por sua popularidade: “Era

castelhano no paço, foi-se fazer português na aldeia.” (GARRET, 1963, p.76). O romance⁸, muito cantado no Alentejo e Açores, também foi conhecido no século XVI entre os castelhanos. Ramón Menéndez Pidal possui uma versão transcrita dessa cantiga (1982), em castelhano (ANEXO F).

O romance “Donzela que vai à guerra” se apresenta em redondilhas maiores, como pode ser observado em trecho abaixo, e rima palavras terminadas em “ão”, em rima alternada. O romance transcrito por Almeida Garret apresenta uma filha primogênita que se propõe a ir à guerra, dado que não tem irmãos homens. Na versão portuguesa a mãe da jovem não é mencionada no início do romance, apenas no final, quando a donzela recebe uma carta que anuncia a morte daquela. Já na versão castelhana, é dito logo no princípio que a donzela é filha de uma condessa que “não dera” a seu pai nenhum filho homem. Culpa-se a esposa pela situação

⁸ O termo romance, etimologicamente significa, segundo Tavares (2002, p.226), “língua popular”, opondo-se à “língua literária” que era ainda o latim nos primeiros tempos da época medieval nas civilizações dos povos ocidentais, integrantes do antigo império romano (...) e como os poemas narrativos eram escritos “em romance”, a palavra passou a especificar essas composições.” Na França, os romances se originam dos lais bretões, novelas em verso curtas, segundo Tavares (2002, p.226). Há também o “ciclo clássico”, o Romance de Alexandre com vinte mil versos de 12 sílabas. Além do “Romance de Tróia”, com trinta mil versos, atribuído a Benoît de Sainte More (2002, p.226). Ademais, há os romances de cunho popular, como “Le Roman de Renard”, grupo de fábulas com aproximadamente cem mil versos de autores anônimos produzidos entre os séculos XII e XIII e que, segundo Tavares (2002, p.226), é considerado “uma reação contra o espírito feudal da época, e constitui mesmo uma genuína epopeia do povo humilde (...)”. Há ainda romances com tema de amor e de costumes da época. “Mais tarde, autores como Rabelais, Molière, e Voltaire iriam retomar e consagrar tal gênero” (TAVARES, 2002, p.226). Já na Inglaterra, segundo Tavares (2002, p.226), se destacam narrativas do ciclo arturiano sobre as aventuras do Rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda, como *St gawain and the green Knight*. Esses romances foram reunidos no século XVIII em “Reliques of Ancient English Poetry” (p.227). Na Alemanha, por sua vez, há “Beowulf”, registrado no século X, com 3.183 versos, conta as proezas do rei Beowulf (TAVARES 2002, p.227). Há também “O Canto de Hildebrando” que narra a luta entre um pai e um filho, além dos “Cantos Édicos” islandesas, sobre os deuses nórdicos, entre outros romances.

Por fim, nos países ibéricos “os romances correm paralelos, frutos que são de origens comuns. Na verdade o romanceiro português nada difere na essência do romanceiro espanhol. A temática é a mesma, estilizada em língua diferente” (TAVARES 2002, p.227). De fato, “Donzela que vai à guerra” aparece nas duas línguas. Tavares (2002, p.227) aponta autores como Almeida Garret que no século XIX (1843-1850) reúne em seu “Romanceiro” as composições de tradição oral, no qual está “Donzela que vai à Guerra”. Além dele, Teófilo Braga publica “Romanceiro Geral Português” em três tomos, “Carolina Michaelis, com “Estudos sobre o Romanceiro”; Estácio da Veiga com “O Romanceiro do Algarve”; Consiglieri Pedroso, com “Romanceiro Popular Português”. Na Espanha, Menéndez Pidal sobrevala a todos, numa atividade laboriosa e persistente, na colheita e seleção dos romances tradicionais das mais diversas regiões de sua pátria”(TAVARES, 2002, p.227).

Tavares cita (p.227) “Os Lusíadas”, “Romance do Figueiral”, “Santa Iria”, “Busca do Amante Desdenhado”, entre outros, como os romances mais conhecidos da região. Quanto à forma do romance, Tavares (2002, p.227,228) define: “Formalmente, os romances são poemas narrativos populares, de forma estrófica geralmente estíquia e de extensão indeterminada. Quanto à estrutura rímica, podem apresentar rimas assonantes ou consonantes, aparecendo também versos soltos; quanto à métrica, os versos de redondilha maior são os mais frequentes”. O autor ainda menciona o “paralelismo”, muito comum ao gênero. Por “estíquia” Tavares se refere às estrofes livres, e em relação à métrica, além da redondilha maior, também há os decassílabos e dos de redondilha menor, segundo o autor (p. 228).

em que se encontra o homem. Compreende-se que a obra de Garret aproxima-se do mito da donzela-guerreira no que se refere à estruturação familiar da jovem que não possui irmãos homens. Além disso, “Donzela que vai à Guerra” associa-se ao mito da donzela-guerreira principalmente na semelhança entre este e os atos que a jovem executará posteriormente no romance: mudar sua aparência e guerrear disfarçada. A partir do momento em que a primogênita se determina a ir à guerra, uma série de questões relacionadas à “feminilidade” da jovem é desenrolada, o que seria um empecilho para a execução do plano que a delataria.

Responde a filha mais velha
Com toda a resolução:
- «Venham armas e cavalo
Que eu serei filho barão»
- «Tendes los olhos mui vivos
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Quando passar pela armada
Porei os olhos no chão.»
- «Tendes los ombros mui altos
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venham armas bem pesadas,
Os ombros abaterão.»
- «Tende-los peitos mui altos
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venha gibão apertado
Os peitos encolherão.»
- «Tende'-las mãos pequeninas
Filha conhecer-vos-ão.»
«Venham já guantes de ferro,
E compridas ficarão.»
- «Tende'-los pés delicados,
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Calçarei botas e esporas,
Nunca delas sairão.»

Enquanto na versão portuguesa a moça se disfarça de Conde Daros, na versão castelhana se torna don Martin. Na versão castelhana, o filho do rei pede conselhos à mãe para desmascarar don Martin, quem acredita ser mulher. Já na versão portuguesa, o capitão da guerra solicita ajuda de seus pais a fim de revelar a identidade de Conde Daros, por quem se apaixonou e também acredita ser mulher. Assim, os pais do rapaz sugerem que este submeta a jovem a uma porção de provas a fim de que a identidade da donzela seja delatada.

- «Senhor pai, senhora mãe,
Grande dor de coração;
Que os olhos do conde Daros
São de mulher, de homem não.»
- «Convidai-o vós, meu filho,
Para ir convosco ao pomar.
Que se ele mulher for,
À maçã se há-de pegar.

A donzela por discreta,
 O camoês foi apanhar.
 - «Oh que belos camoeses
 Para um homem cheirar!
 Lindas maçãs para damas
 Quem lhas poderá levar!»
 - «Senhor pai, senhora mãe,
 Grande dor de coração;
 Que os olhos do conde Daros
 São de mulher, de homem não.»
 - «Convidai-o vós, meu filho,
 Para convosco jantar;
 Que, se ele mulher for
 No estrado se há-de encruzar
 A donzela, por discreta,
 Nos altos se foi sentar.
 - «Senhor pai, senhora mãe,
 Grande dor de coração;
 Que os olhos do conde Daros
 São de mulher, de homem não.»
 - «Convidai-o vós, meu filho,
 Para convosco feirar;
 Que, se ele mulher for,
 Às fitas se há-de pagar.»
 A donzela, por discreta,
 Uma adaga foi comprar.
 - «Oh que bela adaga esta
 Para com homens brigar!
 Lindas fitas para damas:
 Quem lhas poderá levar!»
 - «Senhor pai, senhora mãe,
 Grande dor de coração;
 Que os olhos do conde Daros
 São de mulher, de homem não.»
 - «Convidai-o vós, meu filho,
 Para convosco nadar;
 Que, se ele mulher for,
 O convite há-de escusar»

O paralelismo existente no trecho reforça a persistência dada à aplicação das provas, visto que uma sucede a outra. As provas, por sua vez, se apoiam na crença de que existe uma conduta diferente entre homens e mulheres na realização de determinadas tarefas, nos gostos e na maneira de agir. Essa diferenciação social é tratada, na cantiga, como uma diferenciação natural entre os gêneros. Apesar disso, a donzela não é descoberta e apenas revela sua identidade quando, recebendo carta que anuncia a morte da mãe, decide retornar à casa, levando o capitão consigo. Nesse aspecto, o romance também cumpre o ciclo da donzela-guerreira por meio do reforço do destino da jovem. Assim, ao retornar à casa de seu pai e casar-se com o capitão, a donzela regressa à ordem social determinada. No que se refere às questões feministas no romance “La Doncella Guerreira”, Enrique J. Rodríguez-Baltanás conclui que a jovem opta por ir à guerra, mais do que pelo senso de responsabilidade, pelo desejo de provar que uma mulher pode fazer o mesmo que um homem, dado que desde o princípio do romance determina-se uma

incapacidade feminina para a atividade da guerra quando o pai se encontra desolado por não possuir filhos homens.

É possível definir um claro paralelo entre o mito da donzela-guerreira e o romance “Donzela que vai à Guerra”, que na versão castelhana até mesmo chamava-se “La Doncella Guerrera”. Ademais, a história da donzela que vai à guerra é constante dentro do mito da donzela-guerreira. Mulan é um exemplo. Originária da China há mais de quinze séculos, a balada de Mulan também trata de uma guerreira que substitui seu pai, disfarçada de soldado. (GALVÃO, 1997, p.18). Da mesma forma, Joana d’Arc, figura histórica, tem uma relação com a imagem da donzela que vai à guerra, visto que comandou uma batalha e venceu.

No romance em questão a valentia e a irreverência da moça que decide fazer parte da guerra surgem de uma característica do *animus* que se esconde em seu subconsciente. Além disso, o fato de a jovem se disfarçar de homem concretiza o *animus* que passa do subconsciente ao mundo empírico. Já a criação de uma segunda pessoa – o conde Daros – a partir da própria donzela, delineia o duplo “homem e mulher”, homem contido dentro da mulher que se parece consigo mesma justamente por ser parte desta, sem deixar de ser o seu oposto, representando a guerra em oposição à submissão, a função na guerra em oposição ao casamento.

Enquanto “Donzela que vai à guerra” compõe a segunda parte do enredo do filme, embora apareça logo na primeira cena, à maneira de um prólogo ou abertura fílmica; o segundo intertexto que aparece no filme é “A mão do finado” que delineia toda a primeira parte do enredo fílmico. Michèle Simonsen, ao falar do gênero conto, afirma que

[...] o conto pertence ao mesmo tempo à tradição oral popular e à literatura escrita. Os pontos comuns entre esses dois domínios são, aliás, inumeráveis, pelo menos a nível dos motivos, sem que seja possível, na maioria das vezes, estabelecer se se trata de influência genética direta ou de simples questão de pertencer a um campo temático comum que não é, aliás, específico do conto. (1987, p.1)

O conto popular é transmitido por meio da oralidade (SIMONSEN, 1987, p.5) e geralmente tem autoria indefinida, “pertencendo ao povo”; enquanto o conto literário é aquele inventado por um autor. Por outro lado, os contos transcritos são versões dos contos populares passados para a escrita, sendo mais fiéis ou menos fiéis ao conto original, dependendo do autor que as transcreve. Nesse sentido, também é difícil determinar até que ponto estes receberam influência de um determinado conto popular. Um conto da tradição oral pode deixar traços em um texto escrito “(...) que constitui então para o folclorista a mais antiga versão *atestada*, mas não necessariamente a mais antiga forma do conto” (1987, p.11). É possível refletir que um conto

escrito que remete à tradição oral altera necessariamente o sentido inicial daquela, já que a própria função do conto se altera (p.11).

Simonsen afirma que as transcrições mais recentes de contos preservam a forma como foram transmitidos pelas fontes orais, já as transcrições mais antigas, apesar de não conservarem tanto a história original são mais completas (1987, p.19). Isso se dá porque a preocupação atual (contemporânea) reside na preservação da cultura popular, já as transcrições antigas se voltavam para um interesse pelo popular e sua utilização no meio literário. Um exemplo de transcrições antigas são as que foram realizadas pelos Grimm. Os irmãos primeiramente anotaram os contos, e posteriormente combinaram versões e modificaram o estilo.

No século XIX surgiu uma preocupação por parte dos folcloristas em anotar fielmente os contos, ou seja, sem nenhum tipo de alteração. No início do século XX, por sua vez, começavam os estudos de sistematização do conto popular. Posteriormente, se reforçaram os estudos etnológicos, e atualmente, na contemporaneidade, considerando-se a primeira publicação do livro de Simonsen (1984), a ênfase é posta no ato de contar (gestos, melodia, contexto). (SIMONSEN, 1987, p.20-22). Finalmente, no que concerne à prática de contar, definem-se três parâmetros essenciais: as reuniões, os participantes (sexo, idade, profissão) e o repertório dos contadores. Para contar era necessário ter boa memória e habilidade. Os contadores, em geral, aprendiam a maioria de seu repertório quando crianças, mas continuavam a decorar histórias em fase adulta. Além disso, não mencionavam suas fontes, respeitando a tradição. Por fim, no momento de contar sempre consideravam o fato de que nos contos há elementos fixos e também elementos que podem variar de acordo com a narração.

Depreende-se que o conto popular– parte do folclore verbal – é composto por oralidade, ficcionalidade, presença de funções sociais e estrutura arquetípica. Ainda, segundo Simonsen, o conto maravilhoso é um tipo de conto popular, narrativa que encerra elementos sobrenaturais, originalmente não cristãos, como por exemplo, objetos mágicos, situações de metamorfose, encantos, entre outros fatores. (SIMONSEN, 1987, p.7). O maravilhoso existe desde a antiguidade, e “A literatura medieval está impregnada do maravilhoso de origem diversa [...]” (1987, p.12), período aproximado de difusão dos contos e cantiga analisados nessa pesquisa.

Na realidade, *Silvestre* como um todo é uma reconstrução do período medieval através de elementos do popular, como o maravilhoso. Os cenários da Idade Média não partem de alocações reais, mas são construídos e pintados, o que estabelece um afastamento da ilusão realista em benefício de espaços transcendentais e fabulosos, do mesmo modo que o conto popular maravilhoso que “[...] não afirma a realidade do que ele representa mas, ao contrário,

procura mais ou menos deliberadamente destruir a “ilusão realista”” (SIMONSEN, 1987, p.9), conforme analisamos em *O amor das três romãs* com sua atmosfera de contos de fadas.

No primeiro capítulo do ensaio *Le récit fantastique. La poétique de l'incertaine*, denominado *Le récit fantastique: forme mixte du cas et de la devinette*, traduzido para a revista *FronteiraZ* como *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha* (2009), Bessière disserta acerca do maravilhoso em relação ao relato fantástico. Nos segmentos do capítulo denominados “Romance, conto e relato fantástico: atuação e acontecimento” e “Universalidade do maravilhoso, singularidade do fantástico”, Bessière discorre acerca do conto e afirma que

O conto se apresenta como separado da atualidade, porque é o relato do dever-ser, da antecipação concebida como espera e definição da norma. Nisso consiste seu paradoxo: sua falta de realidade parece tanto mais clara quanto mais lembra ou pressupõe os juízos e as exigências da moral religiosa ou social do momento na sua forma ingênua – que ele dá como expressão do direito absoluto (...). (Bessière, 2009, p.7)

Desse modo, para a autora, o maravilhoso “(...) permite definir os marcos sócio-cognitivos como universalmente válidos e colocá-los fora das pressões e das metamorfoses da história (...) O conto maravilhoso, à medida que ele é não-realista, reflete e anula a desordem do cotidiano” (2009, p.7). O maravilhoso não reflete o mundo real, mas os ideais desse mundo, isto é, a forma como esse mundo deveria ser de acordo com as normas sociais da época em que é difundido. Para Bessière, o conto utiliza esse universo sobrenatural não correspondente à realidade justamente para ratificar os meios que guiam a esfera prática da sociedade, meios que a autora exemplifica como “a moral, as leis da conduta e do conhecimento” (2009. p.8). O acontecimento no conto é “de ordem moral” (p.8), uma vez que os fatos sobrenaturais que acontecem em um espaço e um tempo indeterminados geram uma oposição entre tragédia e paz, em que personagens “maus” e “bons” se contrapõem, de acordo com o que a coletividade do mundo real prioriza como bom. Assim, a separação entre o universo maravilhoso e o universo real reconstituem a ordem no mundo real. A autora dá como exemplo a abóbora que se torna uma carroça e os ratos que se tornam cavalos em “A gata borralheira” e proporcionam que a moça boa seja recompensada com a possibilidade de ir ao baile, como deve ser, de acordo com a moral do mundo real.

A transformação insólita de um fato perceptível, como os farrapos da Cinderela metamorfoseados em um vestido de gala, estabelece uma “relação ética” em que “A recusa ou a condenação da atualidade instala a obra na ruptura” (BESSIÈRE, 2009, p.8). Por não possuir a mesma ambiguidade do fantástico, o conto maravilhoso “constitui a escrita como o lugar da

verdade e o real como o da mentira” (BESSIÈRE, 2009, p.8). Segundo a autora, o maravilhoso é visto como “cura” enquanto o real é confundido com “doença” e “Os objetos concretos não subsistem no conto senão como indicação da cura necessária” (BESSIÈRE, 2009, p.8). Contudo, embora os seres sobrenaturais não tenham uma identificação direta com o leitor, o conto maravilhoso não causa surpresa, pois os personagens se organizam de acordo com um modelo verossimilhante: “O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer” (BESSIÈRE, 2009, p.9) e mostra a norma ideal por meio de figuras universais, como o monstro injusto, ou a fada boa e “o mal e o bem se objetivam” (BESSIÈRE e, 2009 p.9). Conclui-se, então, que o maravilhoso causa uma ruptura com a realidade, expondo a norma, uma vez que o mundo real não funciona idealmente.

O conto analisado abaixo, chamado “A mão do finado”, compõe a primeira parte do enredo de *Silvestre*, e está presente na trama desde o início do filme até o momento em que Silvia foge da casa do malfeitor, após casar-se com este e ser sequestrada. “A mão do finado” foi retirado da antologia *Contos populares Portugueses*, de Viale Moutinho (ANEXO G). Para a composição dessa obra, o autor utilizou-se de versões de contos populares ouvidas em viagens por Portugal e comparou-as com as primeiras versões transcritas, dos mesmos contos, por outros autores. Contudo, segundo Moutinho, as versões ouvidas em suas viagens eram fragmentadas e dispersas, já que atualmente não se sustentam mais as reuniões de “contação” de histórias, devido à presença da eletricidade e às inovações tecnológicas, como a televisão. À vista disso, o autor serviu-se majoritariamente das versões já transcritas no processo de composição da coletânea.

Ademais, Moutinho destaca o fato de que existem diferentes versões locais para um mesmo conto popular. Por conseguinte, os contos apresentados no livro constituem apenas uma versão, geralmente a mais conhecida e representativa. (MOUTINHO, 199-, p.11). Moutinho ainda afirma que os contos portugueses influenciaram muitas culturas, como a africana e a americana, além de outros países do continente europeu e asiático com os quais Portugal estabeleceu contato devido à sua posição privilegiada no que se refere ao acesso ao mar. Por conta disso, muitas culturas podem apresentar contos de estrutura parecida, adaptados à própria realidade.

Entende-se que o conto “A mão do finado” é conhecido popularmente e transmitido oralmente, além de estar presente em antologias anteriores. Uma destas é o livro *Contos Tradicionais do Povo Português- Volume I*, de Teófilo Braga – autor mencionado por Moutinho no prefácio de seu livro. Existem várias versões de “A mão do finado” ao redor do mundo,

como por exemplo, a lenda do “Spital Inn”, uma pousada localizada em terras elevadas de uma área sombria de North Yorkshire. Nessa versão, mencionada por Sarah Tarlow (2011, p.168) no livro *Ritual, Belief and the Dead in Early Modern Britain and Ireland*, um ladrão entra disfarçado de velha em uma pousada e leva consigo uma “mão de glória”, item que causa o adormecimento de todos, menos da servente do local. No final da história, a mulher consegue trancar o ladrão para fora da pousada e apagar a mão ao colocá-la em contato com leite e, conseqüentemente despertar a família de proprietários. Além da versão mencionada acima, o conto “A mão do finado” faz intertexto com “Barba Azul”, em que um homem casa-se com uma jovem e a proíbe de entrar em um quarto. Outras versões parecidas são encontradas em diferentes culturas.

“A mão do finado”, transcrita por Viale Moutinho, se difundiu provavelmente entre os séculos XV e XVIII. A análise do conto nessa pesquisa tem como objetivo estabelecer os elementos fundamentais desse, para posteriormente definir de que modo estes fatores influenciaram a escolha dessa história por João César Monteiro para integrar o filme *Silvestre*. Além disso, compara-se brevemente “A mão do finado” com “Barba Azul”, entre os quais é possível encontrar semelhanças estruturais e narrativas, com o intuito de definir como o esqueleto dessas narrativas estabeleceu-se em solo português.

O narrador de “A mão do finado” instaura-se em terceira pessoa. A presença deste tipo de narrador se dá justamente porque os contos populares são parte da literatura oral e nessa literatura muitos contadores difundiam suas histórias como se fossem fatos dos quais não participaram e que lhes haviam sido transmitidos por outras pessoas. Conseqüentemente, as histórias populares em geral relatam fatos ocorridos em um “tempo longínquo”. O narrador em terceira pessoa, no conto em questão, permite a visualização de uma perspectiva global da história por parte do ouvinte ou leitor. Assim, nenhum personagem tem seus pontos de vista priorizados.

Na situação inicial do conto “A mão do finado”, o pai das garotas necessita viajar em busca de produtos e o narrador do conto transmite a informação de que é o primeiro ano em que sem a mãe e devido à necessária ausência do pai as jovens ficarão sozinhas. O homem parte para fora da cidade – onde depreende-se que os personagens moram. Cumpre-se, então, a função de “afastamento”, primeira função do conto maravilhoso. A segunda função, a “proibição”, se dá quando as três filhas do mercador prometem a este que não permitirão a entrada de ninguém na casa, tranquilizando-o.

Uma quadrilha de ladrões almeja invadir o local e, em razão das jovens se encontrarem sozinhas, o momento é propício. Introduz-se, portanto, o malfeitor, chefe da quadrilha, que

aparecerá enquanto adversidade. O Capitão se veste com trajes de mendigo para enganar as vítimas e pede pousada, assumindo “feições alheias”, como recorrente no conto maravilhoso (PROPP, 2006, p.30). As meninas mais velhas– contrariando a irmã mais jovem– permitem a entrada do homem, transgredindo a proibição. Entre as filhas, a mais moça é entendida como a mais sensata e obediente às ordens dadas por seu pai, como pode ser observado no trecho “A mais moça disse: - Não! Lembrem-se da palavra que deram ao pai. Damos-lhe esmola e ele que vá com Deus.” (MOUTINHO, 199-, p.43). Apesar disso, a jovem tem os conselhos ignorados pelas irmãs maiores, que se compadecem do antagonista: “Respondeu a mais velha:- A menina, como mais criança, não determina nada aqui!” (199-, p.43). O velho mendigo induz suas vítimas a comerem maçãs dormideiras como sobremesa e as duas irmãs mais velhas se deixam persuadir, enquanto a irmã mais nova finge comer a fruta. A perspicácia da jovem em não comer a maçã já prepara a personagem para se caracterizar como salvadora, o que contraria a estrutura dos contos maravilhosos que, em sua maioria, trazem como herói um homem, e personagens femininas tipificadas que seguem como vítima até o final. O dano realizado pelo antagonista é o roubo da loja de fazendas da família.

Uma das próprias vítimas de “A mão do finado”, a irmã mais nova que se mantivera acordada, aproveita o fato do ladrão se retirar em busca da quadrilha que o espera e tranca a porta da loja. Nessa hora, o antagonista, que acabara de voltar, percebe que a caçula o enganara e, do outro lado da porta, pede que esta devolva sua mão “do finado” que havia deixado sobre a mesa, junto à sua pistola e à espada. A mão do finado, elemento mágico, é descrita como uma mão em que o ladrão prende fogo para iluminar o caminho. A menina é instruída pelo homem a colocar a mão mágica em uma tigela de vinagre, para que se apague sozinha. Todavia, ao invés de seguir essa orientação, a garota se dispõe da espada do antagonista e corta sua outra mão – que o ladrão colocara por um buraco existente na porta a fim de recolher o objeto mágico. Nesse momento, a jovem se torna heroína e faz a reparação parcial do dano. Termina o primeiro ciclo do conto maravilhoso. Propp afirma que

Numerosos contos terminam no momento em que o herói é salvo de seus perseguidores. (...) Mas nem sempre é assim. Às vezes o conto maravilhoso submete o herói a novas adversidades. (...) Resumindo, o dano que constituía o nó da intriga se repete, às vezes sob as mesmas formas, às vezes sob formas diferentes, nova para um determinado conto. Com isso inicia-se um novo conto (PROPP, 2006, p, 55-56) (...) O desenrolar da ação (...) mesmo constituindo uma nova sequência, não deixa de ser um prolongamento de um determinado conto. A esse respeito é conveniente que nos perguntemos de que modo se determina o número de contos que cada texto contém. (2006, p.56)

Interpretamos “A mão do finado” como um único conto com duas sequências. Propp, em “O conto como totalidade”, de *Morfologia do conto maravilhoso*, afirma que casos de contos que desenvolvem triplicação de sequências inteiras ou casos em que antes da reparação definitiva de um mal se experimenta uma falta ou carência que desencadeia uma nova busca, tratam-se de casos que compõem um único conto. As situações mencionadas acima estão presentes em “A mão do finado”, em diferentes momentos. O final da primeira sequência do conto apresenta uma situação relativamente solucionada. Todavia, antes da reparação definitiva, novos acontecimentos geram uma busca. A triplicação de sequências ocorre justamente nessa busca, quando a heroína parte ao encontro de suas irmãs que, por sua vez, viajaram anteriormente, uma por conta do casamento e a outra para visitar a irmã, sendo a heroína a terceira.

Na segunda sequência do conto, após a quadrilha fugir, a menina se dirige ao quarto das irmãs mais velhas que acordam assim que esta apaga a mão do finado com vinagre. Ela lhes conta a desgraça que ocorreu e quando o pai retorna as filhas lhes repetem o acontecido. O pai determina então que do momento presente em diante se escutaria sempre o que a filha mais jovem tivesse a dizer. Alguns anos depois, o ladrão se instala defronte à casa do mercador, se disfarçando novamente, sendo que o capitão dos ladrões possui como principal recurso uma característica metamórfica. É por meio dessa característica que este se maneja na narrativa e, dessa forma, consegue acessar o núcleo familiar duas vezes. Primeiramente usando “[...] trajes de mendigo” (MOUTINHO, 199-, p.43), e, posteriormente, “[...] vestido como qualquer senhor” (199-, p.45) e estabelecido como vizinho do mercador. O mercador o convida para jantar em sua casa, apesar da intuição de sua filha mais jovem, que não se sente bem com esta decisão. O antagonista que se finge de vizinho pede então a mão da filha caçula do mercador, que se recusa a casar-se com ele. Contrariado, o homem pede a mão da mais velha, que aceita.

Após o casamento, a menina mais velha parte com o marido para a residência deste. Contudo, o capitão da quadrilha a faz entrar no quarto e escrever uma carta ditada por ele, na qual a jovem chama uma das irmãs para visitá-la. Ao fim da redação, o homem tira a luva e a mão de ferro que colocara como parte do disfarce e revela sua identidade, degolando-a com sua espada. Instaure-se assim o segundo dano. A filha do meio, por ordem do pai, se dirige à casa do marido de sua irmã, e assim, repete-se a sequência da partida. Ao chegar ao local, o agressor lhe pede que faça a mesma coisa que sua irmã mais velha e a degola. O mercador manda sua última filha e, dessa forma, repete-se pela terceira vez a sequência da partida. O cunhado que viera buscá-la a faz apelar no meio da estrada e descalça a luva, revelando-se e afirmando que já havia se vingado de suas irmãs e agora seria a sua vez. Assim, o ladrão coloca uma pera de

ouro no pescoço da garota e lhe diz que ela pode visitar todos os quartos com exceção de um, ou seja, a heroína por uma prova. A menina retira a pera, pressupondo que há algo no objeto que sinalizaria uma possível desobediência. Então, se dirige ao quarto proibido, denominado no conto de quarto dos mortos. Lá, encontra um príncipe esfaqueado, mas, apesar disso, fecha o quarto novamente e coloca a pera ao pescoço. O ladrão não desconfia de nada ao retornar, dado que a pera se encontra sem nódoa, e por essa razão se retira por mais oito dias, tranquilamente, acreditando na honestidade da jovem, o que propicia à menina a oportunidade de resgatar o príncipe. Assim, a heroína supera duas provas a que é submetida: conseguir ocultar sua visita ao quarto dos mortos e libertar o príncipe prisioneiro, uma das funções definidas por Propp (2006, p.40).

A ação de enganar o vilão, empregada pela caçula, não corresponde aos princípios morais de uma personagem tipificadamente “benévola”, mas caracteriza uma jovem esperta, independente e audaciosa. Ao príncipe, por sua vez, cabe o papel de vítima, já que é resgatado pela heroína. Assim, concretiza-se a inversão no papel do herói. Como retribuição, ele ajuda a jovem utilizando-se de sua influência para vingar-se da quadrilha.

Nesse momento, um carreiro se coloca à disposição da heroína e se torna, ele mesmo, o auxiliar. Assim, escondidos no terceiro carro que leva esterco ao palácio, o príncipe e a heroína são transportados ao lugar onde se encontra o que procuram – XV função do conto maravilhoso, de acordo com Propp (2006, p.48) – que, no caso, é o palácio do rei que os ajudará a livrar-se da quadrilha de ladrões. Os ladrões consultam um feiticeiro e descobrem a localização dos jovens. O feiticeiro, por dispor de um poder sobrenatural, estabelece na narrativa uma atmosfera maravilhosa, assim como os objetos mágicos do anel e a pêssego de ouro. A quadrilha alcança o terceiro carro e despeja metade do conteúdo, mas sem sucesso em encontrá-los. Os jovens que haviam se escondido abaixo da sebe, na metade debaixo do carro, se transportam para o segundo carro, e o ladrão, após consultar novamente o feiticeiro é informado de que despeje todo o conteúdo do terceiro carro, mas ainda assim não encontra ninguém, dado que os jovens já haviam se transferido. Por essa razão eles conseguem fugir do ladrão.

Uma vez no palácio, o príncipe resolve casar-se com a heroína. Entretanto, um dos ladrões consegue invadir o local e se esconder debaixo da cama do casal. O príncipe oferece um segundo auxiliar à heroína, após esta intuir que os ladrões chegariam para matá-los. O auxiliar é um leão que encontra o ladrão embaixo da cama. O homem confessa o nome de quem lhe dava ordens e é enforcado. Os outros ladrões, por sua vez, são cercados em sua residência e mortos. As riquezas encontradas na casa destes são entregues aos noivos e servem como reparação do dano, e assim, os jovens vivem felizes, encerrando-se o conto.

A espacialidade, em “A mão do finado”, desempenha papel importante. Primeiramente o conto tem como espaço a casa e loja de fazendas (anexa à casa) da família e posteriormente a casa do capitão dos ladrões. Em um terceiro momento, as personagens se encontram no palácio do rei. A situação final do conto se dá em uma festa de casamento dentro deste palácio, o que facilita a vingança de um dos ladrões. Entre esses espaços fixos ocorre a narração temporal de viagens e da fuga de personagens. Os espaços pelos quais passam os personagens nos momentos de movimentação não são descritos, mas apenas denominados de “estrada”, o que é comum em contos maravilhosos, em que a ação se destaca em relação à influência do espaço na vida dos personagens. Apesar disso, no decorrer do conto um contraste é estabelecido entre o exterior e o interior. No início da narrativa o capitão dos ladrões é convidado pelas duas irmãs mais velhas a entrar na casa da família e é a partir dessa permissão por parte das moças que se dá o dano. Em seguida, no momento em que o capitão coloca o roubo em ação, ele entra na loja de fazendas da família através de um alçapão localizado na casa das moças, o que mais uma vez separa o “fora” (ambiente familiar) do “dentro” (ambiente comercial). Então, é trancado para fora da casa e impedido de roubar. Assim, a ação de expulsá-lo consolida a reparação temporária do dano.

Posteriormente, o capitão dos ladrões leva as moças, uma por vez, para dentro de sua casa a fim de que estas escrevam uma carta antes de degolá-las. Por sua vez, a jovem mais nova, que não sofre o mesmo destino de suas irmãs, é trancada dentro da casa do capitão dos ladrões e mantida sequestrada. Durante esse período, ela é proibida de entrar em um dos aposentos da casa, chamado de “quarto dos mortos”. Essa proibição é o ponto mais alto entre o contraste interior *versus* exterior, uma vez que a desobediência da jovem se dá pelo movimento de entrada nesta sala que oculta um príncipe ensanguentado. Por fim, a heroína e o príncipe se escondem no interior de um carro de esterco, a fim de fugir do malfeitor, e esse interior é o que protege o casal. Posto isto, a perspectiva exterior *versus* interior é justamente o que estabelece a atmosfera de expectativa e tensão do conto. Ademais, as relações de interior e exterior são o que geram tanto o nó e as complicações do conto, quanto a solução destes.

Já o tempo da narrativa é bastante revelador. Apesar de se tratar de um conto tradicional, o tempo da primeira parte de “A mão do finado”, ou primeira sequência– de acordo com a definição de Propp– evoca o tempo da tragédia, definido por Aristóteles. Segundo Aristóteles (2005, p.24) “[...] a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco [...]”. Assim, do momento em que o ladrão invade a casa das jovens até o momento em que a irmã mais nova corta sua mão, passam-se apenas doze horas (menos que o tempo médio da tragédia, de vinte e quatro horas). A condensação da

primeira sequência da narrativa auxilia no aumento da tensão devido ao ritmo acelerado dos acontecimentos. Essa tensão é resolvida com o desfecho parcial do nó, quando a jovem corta a mão do malfeitor, mas a apreensão volta a crescer compassadamente com o retorno do antagonista. Desse modo, o tempo é pautado pela tragédia *versus* restituição da ordem, como define Bessièrre (2009, p.8) ao apontar que todo o acontecimento no conto é de ordem moral. Já a segunda sequência inicia-se depois de um período de tempo de alguns anos e estende-se do momento do jantar do malfeitor com a família ao momento do casamento da heroína com o príncipe. Assim, tem uma maior duração já que, nesse ínterim, passam-se semanas em que o malfeitor está longe de sua casa (viajando a negócios) e vários dias entre a morte das irmãs.

A sequência temporal de “A mão do finado” reforça o aspecto popular do conto, pois o nó da história se dá ao anoitecer e o que cria uma atmosfera de mistério e terror. Por sua vez, a relação de ausência *versus* presença dos personagens por determinados períodos temporais é o que permite que certos “motivos” aconteçam. Em um primeiro momento a ausência das jovens em estado consciente no ambiente da casa – dado que as irmãs estão adormecidas– é o que facilita o roubo realizado pelo capitão. Um segundo momento de ausência que facilita um “motivo” é a primeira viagem do capitão da quadrilha, o que permite que a moça tenha tempo de explorar a casa, entrar no “quarto dos mortos” e deparar-se com um príncipe esfaqueado.

Por fim, durante outra ausência da quadrilha, que se dá também por meio de uma viagem, a jovem heroína e o príncipe resolvem fugir e concretizam seu intento ao se esconderem em carros de transporte de estercos durante a fuga. Já a separação entre a primeira e a segunda sequência se dá através de uma elipse de anos e indica o planejamento da vingança por parte do ladrão, o que permite que a atmosfera da narrativa adquira um momento de aquiescência, que, por sua vez, precede as novas complicações.

Uma questão essencial dos contos tradicionais é a presença de símbolos, dos quais muitos são de aparição recorrente em narrativas populares, e outros inteiramente novos e relacionados a um enredo em particular. Em “A mão do finado” existe um grupo de símbolos que caracterizam situações importantes da narrativa. Entre esses símbolos estão as maçãs dormideiras oferecidas pelo capitão às jovens. Segundo CHEVALIER; GHEERBRANT (1994, p.572, 573), a maçã simboliza “um meio de conhecimento, mas que ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador que provoca a queda.” Dessa forma, maçãs podem simbolizar um elemento ocasionador tanto da eternidade, quanto do declínio ou desonra. Nos contos populares, geralmente são utilizadas como elemento de sedução.

Na mitologia grega, a maçã foi utilizada como o *pomo da Discórdia* por Páris, dado que é o elemento essencial que envolve a briga entre Hera, Afrodite e Atena pelo título da “mais bela”. Por outro lado, também é símbolo de um alimento prodigioso nessa mitologia. As maçãs localizadas no jardim das Hespérides tiravam a fome, a sede, a dor e a doença (*idem*, 1994, p.572). Já no cristianismo, a maçã é vista como um símbolo da desobediência, visto que o primeiro pecado de Eva se dá a partir do contato desta com o alimento. Em contrapartida, na mitologia escandinava a maçã é um fruto rejuvenescedor e os deuses comem maçãs com o objetivo de permanecerem jovens. Infere-se, pois, que a maçã, de maneira geral, independentemente de ocasionar a desgraça ou a plenitude, é vista como símbolo dos desejos terrestres (materiais) (1994, p.573).

No conto “A mão do finado”, depreende-se uma associação dessa fruta à persuasão das vítimas por parte do antagonista. Essa persuasão, por sua vez, é seguida do dano gerado pela aceitação do pomo. Por a maçã ser um alimento relacionado à transgressão e associado à sabedoria, em “A mão do finado” o fruto concretiza a “função” da desobediência da ordem pelas jovens, que começa com a permissão da entrada do peregrino na casa. Ademais, a maçã enquanto item de persuasão utilizado pelo vilão está presente em vários contos populares, entre estes o da “Branca de neve”. É, pois, um símbolo estabelecido e explorado no universo dos contos maravilhosos.

Outro símbolo importante que está contido na narrativa é a mão brilhante carregada pelo ladrão, junto a uma espada e uma pistola. Essa mão – denominada no conto de “mão do finado” – é apresentada como um elemento mágico que mantém o efeito sonífero das maçãs dormideiras nas irmãs. A mão do finado dá à narrativa um aspecto sobrenatural. Desse modo, o ladrão pode ser visto não apenas como um homem, mas como um ser que detém conhecimentos sobre-humanos e, no caso, malignos, já que ele tem em seu controle uma mão mágica que utiliza para fins obscuros. A mão, segundo Chevalier e Gheerbrant, remete ao poder e à dominação. (1994, p.589). De modo geral, a figura da mão traz consigo inúmeras representações e os diferentes gestos realizáveis por esta abarcam em si um sentido específico, estabelecido culturalmente, seja na cultura chinesa, no cânone budista, ou na iconografia hindu. Porém, a maioria desses sentidos passa pelo conceito de que “A mão é um emblema real, instrumento da maestria, e signo de dominação. “A mesma palavra em hebreu, **iad**, significa ao mesmo tempo *mão* e *poder*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.589). Ainda segundo os autores, na tradição bíblica a mão simboliza poder e supremacia, sendo que a mão de Deus protege e destrói, ou seja, por meio desta são dadas bênçãos e maldições. Por esta razão a comunidade cristã em Roma, no século III, via a mão como um meio de transferência de energia ou de poder e eram

utilizadas em diferentes rituais religiosos. (1994, p.591). Para os gauleses a mão poderia também adquirir um valor mágico no que se refere à administração de um poderio e seria item essencial para aquele que governasse. (p. 591). A mão no conto “A mão do finado” pode ser a representação de poder e dominação na medida em que, por meio da posse desta, o ladrão é respeitado enquanto chefe de uma quadrilha, e através do poder gerado pela mão brilhante ele consegue manter as jovens adormecidas para realizar o roubo do armazém.

Além disso, a mão pode ser associada a um poder maligno por ser chamada de “mão do finado”. Uma possível origem para este símbolo se encontra em North Yorkshire, na Inglaterra. De acordo com Sarah Tarlow (2011, p.168), a história da mão do finado data do século XV e se relaciona com a crença de que o objeto, chamado de “Mão de Glória”, auxilia os ladrões a invadirem estabelecimentos e casas. De acordo com a lenda, uma vela acesa sob uma mão de um homem executado que tivesse ficado por nove dias e nove noites embaixo da terra causaria um efeito e as pessoas presentes nos locais que fossem roubados não acordariam, e no caso de estas já se encontrarem acordadas, não conseguiriam se mover.

Para a preparação da mão, chamada de “mão da glória” devido ao seu poder auxiliar, é preciso exercer um ritual que envolva colocá-la em sal e pimenta e depois secá-la ao sol, além de fazer uma vela com gordura de um homem enforcado. No caso do conto “A mão do finado”, a mão brilhante, embora não tenha sua origem revelada, serve como um item auxiliar ao roubo do ladrão, já que prolonga o efeito das maçãs dormideiras. Assim, é possível estabelecer uma relação entre a “mão da glória” e a “mão do finado” já que ambas são amuletos da sorte. O finado que dá nome à mão brilhante pode fazer referência ao morto utilizado para o ritual de criação da mão, que deve ser um homem que morreu enforcado, segundo conta a lenda da “Mão da Glória”.

Já a espada – também carregada pelo ladrão – na tradição cristã é uma arma nobre pertencente aos cavaleiros e aos heróis. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1994, p. 393), a espada é muitas vezes mencionada nas canções de gesta. Um fator que salienta a importância desse objeto é o fato de que os heróis atribuíam nomes às suas espadas, personalizando-as. Assim, a espada utilizada por heróis, cavaleiros ou guerreiros, pode representar tanto a destruição do mal, quanto a construção da justiça. Quem utiliza a espada em “A mão do finado”, para vingar-se do ladrão, é a irmã caçula. À vista disso, a espada serve como um símbolo que evidencia a figura heroica da moça.

Elementos muito comuns às narrativas populares são as joias e o ouro. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994, p.521, 522), a palavra joia deriva de *joie*, que significa alegria, júbilo, contentamento. *Joie*, por sua vez, é substantivo formado a partir do verbo francês *jouir*

(gozar, desfrutar, fruir). Define-se um sentido simbólico para o termo, no qual tanto a joia em seu estado natural, quanto a joia trabalhada pelo joalheiro, podem representar o grupo social que as detêm, ou a sociedade que as estima. E quem está em posse do objeto, ou quem o recebe, é considerado um afortunado, alegre. Já o ouro é considerado o mais precioso dos metais e é associado à iluminação, evocando, assim, o sol, no que se refere, para além da luz, ao seu caráter de fecundidade, riqueza e dominação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.669-671). Assim sendo, o detentor do ouro teria consigo as qualidades de riqueza e dominação, e aquele que o recebesse seria considerado próspero no que se refere à fecundidade. O ouro-moeda, por sua vez, simboliza os desejos já que é uma “materialização do espiritual” (p.671).

As joias e o ouro, no conto em questão, aparecem mais de uma vez. Primeiramente os ladrões oferecem ouros e joias à esposa do capitão, mesmo sabendo que o homem casara-se com a jovem apenas por vingança. Deste modo, as joias são entregues com o intuito de acentuar o caráter importante do chefe de quadrilha. No final do conto, por sua vez, um dos ladrões oferece moedas de ouro a um vassalo em troca de ser guiado à câmara real para vingar-se da heroína. Assim, as moedas se tornam um objeto facilitador do dano, devido à ambição que geram, ou seja, dado o caráter de alto valor material que possuem.

Além dos elementos já mencionados, a pêra de ouro – elemento essencial para o conto – é um objeto mágico também composto desse metal precioso. O ouro-luz, além de significar iluminação e superioridade – o que dá à pêra mágica um caráter ainda mais precioso – de modo geral é o símbolo do conhecimento, o *yang* essencial (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.669). Logo, a pêra de ouro simboliza o elemento que entremeia a ignorância e o conhecimento, no que se refere à sala proibida, sendo que o acesso à sala (ao conhecimento) desencadeia mácula no objeto, dado que a mancha em si simboliza a degradação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 585), ou ainda a perda da inocência pelo acesso ao conhecimento.

Outro elemento simbólico presente no final do conto é um leão trazido pelo príncipe. O leão é símbolo de poder, soberania, e luminosidade por sua cor dourada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p. 538). Além disso, representa sabedoria e justiça. No extremo oriente, é associado ao dragão e desempenha “um papel de proteção contra as influências maléficas” (p. 539). Nesse caso, seu rugido e sua postura vultosa invocam um lado sombrio e rígido, e não luminoso. Em razão do dito, o leão no conto pode representar o poder e a soberania do rei que o possui, ao mesmo tempo em que desempenha um papel de protetor, ao servir de auxiliar.

Outro fator importante de “A mão do finado” é que o conto faz intertexto com “Barba azul”. “Barba Azul” teve sua transcrição realizada na França, por Charles Perrault, e se encontra no livro *Histórias ou contos dos tempos passados com moralidades* que posteriormente ganhou

o título de *Contos de Mamãe Gansa*. Nessa obra, escrita em 1695 e publicada no ano de 1697, são reunidos contos da tradição oral popular daquele século e dos séculos anteriores. Todavia, de acordo com Simonsen (1987, p.15), os contos de Perrault são adaptações muito literárias, nas quais os relatos são intensamente reformulados e alguns episódios inteiramente modificados a fim de adaptá-los ao público alvo. Dessa maneira, Perrault recorreu à verossimilhança, buscando atenuar o maravilhoso. Por outro lado, acrescentou moralidade às histórias, o que pode ter sua origem no maravilhoso popular. As morais nos contos de Perrault foram explicitadas na escrita, já que oralmente eram depreendidas por meio das histórias em si, que serviam como metáfora de comportamentos “decentes” e “indecentes”. Assim, os contos de Perrault retornam à tradição popular e, por sua vez, exercem influência sobre esta, dado que os contos populares são conhecidos pelos franceses majoritariamente nas versões de Perrault mesmo quando distante das versões transcritas de forma precisa por folcloristas. (SIMONSEN, 1987, p.16).

O conto “Barba Azul” se inicia com a apresentação do personagem antagonista Barba Azul, um homem extremamente rico e de muitas posses que, apesar disso, era terrivelmente feio por possuir uma barba azul, o que afugentava as mulheres. Uma de suas vizinhas tinha duas filhas e o homem pediu para se casar com qualquer uma das jovens. Entretanto, nenhuma o queria, tanto por sua barba, quanto pelo conhecimento que estas possuíam acerca do fato de que o homem já houvera desposado várias mulheres que desapareciam. O fato de Barba Azul pedir em casamento uma das jovens irmãs, filhas de sua vizinha, pode ser associado ao momento em que o malfeitor, no conto “A mão do finado”, pede em casamento a filha mais jovem de seu vizinho e, quando rejeitado por esta, propõe em casamento, então, a mais velha das irmãs. Em ambos os contos, o acesso adquirido pelo malfeitor à vida das jovens, por meio do casamento, é o que facilita a produção de um prejuízo em direção à família. Quanto a diferenças estruturais, o conto “Barba Azul” apresenta uma família com duas irmãs, além de dois irmãos, enquanto a família em “A mão do finado” é constituída por três irmãs. Outra diferença na situação inicial entre os dois contos, é o fato de que em “A mão do finado” o malfeitor se apresenta primeiro como mendigo que pede abrigo na casa das jovens e, posteriormente, como um vizinho, enquanto em “Barba Azul” o antagonista já é conhecido por toda a vila.

Após a situação inicial, Barba Azul, a fim de conquistar a jovem, a leva, junto às amigas e à mãe, a uma casa de campo que é uma de suas posses. O passeio se mostra tão divertido que a moça mais nova se apaixona pelo homem e logo se casa. Porém, após um mês, Barba Azul informa à mulher que viajará por negócios e deixará a casa sob seu encargo. O homem lhe fornece a chave de todos os seus cofres e de todas as dependências, proibindo-a de entrar em

apenas um gabinete. A jovem promete cumprir a ordem. Contudo, a curiosidade a domina e ela desce por uma escada oculta até o local. Ignorando a iminente desgraça que poderia provir de sua desobediência, a jovem cede à tentação e entra no gabinete. Neste momento se dá a “transgressão da proibição”, terceira função do conto maravilhoso. Dentro do gabinete, percebe que o chão está coberto de sangue seco, e em seguida se depara com vários corpos de mulheres mortas, presas ao longo das paredes. As mulheres, estranguladas, eram as antigas esposas de Barba Azul. Assustada, a moça derruba a chave do gabinete no chão. Em seguida, apanha a chave, fecha a porta e, perturbada, tenta limpar o objeto que se manchara de sangue. Todavia, a despeito de quantas vezes esfregasse o sangue, este não desaparecia, pois a chave era mágica.

Contraopondo-se o trecho mencionado acima ao conto “A mão do finado”, percebe-se que é nesse momento da história que a intertextualidade está mais explícita no segundo. Assim, em “A mão do finado” a jovem recebe ordem semelhante e também a descumpre, falhando na prova estabelecida pelo ladrão. Todavia, a diferença essencial entre os textos se dá nas ações anteriores e posteriores das jovens. Enquanto a jovem em “A mão do finado” retira a pêra antes de adentrar no quarto dos mortos e se depara com o príncipe esfaqueado, a jovem em “Barba Azul” não toma o mesmo cuidado. Nesse sentido, é importante destacar uma diferença entre as protagonistas, pois a de “A mão do finado” não se apaixona pelo malfeitor, o que facilita seu papel de heroína, ao contrário da esposa de Barba Azul que se apaixona por ele, e sua situação, de uma jovem que se identifica com as outras esposas mortas do Barba-Azul, gera também um nervosismo maior nesta que a denuncia.

A jovem escapa da morte não por um ato heroico realizado por ela mesma, mas pela coincidência de haver combinado com os irmãos uma visita por parte destes, naquele dia. Com a desculpa de que precisava rezar antes de morrer, pede que sua irmã Ana suba ao alto da torre e apresse seus irmãos que chegavam. Por fim, quando o antagonista está por lhe cortar a cabeça com um cutelo, dois cavaleiros de espadas sacadas correm em direção a Barba Azul. Eram estes os irmãos da jovem, um mosqueteiro, e um dragão – figura típica do conto maravilhoso. Os cavaleiros matam Barba Azul, atravessando-o com uma espada e, assim, cumprem o papel de heróis. Descobre-se que Barba Azul não tinha herdeiros e toda a fortuna fica para a viúva, que casa sua irmã Ana, compra um posto de capitão para seus irmãos e investe em seu próprio casamento, ficando assim, o dano resolvido.

O intertexto entre “A mão do finado” e o conto “Barba Azul” se dá principalmente no que se refere à proibição estabelecida às jovens de entrarem em determinado quarto e o descumprimento dessa proibição. Esse fator também existe em outros contos populares como o conto “Our Lady's Child” transcrito pelos irmãos Grimm em sua coletânea *Children and*

Household Tales. Em “Our Lady's Child”, a virgem Maria se retira por um tempo do céu e deixa com uma garota que ela criara as chaves que dão acesso às treze portas. Entretanto, a jovem não pode entrar na décima terceira porta do céu. Desobedecendo a ordem, a menina entra no recinto e, ao tocar uma luz que irradia da sala, fica com um dedo brilhante, denunciando sua transgressão. Diferentemente do que ocorre tanto em “A mão do finado”, quanto em “Barba Azul”, a jovem é punida, contudo, não assassinada. Exilada do céu, ela recebe muitos outros castigos até admitir seu erro e ser perdoada. Assim, enquanto a virgem é misericordiosa e concede o perdão à jovem no final do conto, nas outras duas histórias as figuras masculinas são más e inflexíveis.

Por outro lado, a principal diferença entre as narrativas é a figura do herói que em “Barba Azul”, como na maioria dos contos populares da tradição oral, é masculina, mas em “A mão do finado” é feminina, exceção transferida para *Silvestre* que também dialoga com a cantiga da donzela-guerreira. Segundo nota de Teófilo Braga (1999, p.157) – realizada em sua transcrição de “A mão do finado” – “Barba Azul” e “A mão do finado” possuem temas parecidos, sendo que “A mão do finado” pode ser considerada uma outra versão popular de “Barba Azul”. Há outras versões dos contos em distintas regiões, por exemplo, no folclore andaluz há uma versão em que a última esposa de um marido que mata as mulheres vinga as irmãs assassinadas por ele.

A popularidade de “Barba Azul” gerou muitas reescritas do conto na literatura, por exemplo, a reescrita feita por Angela Carter, intitulada “A Câmara Sangrenta”, que se encontra no livro de mesmo nome. Publicado pela primeira vez em 1979, o conto termina com a mãe da jovem ajudando-a a se salvar do vilão. A mãe, por sua vez, aparece após ser chamada pela própria filha. Assim, as figuras femininas (mãe e filha) exercem sozinhas o papel de heroína, fator que se diferencia da história tradicional de “Barba Azul” e se aproxima das questões presentes no conto “A mão do finado”. Carter, em sua reescrita, estabelece um diálogo entre os contos populares conservadores que colocavam as mulheres como vítimas. Em “A Câmara Sangrenta” quem narra a história é a jovem que se casa, sendo sua a perspectiva sobre os fatos. Mas nos contos “Barba Azul” e “A mão do finado” não há diferenças de focalização entre os personagens e em ambos os vilões possuem riquezas, sendo “Barba Azul” possuidor de grande fortuna e os ladrões de “A mão do finado” de joias, elementos que representam o poder dos vilões. São fatores determinantes para a história popular: antiga, passada adiante por meio de contadores e da qual se sabe apenas o que se viu e ouviu, conforme comentado.

Silvestre apresenta um terceiro intertexto com a cantiga “La laranja”. Por ser uma cantiga que tematiza o período medieval, há nela elementos da história política do país. De

acordo com Massaud Moisés⁹, em *A Literatura Portuguesa* (1983, p. 21), em 1094, o reino de Leão era governado por Afonso VI. Suas filhas Urraca e Teresa casam-se, respectivamente, com o Conde Raimundo de Borgonha e com D. Henrique. O Conde Raimundo fica com a região de Galiza e D. Henrique com o território entre o rio Minho e o Tejo, chamado “Condado Portucalense”. (p.21). Após a morte do marido, D. Teresa governa e se aproxima dos galegos, mas seu filho, Afonso Henriques, inicia uma revolução contra a mãe e em 24 de junho de 1128 se torna soberano (MOISÉS, 1983, p.21). Em outubro de 1143, Leão e Castela o reconhecem como rei. “O País tornava-se autônomo, mas a luta pela consolidação levaria muito tempo, sobretudo dedicado à expulsão dos sarracenos” (1983, p.21).¹⁰

⁹ Apesar da postura conservadora de Massaud Moisés em relação à literatura, à recepção literária, entre outros elementos, postura não compartilhada nesta pesquisa, o texto sintetizado acerca do contexto histórico-político das cantigas medievais é pautado nos fatos e coerente com outras reflexões presentes nesta pesquisa, na medida em que traz importantes informações históricas e definições, importando, aqui, apenas a exposição de conceitos e fatos históricos.

¹⁰ Segundo Moisés (1983, p.21), o início da atividade literária em Portugal é 1198 (ou 1189) quando Paio Soares de Taveirós compõe *A Ribeirinha*. Contudo, esse é apenas o primeiro registro literário em Língua Portuguesa, não sendo a primeira atividade lírica, dado que já era comum a prática da oralidade e memorização. (p.22). Seria este o contexto político de luta entre muçulmanos e cristãos, representado na cantiga “La laranja”. Quanto ao gênero do hipotexto, segundo Tavares (2002, p.272), há três tipos de canções: a trovadoresca, a clássica e a romântica ou moderna. As trovadorescas, compostas pelos galego-portugueses na Idade Média, se dividiam em cantigas de amor (pastorelas, tenções, entre outras) e cantigas de amigo (barcarolas, romarias, entre outras) (TAVARES, p.272, 273). Já as canções clássicas são da época renascentista até o século XVIII, compostas de introdução, texto e ata, em decassílabo alternado com hexassílabo, com estrofes longas e tema amoroso (TAVARES, 2002, p.273). As cantigas populares trovadorescas datam do século XII na Península Ibérica e, segundo Côrrea (2011, p.6), foi uma “Época de intensa religiosidade, quando portugueses e espanhóis estão empenhados nas guerras de reconquista do solo português – extremo sul, ainda em parte sob o domínio árabe.” Nesse período, o catolicismo romano era a religião oficial na região, onde havia, inclusive muitas romarias (p.6). Assim, segundo Côrrea, “nesse clima de pós-guerra, que surge a poesia medieval portuguesa, atingindo, na metade do século XIII, o seu apogeu.” (2011, p.6). A poesia trovadoresca une tanto o caráter provençal quanto popular e tem uma vertente lírica e uma satírica. As primeiras décadas do trovadorismo ocorrem durante a Guerra da Reconquista em solo português que termina em 1249 (MOISÉS, 1983, p.23). Após a guerra, “a poesia medieval portuguesa alcança, na segunda metade do século XIII, seu ponto mais alto” (p.23). No que se refere à origem da poesia trovadoresca, Massaud Moisés diz,

A origem remota dessa poesia constitui ainda assunto controvertido; admitem-se quatro fundamentais teses para explicá-la: a tese arábica, que considera a cultura arábica como sua velha raiz; a tese folclórica que a julga criada pelo povo; a tese médio-latinista, segundo a qual essa poesia ter-se-ia originado da literatura latina produzida durante a Idade Média; a tese litúrgica considera-a fruto da poesia litúrgico-cristã elaborada na mesma época. Nenhuma delas é suficiente, de per si, para resolver o problema, tal a sua unilateralidade. Temos de apelar para todas, ecleticamente, a fim de abarcar a multidão de aspectos contrastantes apresentada pela primeira floração da poesia medieval. (MOISÉS, 1983, p.23-24).

Segundo Moisés (1983, p.24), a maioria das atividades líricas, no século XI, provinha da Provença e as cruzadas levaram essa poesia para Portugal. Assim se fundem o caráter provençal e popular no trovadorismo português. Moisés aponta que (p.24) a época se inicia em 1198 (ou 1189) e termina em 1418. “Fácil foi sua acomodação à realidade portuguesa, graças a ter encontrado um ambiente favoravelmente predisposto, formado por uma espécie de poesia popular da velha tradição” (MOISÉS, 1983, p.24).

Também influencia a literatura portuguesa a posição geográfica de Portugal. O acesso ao mar permite contato com outros povos e gera “influências étnicas e culturais (árabes, germânicas, francesas, inglesas, etc.)” Ainda, “(...)

Na análise de uma cantiga é preciso considerar que “o valor estético de uma obra se prenda (de maneira indireta) à sua “função” (...). Mas julgar esta relação diz respeito (...) a um consenso que tanto preside à produção, quanto a recepção daquilo que é qualificado como poesia: todos os fatores instáveis no espaço e no tempo.” (ZUMTHOR, 1997, p.82). No que se refere à poesia oral, Zumthor (1997, p.82) afirma que “o funcionamento da memória coletiva determina o modo da estruturação poética. O poema aparece mais como “re-leitura” do que como “criação”: sua era ontológica é a própria tradição que o suporta.” Isto posto, a performance guia a obra. A poesia oral, em sua estrutura, se utiliza de um procedimento de dramatização do discurso, mas, ao mesmo tempo, “comporta mais e mais complexas regras do que a escrita.” (ZUMTHOR, 1997, p.83). Essas macroformas – “que abarcam, com efeito, as modalidades de linguagem dos textos orais que determinam” (ZUMTHOR, 1997, p.85), apesar de também se destacarem os “elementos expressivos não linguísticos” ligados à função social e à performance, se organizam em duas indicações: *força* e *ordenação*. As funções da força se estruturam em três eixos:

O primeiro é apenas a causalidade instrumental; de fato, a qualidade do intermediário humano, executando a performance. Neste eixo se reagrupam as formas reservadas ao uso de uma faixa etária, de um dos sexos, dos membros de um grupo profissional, ou ligados ao exercício de um trabalho determinado (ZUMTHOR, 1997, p.88).

Além da performance, outro fator importante na análise da cantiga é a voz porque:

A maior parte das culturas possuem ou possuíram uma poesia oral (geralmente canções) destinada a manter, acompanhando, a execução de um trabalho, sobretudo aquele que se faz em grupo. Na África, toda tarefa manual é acompanhada normalmente pelo canto. Nas sociedades tradicionais esta poesia tem um valor ritual; o trabalho se torna dança e jogo, gera uma paixão, o canto compromete aí, com a energia do verbo, o poder próprio da voz. Às vezes bastante elaborada ou em alguns casos reduzida a formas breves e repetitivas, esta poesia exerce uma função dupla: ela facilita, regularizando-se, o gesto da mão, mas contribui também para desalienar o operário que, cantando, se concilia com a matéria trabalhada e se apropria do que foi feito. Invertem-se as relações aparentes, de modo fictício: o trabalho parece ser apenas auxiliar do canto, nas corveias coletivas de camponeses negros, de *dopke* de Benin, *egbe* ioruba, a *coumbite* haitiana, o *troca-dia* do Brasil; nos coros dos pagayeurs congolezes que Gide descrevia com admiração em 1926 e de se recolhem exemplos em toda a África. (...) Ora o poema constitui um dos aspectos do próprio trabalho, como as canções de semeadura, de colheita, de vindima; ora seu uso representa o privilégio de um grupo profissional fechado. (ZUMTHOR, 1997, p.90, 91)

Diante da angústia geográfica, o escritor português opta pela fuga ou pelo apego à terra (...)” (MOISÉS, 1983, p.17). A fuga se dá pelo mar, fonte do desconhecido, em oposição à terra, “nutridora de sonhos e esperanças”, ou também pode se dar transcendendo o plano físico, para uma dimensão metafísica. Por isso, para Moisés (1983, p.17), a Literatura Portuguesa “oscila entre posições extremas, com certeza porque uma compensa a outra”, seja o lirismo mórbido, ou a hipercrítica agressiva, a sátira desbocada ou o culto fetichista da sensação e, por isso, é uma literatura rica em poetas (p.18).

A cantiga “La laranja”, como será visto a seguir, é uma cantiga que acompanha o trabalho em grupo e, assim como as cantigas em África, regulariza o gesto da mão e concilia o trabalhador com “a matéria trabalhada”. As vozes podem ser femininas ou masculinas, ou voltadas para as crianças, dependendo do contexto sociocultural. Muitas vezes, esses grupos de profissionais que entoam poesias de trabalho são marginalizados.

O segundo eixo da *força* de um gênero oral é o da “finalidade imediata e explícita” (ZUMTHOR, 1997, p.96), ou seja, as cantigas exaltando guerreiros, as cantigas de caça, ou as liturgias católicas, por exemplo, além da “religiosidade periódica” (p.100), como as cantigas de natal.

Já o terceiro eixo da *força* é a “Evocação mais ou menos estilizada, de circunstâncias da existência pessoal (...)” (p.100), como canções exaltando paisagens, canções de amor, canções de ritos de morte, e etc.

A cantiga da laranja se classifica como cantiga de trabalho, mais especificamente no que se refere ao labor nas plantações. Segundo Marcondes (1977, p.42), as cantigas de trabalho acompanhavam as tarefas “[...], regulando e coordenando os movimentos do corpo”. Já Maria Aliete Galhoz (1995) classifica os cantos entoados no momento em que os trabalhadores braçais ocupavam-se de debulhar o trigo, de “Cantiga das Malhas”. A cantiga da laranja é, por sua vez, uma cantiga desse tipo. Segundo Galhoz, o trabalho nas malhas era “ritualizado”, já que era necessária uma determinada coordenação de movimentos em cada operação de uma eirada. Desse modo, a dureza do labor fazia com que o canto só fosse possível em momentos de menor força física, como por exemplo, no limpar da eira, no manuseio do pão, na ida e retorno do campo, nos momentos de descanso e refeição, e no intervalo entre as tarefas. Ainda de acordo com a autora, em “Mais algumas nótulas em torno aos contos de trabalho de Trás-os-Montes” (1995, p.231), capítulo que se encontra no livro *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead* organizado por Mishael Caspi, as cantigas eram entoadas alternadamente entre homens e mulheres ou em uníssono. José Manuel Pedrosa (1998, p.210), por sua vez, afirma que a tradição camponesa lusa reúne muitas canções modernas com estruturas arcaicas, herdeiras da poesia medieval e do *villancico* glosado. Essas canções, de acordo com Pedrosa, vinham especialmente das regiões septentrionais e de Trás-os-Montes e eram entoadas por lavradores para acompanhar os trabalhos agrícolas. Um exemplo é a cantiga da laranja, transcrita por Firmino Martins no livro *Folklore do Concelho de Vinhais, volume II*, publicado no ano de 1939. A criação do volume se dá quando, trabalhando em uma paróquia em Vinhais, Firmino Martins começa a ouvir as histórias contadas pelo povo e as recolhe. Tornou-se, assim, um especialista na história local.

Analisa-se aqui a transcrição da cantiga da laranja apresentada no livro *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead* que é a mesma versão de Firmino Martins, intitulada por este de “La Laranja”. O capítulo que apresenta essa transcrição é escrito por Galhoz e se volta às modificações sofridas pelas cantigas das malhas, no que se refere à presença ou ausência de mote e estribilho¹¹, além do paralelismo¹², já que as cantigas das malhas, de acordo com a autora, são caracterizadas por possuir um mote, que pode vir em estribilho ou não. Ademais, Galhoz evoca a interpretação de “La laranja”, realizada por Florinda dos Santos Rodrigues, que foi denominada de *Eu salvei e tu salvaste*. A interpretação mencionada apresenta diferenças rítmicas no que se refere à interpretação produzida para o filme *Silvestre*.

La laranja

1 Eu salvei e tu salvaste, cumprimos nosso dovere
2 Foi criação que me deram de eu a tudo respondere (bis)

1 Doci era a laranja, doce é que não é agre.
2 – Donde vós a trouxestes tão davida e tão amada?
3 – Trouxemo-la d`entre os mouros donde bem guardada estava,
4 Nós trouxemo-la de noite, que de dia não ousava, (bis)
5 Trouxemo-la como escrava, não a trouxe como amada,
6 Trouxemo-la despida, donde bem vestida estava, (bis)
7 Nós trouxemo-la descalça, donde bem calçada estava. (bis)

1 Eu salvei e tu salvaste, cumprimos nosso dever,
2 Foi criação que me deram de eu a tudo responder (bis)

(MARIA ALIETE GALHOZ, 1995, p.251).

Estruturalmente, “La laranja” possui um sistema métrico regular, pautado nas quatorze sílabas métricas. A presença de hemistíquios, marcados pela pontuação ou pela disposição sintática, divide os versos em dois septissílabos. O poema se assemelha, pois, a uma cantiga por apresentar sete versos na glosa e septissílabos – uma vez que a cantiga popular normalmente apresenta a estrutura de oito a dez versos na glosa –, ainda que, no poema, os septissílabos sejam construídos a partir da cesura na metade dos versos, isto é, na sétima sílaba métrica de versos de quatorze sílabas.

¹¹Mote: Primeira estrofe de um poema que introduz o tema deste. Antecede a glosa. Estribilho: Refrão que se repete no final de cada estrofe

¹²Paralelismo: versos com correspondência rítmica ou semântica ou sintática ou com mais de uma correspondência

O primeiro verso da glosa “Docí era a laranja, doce é que não é agre” pode relacionar-se com o mote e com os versos seguintes da glosa, pois a menção à laranja gera um duplo sentido, já que o verso pode tanto remeter à fruta – e dessa maneira teria sido inserido de forma descontinuada no que se refere aos versos seguintes – como pode aludir a uma jovem evocada nesses versos subsequentes, considerando-se que a cantiga fala de um eu lírico feminino, possivelmente humano, dadas as características que se aplicam a este (escrava, despida, descalça). Ainda no verso em questão, há uma metáfora que relaciona um passado “doce” a um presente despido de “doçura”, já que a jovem – a que o verso possivelmente se refere – é trazida como escrava, como pode ser visto nos versos seguintes. Dessa forma, o verso parece uma espécie de refrão que anuncia a transformação para pior na vida da jovem.

Na utilização da figura da laranja, depreende-se que o eu lírico pode estar se referindo à laranja doce comercializada na Europa pelos portugueses, já que historicamente, o povo português teria trazido a fruta doce da China, sendo o primeiro povo a ter acesso a essa variedade de laranjas. Por outro lado, a laranja pode aludir a uma jovem que é comercializada pelo eu lírico na condição de escrava. De acordo com o dicionário *Herder Léxicon*, composto pelo Círculo do livro, a laranja representa fecundidade, assim como simboliza a figura da mulher na cultura ocidental medieval. Já de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1994 p.536), a fecundidade pode ser representada na laranja por seus numerosos caroços. Além disso, os autores afirmam que no Vietnã se davam laranjas aos jovens casais e que na China antiga – justamente de onde foi trazida a laranja doce pelos portugueses – ofereciam-se laranjas como um pedido de casamento. Assim, a laranja, mais do que a fecundidade, simboliza o compromisso e a união. No caso do poema, o compromisso não se dá de maneira voluntária, dado que a jovem é levada de sua casa por alguém que não conhece, e com quem não possui qualquer tipo de relação anterior. É, portanto, uma situação opressiva e violenta. Desse modo, cria-se o contraste entre a laranja, enquanto marca representativa de um casamento aceito por ambas as partes, e uma jovem tirada de seu povo à força, como escrava.

No que se refere ao princípio de “La laranja”, os dois primeiros versos do mote se repetem quando a cantiga é interpretada oralmente, formando assim um quarteto. Nesses versos os verbos se encontram no pretérito. O tempo verbal já define a qualidade da cantiga que se caracteriza como uma espécie de narrativa antiga. Desse modo, a cantiga alude a uma história supostamente ocorrida no passado que segue presente por meio da transmissão oral. Sabe-se que as histórias contadas oralmente não necessariamente se baseiam em casos verídicos e, no que se refere aos contos populares, geralmente são histórias criadas pelo povo com vários elementos maravilhosos.

Em relação às cantigas populares, muitas se baseiam em personagens históricos – contemporâneos à criação destas –, ou são sátiras da vida social e de determinados indivíduos da época, de acordo com Ezra Pound no texto “Trovadores - tipos e condições” que se encontra no livro *A arte da poesia: ensaios de Ezra Pound* (1976, p.144). Já outras estão condicionadas a formas específicas, por exemplo a cantiga de amigo em que os versos são apresentados por um eu-lírico feminino que sente falta de seu amante, ou a cantiga de amor, na qual o eu lírico masculino expõe seu apreço por alguma senhora. No caso das cantigas de trabalho, existem aquelas relacionadas a determinados tipos de labores, como os cantos de colheita. Desse modo, as cantigas se relacionam ao contexto social e histórico, sendo que a cantiga da laranja alude à Idade Média, quando os mouros são mencionados em um verso como o povo a que pertence a jovem levada em condição escrava. De acordo com François Soyer (2010), mulçumanos foram escravizados no território de Portugal entre os séculos XI e XV. O autor classifica essa escravidão em três fases: 1050-1250; 1250-1415 e 1415-1500. Na primeira fase, o rei Afonso I fez vários avanços contra os mulçumanos e conquistou centros urbanos em Santarém e Lisboa em 1147, além de territórios em Alcácer do Sal, e Algarve (2010, p.267). A partir dessa conquista foram comprados mulçumanos desses territórios que eram vendidos por cruzados ingleses, flamengos e alemães, em Lisboa. Os escravizados eram destinados a trabalhos agrícolas já que faltava mão de obra na Península Ibérica. O comércio português de escravos nessa fase também se voltava para a compra de escravos para redimir cristãos cativos em territórios islâmicos. De acordo com Soyer (2010, p.269), nesse período, “Según las investigaciones mandadas realizar por Alfonso II, los musulmanes estaban presentes en cuarenta y tres localidades trabajando las tierras y campos de sus dueños, y según las de Alfonso III, estaban presentes en ochenta y seis localidades.” Já na segunda fase, após o período de Reconquista, o abastecimento de escravos mulçumanos em Portugal diminuiu, alguns escravizados mulçumanos eram utilizados no auxílio das atividades de pesca e a maioria trazida de Granada. A maioria dos mulçumanos escravizados durante esse período foi obrigada a se converter ao cristianismo. A terceira fase, por sua vez, é caracterizada, de acordo com Soyer, pela conquista da fortaleza marroquina de Ceuta por Dom João I, o que aumenta novamente o comércio de escravizados mulçumanos utilizados para o intercâmbio de prisioneiros portugueses, principalmente porque a coroa portuguesa proibira a compra de prisioneiros portugueses, para evitar a saída de dinheiro do reino. A cantiga da laranja surge provavelmente na primeira fase, entre os séculos XI e XIII, já que nesse período os escravos eram utilizados para a agricultura – atividade de onde se origina a cantiga “La laranja” que menciona mouros

em condições de cativos, por meio da figura de uma jovem. Assim, a jovem mencionada na cantiga vive uma situação comum à época.

Nos dois primeiros versos do mote o eu lírico fala a um interlocutor, aludindo a uma situação que nesses versos ainda não foi explicada e sequer exposta. Assim, afirma que cumpriu o esperado, mas o leitor ainda não sabe claramente qual é esse dever. Nesses versos iniciais, o eu lírico se dirige à segunda pessoa do singular (tu), ou seja, ao leitor que também cumpriu o que lhe fora incumbido. Depreende-se que o dever cumprido por parte do eu lírico surge de uma concepção cultural, dado que no segundo verso do mote ele afirma que em seu processo de educação familiar aprendeu a responder a tudo o que lhe pedem e, portanto, cumprir tudo o que lhe é solicitado. Assim, como a família está no seio social, provavelmente a concepção de um dever – de uma tarefa que não pode ser ignorada – está presente em toda a sociedade em que se encontra o eu lírico, por meio de classes que exercem papéis sociais diferentes.

O segundo verso da glosa, por sua vez, apresenta um questionamento a respeito da origem da laranja, ou da jovem, de acordo com a interpretação que o leitor escolhe realizar (literal ou metafórica). Assim, uma caracterização é atribuída à fruta por meio dos adjetivos “davida e amada”, qualificativos que também podem remeter à moça evocada nos versos posteriores. A palavra “amada” que compõe o final do verso possui um paralelismo fonético com a palavra “guardada”, também última palavra do verso seguinte. Dessa forma cria-se uma rima consoante. De acordo com Maria Aliete Galhoz, a construção “davida e amada” é uma formação alotrópica que aparece também em outros autores, como Gil Vicente. A palavra “davida” remete, em termos sonoros, à construção “da vida”. Associando-se o significado de “vida” ao destino da jovem, depreende-se que o termo é carregado de uma conotação negativa, uma vez que a ideia de liberdade que é muitas vezes associada ao aproveitamento da vida, no caso da moura, será substituída por clausura, cativo.

Já no terceiro verso da glosa “–Trouwemo-la d’entre os mouros donde bem guardada estava” há uma resposta à pergunta realizada, devido ao fato de identificar o local de origem da laranja como “dentre os mouros”. Dessa maneira, além da laranja, caracteriza-se uma jovem por meio da terminação morfológica do pronome “a”. Essa jovem seria proveniente do povo mouro. Considerando-se a situação dos mouros no século XII, após a reconquista do Alentejo, de Algarve, entre outras regiões, pelos Portugueses cristãos, depreende-se que essa jovem provavelmente foi retirada à força de sua moradia e submetida a esses cristãos. No verso em questão, ainda é possível uma associação com as mouras encantadas – lenda do folclore português – descritas como jovens de lindos cabelos pretos, sempre vestidas de vermelho (WEISZFLOG, 1998, p.1418). Essa relação se dá porque a lenda das mouras encantadas era

muito difundida no período medieval e associava as mouras a uma ideia mística, especialmente por sua beleza. Observa-se também que o terceiro verso da glosa possui um paralelismo sintático com os versos seis e sete da glosa, o que reforça a ideia de uma resposta à pergunta realizada no segundo verso da glosa “Donde vós a trouxestes”, já que os versos em questão se iniciam com o verbo “trouxemo-la” ou “nos trouxemo-la”. Nos três versos há uma oposição entre a situação da moça antes e depois do rapto, reforçada pela palavra “bem”. Desse modo, o contraste criado acentua a noção de violência, na qual a moça – levada contra a sua vontade – passa do conforto à submissão. Ademais, na construção sintática dos versos três, seis e sete da glosa, a opressão é descrita primeiro e, em seguida, contrastada com a liberdade anterior da jovem moura. Essa construção acentua a hostilidade da ação, já que apresenta uma situação de agressividade à qual se segue uma situação de familiaridade.

A construção verbal anafórica “trouxemo-la” traz em sua conjugação a ideia de uma ação conjunta, o que reitera a questão de um rapto realizado por um grupo de pessoas, no caso, os portugueses cristãos, e opõe-se à possibilidade de uma situação romântica. Assim sendo, enquanto no verso três da glosa afirma-se que a moura é retirada de um local onde se encontrava protegida, no verso quatro da glosa descreve-se a ação de raptá-la como um ato furtivo, e, portanto, realizado à noite, ou seja, sob o refúgio da escuridão. O verso cinco da glosa, por sua vez, apresenta a palavra “não” como vocábulo de oposição entre escrava e amada. Dessa forma, o eu lírico confirma a relação não amorosa estabelecida com a moura. Já o verso seis da glosa opõe despida a vestida, duas palavras que formam um paralelismo lexical e sonoro entre si, o que reforça o contraste existente entre elas. Assim, opõe-se o conforto da moura em sua terra, onde tinha roupas adequadas, à pobreza de tratamento do momento posterior. Por fim, o verso sete da glosa cria a mesma espécie de comparação opondo, dessa vez, as palavras descalça e calçada, que também formam um paralelismo lexical. A palavra “escrava”, no verso cinco da glosa, forma um paralelismo sonoro com a palavra “ousava” do verso anterior, e uma rima consonântica com a palavra “estava” presente no final dos versos seis e sete da glosa compondo o ritmo regular da cantiga. Além disso, a palavra “calçada” retoma sonoramente a palavra “amada”, do verso cinco da glosa, reforçando o ritmo pautado nas aliterações e assonâncias.

A cantiga termina com uma nova estrofe que é a repetição dos dois primeiros versos. Dessa forma, a narrativa se fecha ciclicamente. No verso um da repetição do mote, o dever do eu lírico pode finalmente ser apreendido pelo leitor e se relaciona ao rapto da moura. Assim, tanto o eu lírico quanto a moura apenas cumprem o que se espera socialmente deles, já que desta espera-se a servidão como escrava, e daquele o rapto da jovem. A variação na conjugação do verbo “salvar” em “salvei” e “salvaste” reforça a ideia impositiva existente no vocábulo

“dever”, dado que, por meio da articulação de mais de uma pessoa do discurso, pode-se concluir que a obrigação em questão é uma convenção cultural e social. Por fim, há uma rima entre dever/responder, ou seja, entre a expectativa e a realização, que encerra a cantiga.

“La laranja” traz os substantivos eu, e tu, além de mouros e laranja, o que define o prosseguimento narrativo que opõe o eu à laranja e aos mouros. Ademais, o poema é rico em adjetivos caracterizadores da laranja e, por sua vez, da jovem, além da massiva presença de advérbios que definem o modo e local de ocorrência das ações, sendo um modo violento e hostil. Após apresentação e análise desses intertextos, estuda-se, a seguir, o filme *Silvestre* e suas colagens e costuras.

6. UMA “SELVA” DE INTERTEXTUALIDADE

Silvestre (1981) é parte de uma fase da produção de João César Monteiro em que é notável a presença de recortes e colagem de diferentes referências artísticas, voltadas principalmente para tradições portuguesas, contos populares, além de outras formas de expressão popular. Nessa fase também estão inclusos o longa *Veredas* (1977) e os curtas *A Mãe* (1978/1979), *Os Dois soldados* (1979) e *O amor das três romãs* (1979).

O filme tem forte aspecto poético, uma vez que as falas das personagens apresentam a dimensão lírica do poema. Outro elemento importante da película é sua produção de Dècor. Os cenários interiores e exteriores são inteiramente desenhados, pintados e construídos qual cenário de peça teatral e, em algumas ocasiões, fazem referência às artes plásticas.

Silvestre é dividido em dois momentos, inicia-se com a história da mão do finado, e na segunda metade apresenta o mito da donzela-guerreira. No roteiro aparece a legenda “Primeira Parte: A Mão do Finado” (MONTEIRO, 2014, p.175) antes do início dos diálogos. Já a legenda “Segunda parte: Donzela que vai à guerra” surge na página 223, logo após Sílvia e Susana recitarem os versos do romance em questão. Contudo, o filme eliminou as legendas e adotou somente uma, apresentada após a primeira cena, em que uma jogralesa canta uma espécie de prólogo da donzela-guerreira. A legenda aparece no centro do enquadramento, enquanto uma imagem no canto superior esquerdo justapõe dois corpos nus – de aparência humana – e uma ave de penugem preta ao fundo, como se uma sombra da ave de asas abertas pairasse sobre os dois corpos. A eliminação das legendas tornou as fronteiras entre os intertextos mais indefinidas.

Por outro lado, por iniciar-se com a cantiga da “Donzela que vai à guerra”, entoada pela jogralesa, e terminar após a declamação dos versos do mesmo romance por Sílvia e Susana, a primeira parte do filme (da mão do finado) recebe uma moldura. Essa moldura apresenta os três eixos que guiam a película: a guerra, a religião e a monarquia/fidalguia. Esses eixos estão intrinsecamente ligados ao mito da donzela-guerreira, uma vez que a guerra (tema central do romance) é guiada por questões religiosas e influenciada pela monarquia, e ambas esferas (igreja/fidalguia) exercem intenso controle sobre a vida das mulheres que devem obrigatoriamente adequar-se a certas regras, transgredidas pela donzela.

Em *Silvestre*, Sílvia cria um percurso oposto ao esperado no contexto social monárquico/fidalgo/religioso em que o *plot* se desenvolve. Contudo, além da donzela guerreira Sílvia, o Romeiro/Cavaleiro Negro demonstra ser personagem insubmisso, enigmático e

multifacetado. Susana, irmã de Sílvia, a acompanha em um movimento de enquadramento e focalização filmica que opõe as jovens ao Romeiro, criando dois pontos contrastantes que se buscam e atraem. O filme será analisado a partir dos três eixos essenciais mencionados e do modo como são construídos pelo enquadramento e focalização de Sílvia/Susana *versus* Romeiro/Cavaleiro Negro. Ademais, serão apontadas substituições, supressões, deslocamentos e acréscimos feitos no filme no que se refere ao roteiro, e ao quanto estas contribuem e afetam diretamente os pontos de análise mencionados.

Silvestre apresenta algumas cenas que sintetizam o percurso de Sílvia na película, de modo que a apresentação do filme foi delineada a partir de uma divisão em grupos de cenas e planos sequência. A primeira cena, já mencionada, é a **cena da jogralesa**. Em seguida, o filme apresenta Sílvia na **Cena do banho de rio**, em que a personagem nua, banha-se enquanto D Rodrigo (seu pai) e Matias fazem considerações a seu respeito. Eles acentuam a sua beleza e perspicácia, o que já cria uma imagem dupla de Sílvia: dócil e rebelde. Em seguida, Sílvia será apresentada a Dom Paio, seu pretendente, e a todo momento oscilará entre a insubordinação que lhe é própria e a complacência que lhe é exigida. Outro momento importante para a compreensão do percurso de Sílvia é o **Plano sequência dos preparativos para a recepção de D. Paio**. Uma sucessão de quadros do plano-sequência apresenta Sílvia se vestindo para a recepção, seguida de um segundo quadro em que surge uma mulher, na sala contígua ao quarto de vestir, aparentemente grávida, vestida de branco e carregando flores. Por fim, no terceiro quadro Susana e outras mulheres arrumam a mesa para a recepção de D. Paio. Este “plano-sequência” se assemelha a um tríptico cujo tema são as mulheres de idades e condições variadas, mas todas elas executam ações de produção e reprodução delas esperadas socialmente: servir a mesa, preparar-se para o casamento, parir. Nesse momento, acentua-se a estrutura social do período e, conseqüentemente, a face submissa de Sílvia, representação da condição da mulher na sociedade. Vê-se que enquanto o pai parte para uma viagem a quem é dado o direito de explorar o exterior, às mulheres cabe a obediência e a permanência no ambiente da casa.

A terceira cena que focaliza Sílvia é a **das lavadeiras**. Em um *locus amoenus*, à beira do rio, chegam as irmãs ao longe (no enquadramento) para lavar roupa. Enquanto isso, três raparigas conversam sobre a situação do amor e expõem seus diferentes graus de experiência amorosa. Uma delas revela-se apaixonada e cheia de ilusões em relação ao amado; uma outra aparenta ser experiente e conhecedora das infelicidades do casamento e a terceira afirma ser “bem casada”. A atmosfera transmitida é similar à de uma cantiga de amigo. A cena parece colocar em pauta e questionar as funções da mulher, o amor no casamento e a paixão jovem, sendo estes temas relacionados ao compromisso de Sílvia com Dom Paio, visto que a própria

ideia de casamento arranjado traz à personagem obrigações sociais que destoam de sua personalidade transgressora. Reforçam-se, portanto, nesta cena, as oposições que serão desenvolvidas durante o filme: Cantiga da Laranja e Cantiga de amigo *versus* “A mão do finado” e “Donzela que vai à guerra”; face submissa *versus* face transgressora; *anima versus animus*.

A próxima cena discutida neste trabalho é a da **chegada do Romeiro**. Após a cena do rio, as meninas conversam na varanda à noite e desejam que venha alguém, ou seja, parecem de algum modo ansiar pela presença do Romeiro. A noite é o ambiente próprio à chegada desse viandante que busca lugar de repouso. A noite também coaduna com as recorrentes oposições entre claro (representação de Sílvia) *versus* escuridão (representação do peregrino); luz *versus* sombra. O Romeiro apresenta-se como um homem muito experiente, que muito viu “nestas terras”. Ele instala-se na casa e oferece às irmãs laranjas que parecem conter uma espécie de sonífero, sendo elas as laranjas dormideiras. Susana sorve o sumo da laranja, adormece, e é violada pelo homem. Sílvia não prova a laranja, permanece acordada e presencia a violação.

A **Cena da violação de Susana** é pautada pela sugestão, ou seja, a violação fica sugerida porque se encontra fora de campo, sendo a mão do romeiro o indício de sua presença e de que seu corpo é contíguo ao de Susana. Por outro lado, Sílvia é focalizada em um primeiro plano e seu peito é tocado pela mão do Romeiro, ação que a perturba profundamente. A canção “La laranja” é entoada após a violação e serve como reafirmação de tais atos recorrentes na sociedade medieval: rapto, violação, morte de mulheres.

Outra cena que tem Sílvia como protagonista é aquela em que ocorre a decepção da mão do romeiro. Sílvia se levanta no meio da noite e encontra uma mão brilhante, pertencente ao Romeiro, em cima da mesa, e conclui que ele é o maligno. Assim, tranca a porta da casa deixando o homem no lado exterior, e corta sua outra mão, reparando, de certa forma, o dano por ele cometido.

Essas duas últimas cenas comentadas estão constantemente contrapondo o Romeiro a Sílvia por meio de recursos cinematográficos e, embora representem dois personagens opostos, “sombra” e “luz”, também revelam que são ambos multifacetados e se repelem na mesma medida que se atraem.

O pai das meninas Sílvia e Susana volta para a casa e as irmãs escondem o acontecido. Dom Paio retorna, então, para preparar o casamento e pedir oficialmente a mão de Sílvia. Na festa de casamento de Sílvia com Dom Paio, o Romeiro retornará como Cavaleiro e pedirá a mão da moça, que será concedida a ele após vencer o desafio de enfrentar o dragão de estimação de Sílvia.

A **Cena do enfrentamento com o dragão** traça um novo perfil ao Cavaleiro, que não é mais viajante experiente, mas pelejador valente. Nesse sentido, ele consegue a mão da moça a partir do duelo, ou seja, é uma vitória pelo ágon que coloca Sílvia como a perdedora, em uma derrota justa. Essa cena é uma das mais metacinemáticas de *Silvestre*. Apresenta um plano estático que faz referência a uma obra plástica, serve como reforço do maravilhoso ao conduzir o Romeiro para a sua segunda face, a do destemível indomável, similar à de Sílvia guerreira e domadora de dragões, ou seja, ambos lidam com objetos mágicos (mão do finado/dragão) e ambos os neutralizam. O Cavaleiro exerce sobre Sílvia uma espécie de curiosidade e sua vitória sobre o dragão fará com que Sílvia e Susana deixem a casa paterna para com ele viver. A descoberta de sua identidade acontecerá no Castelo do Cavaleiro. Então, Susana ajuda Sílvia a fugir.

A **Cena da fuga de Silvia do Castelo do Cavaleiro negro** é narrada por Susana e se materializa pela palavra. Nesse momento Susana também se coloca no “polo” valente, ao lado de sua irmã, concretizando a oposição entre a irmandade Sílvia/Susana e o Cavaleiro Negro. É preciso recordar que se trata de uma oposição parcial porque as três figuras se aproximam por serem destemidas em diferentes momentos do filme. Ambas fogem, mas ao chegar em casa são informadas de que o pai fora sequestrado durante uma caçada. Assim, Sílvia decide ir para a guerra, disfarçada de Silvestre, e o mito da donzela-guerreira é recriado no filme. Sílvia e Susana estabelecem o diálogo do romance “Donzela que vai à guerra” e fecham a moldura da primeira parte do filme, referente à “A mão do finado”.

Na segunda parte do filme, Sílvia apenas cumprirá seu papel na guerra, será descoberta, e a história caminhará para o desfecho com a volta de Dom Rodrigo e o desmascaramento e punição do malfeitor/Cavaleiro que é, na verdade, D. Raimundo Montenegro. Algumas cenas referentes à segunda parte do roteiro serão mencionadas porque importantes para a caracterização de Sílvia/D.Raimundo. De modo geral, o intertexto de “Donzela que vai à guerra” encontra-se diluído em todo o filme e por isso não é desconsiderado.

Para o estudo das substituições, supressões, deslocamentos e acréscimos realizados no filme, em relação ao roteiro, utilizou-se a planificação de *Silvestre* contida na *Obra Escrita I*, de João César Monteiro (2014). Em *Obra Escrita I*, o cineasta apresenta dois roteiros que se encontram unificados justamente para a composição do livro. (MONTEIRO, 2014, p.174). O primeiro roteiro é elaborado com detalhes e descrições do local de filmagem e o segundo apresenta apenas diálogos. Esse último é, na verdade, uma adaptação do roteiro inicial que fora pensado para exterior, ou seja, fora escrito considerando-se que várias cenas seriam gravadas fora de estúdio. Após a decisão do cineasta de criar cenários exteriores por meio de pinturas, o

roteiro também foi reescrito. Desse modo, há dois momentos no texto: a planificação descritiva e os diálogos. O roteiro, embora conste no livro de autoria de João César Monteiro, foi escrito por quatro mãos, junto com Maria Velho da Costa. Já a direção fílmica é concepção de João César Monteiro.

A primeira cena do filme, **da jogralesa**, é enquadrada em *primeiro plano*, em espaço interior de traços palacianos. Suas vestes parecem ser também palacianas. A melodia é ouvida, mas os músicos que a entoam estão fora de campo. O cenário atrás da jogralesa é desfocado, o que permite que seu rosto e sua boca sejam elementos centrais do plano. A cantora-atriz dirige seu olhar para fora de campo, para a direita do enquadramento, como se olhasse para os músicos que a acompanham, ou como se o romance por ela entoado estivesse prestes a se desenhar diante de seus olhos, uma vez que esta cena tem semelhanças com um prólogo. No roteiro (p.252), a música que a jogralesa entoa aparece em outro momento, após a conversa entre D. Raimundo Montenegro e o rei, em que o primeiro promete devolver o pai de Sílvia se esta se casar com ele. Se o filme a ordenasse desta forma, a melodia representaria a consumação do casamento da donzela, após a guerra, e a readaptação social. Também destacaria a semelhança entre as personagens D. Raimundo e Sílvia, já que a conversa de D. Raimundo com o rei expõe suas origens transgressoras, como será visto adiante. Contudo, quando deslocada para o início da película, a cena expõe a importância do filho varão para a sociedade medieval, pronunciada nos primeiros versos: “Pregoneros van y vienem/ Por la ciudad d` Aragón/— Todo varón que hijo tiene/ A la guerra deve ir” (SILVESTRE, 1981, 0:22-1:02min). A importância do filho homem é informada pela reação do pai da donzela-guerreira do romaceiro que, embora seja bom cristão (aspecto religioso do medieval), maldiz a condição inferior no seio social/familiar em que se encontra “Alli havia um viejizico/ Um viejizico doblado em dos/ Bendiziendo el pan y el vino/ Y al Dios que se los dió (...) Maldiziendo a su esposa/ Maldición de corazón/ Que siete hijas le parió/ Sin ningún hijo varón”. (0:23-1:40min -1:42-2:13min). E a voz da donzela-guerreira introduz o tema da insubordinação feminina: “Non maldigas tú mi padre/ No maldigas tú mi señor/ Dame armas en mi mano/ A la guerra me vo yo” (2:33-2:42min) e de sua vitória na guerra “Guerreando y peleando/ Media guerra ya gano/ Guerreando y peleando/ El chapeo le cayo/ Qué que vos conta la mi madre/ Lo que hoy me acapitó?/— Un mancevo a la guerra/ Hija es y no váron”. (3:08- 4:22min). Trata-se de temas relacionados à estrutura social dos personagens apresentados em *Silvestre*: D. Rodrigo, pai de Sílvia e Susana, é um personagem de recursos, que mantém contato com o rei; o amigo Matias vem logo a seguir nessa hierarquia social, junto do fidalgo D. Paio. D. Rodrigo tem interesses mercantis no noivado de Sílvia com D. Paio. Na esfera da guerra, seguem-se o Alferes e os soldados. O Alferes tem uma relação de superioridade

hierárquica (social) em relação aos soldados. O rei, por sua vez, é o mais alto na hierarquia, com quem D. Rodrigo mantém uma relação amistosa e interesse econômico. Já os camponeses e servos figurantes e o bobo da corte (narrador) estão hierárquica e socialmente em posição inferior a todos os acima mencionados. Quanto ao Cavaleiro Negro ou D.Raimundo Montenegro, ele tem como servo um corcunda e ocupa certa posição de poder na hierarquia, embora habite um polo completamente distinto, o polo subversivo.

Há o polo feminino representado por Sílvia, Susana, as criadas da casa de D. Rodrigo, as lavadeiras e as mulheres da estalagem. Sílvia, assim como o peregrino, se caracteriza pela subversão, seguida de sua irmã Susana que a acompanha em muitos comportamentos, mas não ocupa a mesma posição da caçula aos olhos do pai. Por último, estão as servas de D. Rodrigo, as jovens do rio que trabalham domesticamente, e as burguesas e mulheres da estalagem que conversam com Silvestre durante a guerra e que se localizam em posição hierárquica social inferior em relação às irmãs. O filme *Silvestre* expõe as relações servis exercidas pelas ou entre as mulheres. Elas são obedientes aos homens, são reificadas como objeto do desejo sexual masculino, o que é mostrado durante toda a película no que se refere ao desejo de D. Paio e do Cavaleiro/D.Raimundo por Sílvia, e à expectativa do trabalho reprodutivo. Elas também servem a outras mulheres, papel exercido pelas criadas de Sílvia.

A fidalguia, por sua vez, sustenta-se nas relações políticas e comerciais. D. Rodrigo prospera, não apresenta problemas financeiros, mas ainda assim justifica o casamento da filha com D. Paio pela junção de riquezas. A cena que sucede o prólogo inicia-se com um “plano detalhe” das mãos de D. Rodrigo que estão cheias de trigo. As mãos passam o trigo de uma a outra e, após um corte, o homem é focalizado em “plano americano”, assoprando o trigo de uma das mãos. Ele conversa com Matias acerca do futuro da plantação dizendo “ano farto, Matias” (SILVESTRE, 1981, 04:42 min) e o espectador entende que se trata de uma família com certa prosperidade. Matias, então, menciona D. Paio, acrescentando que ele teve ainda mais fartura que D. Rodrigo no ano que passou. O pretendente D. Paio é personagem criado por Monteiro, não aparecendo na história da mão do finado, e evidencia o eixo de representação dos fidalgos no filme. Há um corte do plano do celeiro, onde D. Rodrigo e Matias conversam, para um rio, com enquadramento em “plano de conjunto” de quatro moças que se banham, entre elas está Sílvia. A voz dos homens continua a soar em *off* para que em cena apareça o **banho de rio**. O ângulo *plongée* é representado pelo olhar dos dois observadores, D. Rodrigo e Matias. Um novo corte muda para um plano dos homens, agora em um campo de trigo, que olham para um ponto além da câmera, à sua frente – pressupõe-se que para Sílvia no rio. O rio é um dos dois únicos cenários externos que há em todo o filme. Os outros cenários são, na verdade,

painéis pintados que imitam exterior. A imagem das meninas nadando lembra a cantiga de amigo de barcarola ou marinha em que as amigas se banham nas ondas. Segundo Corrêa (2011, p.14) ao analisar a cantiga *Quantas sabedes amar amigo/ Treydes comigo a lo mar de Vigo* “os/as jovens divertiam-se nos banhos de mar... (banhos ’amor, conforme a designação que mereceram, dado à falta do uso do maiô ou qualquer outra peça “de baixo”; banhos, por sinal, proibidos, pelo menos duas vezes, pelas autoridades católico-romanas da época)”, semdoque os banhos de mar eram comuns na época. Depois do corte para D. Rodrigo e Matias, há um corte para enquadrar somente Sílvia nua a banhar-se, enquanto D. Rodrigo e Matias, por meio de *voz off*, elogiam lhe a beleza. Segundo Matias, Silvia é “Linda de tentar o demo. De o encornar também.” (SILVESTRE, 1981, 06:12min). Esta fala antecipa a relação que será estabelecida entre a astuta Silvia e o Romeiro: tentação, vingança, ardis, enfrentamentos. Matias também menciona a necessidade de casar a menina, uma vez que “Não é tarde nem cedo” para isso. (SILVESTRE, 1981, 06:22min). Todavia, D. Rodrigo responde “Não é qualquer dente que há de ferrar a minha Sílvia” (SILVESTRE, 1981, 06:32min), demonstrando sua posição de superioridade hierárquica com relação à filha que deve obedecê-lo, sendo ele responsável pela escolha do pretendente e, ao mesmo tempo apresentando certa atitude protetora.

Logo após o comentário, a câmera fixa-se em um plano da garota nadando livremente pelo rio, completamente nua, enquanto uma música de flauta ressoa. Assim, o elemento visual se conjuga com o diálogo para gerar um retrato ambíguo de Sílvia, linda, feminina, protegida pelo pai, e ao mesmo tempo astuta e livre. Toda essa cena é uma substituição em relação ao roteiro original concebido por João César Monteiro e Maria Velho da Costa, uma vez que eles previam um baile camponês, não um banho de rio. As duas cenas (baile, nado no rio) são exteriores, portanto a substituição não se deu pela mudança nos cenários que passaram a ser pintados. De todo modo, a mudança traz à cena um foco maior na liberdade/autonomia de Sílvia, ao mostrá-la em uma atividade que é inocente e despreendida de responsabilidades sociais, ao contrário do que pressupõe um baile. No filme, após a cena do rio, há o acréscimo de uma cena em que as moças que nadavam se vestem em umas pedras e Susana penteia os cabelos de Sílvia que olha adiante, pensativa. Nesse momento fica estabelecida a relação próxima entre as irmãs, mas também a posição zeladora que Susana tem em relação a Sílvia, provavelmente fruto do tratamento diferenciado de D. Rodrigo em relação a ela, como se aia fosse e não filha.

Segue-se à cena do rio um diálogo entre D. Rodrigo e Sílvia, acerca de D. Paio. O cenário é uma grande árvore de flores brancas (possivelmente cerejeira) e folhagens verdes atrás desta, no que aparenta ser uma tela pintada. Durante a conversa, D. Rodrigo diz que D.

Paio é desacatado de cabeça, mas que Sílvia saberá lidar com a situação, pois possui bom julgamento. Ademais, revela esperar da filha respeito ao compromisso. Na próxima cena, Sílvia cantarola inexpressivamente enquanto uma criada a veste para o encontro com D. Paio. No roteiro, esse momento é descrito pelo cineasta em um resumo da sequência três, que precede os diálogos:

A inexistência de filho varão, a possibilidade da morte, a consolidação dos domínios são os sensatos motivos invocados por D. Rodrigo. O rico D. Paio de Ayres, filho único do seu falecido amigo D. Ayres, parece ser o noivo que melhores condições reúne. [...] Dom Rodrigo espera que Sílvia seja boa esposa e boa mãe, como boa filha tem sido, e que às vozes do demónio que ordenam que as cabeças das mulheres se incendeiem e sigam tontos e temerários impulsos, prefira sempre a do pai, que lhe dita os caminhos da prosperidade e das bênçãos da terra. Sílvia ouve, e sem o menor rebuço, apronta-se a obedecer os desígnios do pai. (MONTEIRO, 2014, p.177 e 178).

Essa descrição de cena elucida o posicionamento de D. Rodrigo no filme, por esclarecer como o personagem foi pensado por João César Monteiro, responsável pelo resumo, já que Maria Velho da Costa participou da escrita dos diálogos. A cena diante da árvore é curta e apenas serve para salientar a necessidade do casamento com D. Paio: “Há de casar-vos, filha. D. Paio de Aires vos convirá. É rico, riquíssimo” (SILVESTRE, 1981, 7:35-7:44min). O roteiro previa também que pai e filha falassem sobre a condição de Susana, mas esta parte do diálogo foi cortada do filme, fazendo com que o momento se centre apenas na obrigação social de Sílvia, salientando-a. Percebe-se que em nenhum momento o pai da moça considera a possibilidade de que ela tome conta de seus negócios. Ao contrário, D. Rodrigo vê o casamento como única alternativa para a vida da filha e a aconselha a ser uma ótima esposa. Todavia, o pai da jovem não coloca em questão o caráter ou a respeitabilidade de D. Paio, desconsiderando, pois, a reciprocidade necessária em um relacionamento e responsabilizando apenas Sílvia pelo sucesso da união. Na descrição do roteiro, mais do que isso, D. Rodrigo associa o poder de decisão das mulheres às vozes do demônio que as fazem seguir “tontos impulsos”. Em outras palavras, ele não acredita na capacidade de escolha da mulher, defendendo que esta deve sempre obedecer ao pai ou ao marido. No filme, essa defesa vem pela fala: “Da honradez do vosso porte não terei dúvida, pois mais que fiel a marido o sereis a estes velhos ossos” (SILVESTRE, 1981, 8:06-8:16min). Convém recordar o papel da mulher em Portugal, entre os séculos XV e meados do século XVIII, período que abarca a Baixa Idade Média e a transição para o capitalismo e para a Idade Moderna. Ana Hatherly (1996, p.270), em “Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca”, afirma que quando se pensa na mulher no passado,

é sempre posto em destaque o papel que ela desempenha na família, pois a vida da mulher está ligada à vida doméstica: - filha, mãe, esposa, enfermeira, governanta,

reprodutora - o seu mundo é a casa, a sua ocupação - dir-se-ia mesmo, a sua profissão - é a família, o seu universo o da intimidade quotidiana. Mas esta visão é obviamente demasiado estreita, e no período barroco a mulher não desempenha apenas esse papel na sociedade: ela é também *heroína*: dama ou cortesã, intelectual, artista, mística ou até santa, demonstra por vezes a sua capacidade de afirmação pessoal e mesmo uma espécie de proto-consciência-de-classe, antecipando claramente o feminismo moderno.

Essa face outra, independente porque transgressora, é representada por Sílvia que gera uma cisão em sua personalidade e, em uma dimensão maior, em seu próprio ser: Sílvia-Silvestre. Sílvia vive na instituição social sem ser punida ou questionada justamente por sua dualidade: resignação aos desejos do pai *versus* transgressão (guerra), aceitação de um destino tradicional (casamento) *versus* atração pelo subversivo (Romeiro/Cavaleiro). Sua personalidade é desagregada, mas ao mesmo tempo complementar, se separa e se confunde.

Hatherly (1996, p.270) aponta ainda algumas questões do período que ajudam a compreender como a sociedade se constituía. Ela afirma que o número de religiosos era elevado nos séculos XV e XVIII em Portugal e que havia uma divisão no país entre seculares e religiosos, o que vai ao encontro dos três eixos do filme *Silvestre*, em que a religião, em toda sua importância para o período social, está extremamente presente. Outro fato importante é a educação: “Uma outra grande divisória social era a que dizia respeito à instrução, que era prerrogativa de religiosos, nobres e burgueses endinheirados. O povo, esse, era simplesmente analfabeto. Para o povo, a transmissão da cultura era feita por via oral (...)” (HATHERLY, 1996, p.270). Os religiosos estudavam, mas os nobres não necessariamente eram letrados. Nesse cenário, a mulher nobre (rica):

poderia ter acesso ao ensino e à cultura - dependendo dos interesses da sua família e da sua capacidade intelectual. Se fosse religiosa, poderia ser mais ou menos instruída, mas se fosse instruída poderia aceder aos mais altos cargos dentro da hierarquia do seu convento e da sua Ordem. Em qualquer dos casos, a sua instrução era controlada, ou pela família civil, dominada pelo pai, ou pela comunidade religiosa, dominada pelos preceitos da religião e da sua Ordem, etc. (HATHERLY, 1996, p.270, 217).

Nesse período, muitas mulheres optaram pelo convento como uma saída, por causa das “leis do morgadio, pela crise econômica derivada do expansionismo colonial, pelas prolongadas guerras da independência, pela escassez de produção e de recursos naturais, etc.” (HATHERLY, 1996, p.271). A vida religiosa era uma carreira e uma profissão e as mulheres iam para os conventos, pois, segundo Hatherly (p. 217), era por vezes melhor que o matrimônio “dada a singular prepotência de muitos maridos que, abusando dos direitos que a lei e o costume lhes concediam, maltratavam e até matavam as esposas com a maior impunidade.”

A personagem Sílvia poderia ser instruída de acordo com os interesses paternos e, embora pareça uma moça decidida e inteligente, D. Rodrigo exerce sobre ela forte controle e decide com quem se casará e como deve portar-se, sendo livre para assumir o papel de Silvestre somente na ausência paterna. É possível perceber o estilo de casamento a que Sílvia seria submetida – sem voz ou direitos. Sobre o tema, Hatherly ainda acrescenta

A esse respeito são elucidativas as observações de alguns estrangeiros letrados que visitaram Portugal nos séculos XVII e XVIII, que nos seus escritos põem em destaque a vida de clausura que as mulheres casadas levavam, sempre fechadas em casa e ameaçadas pelos ciúmes dos maridos, que não lhes consentiam que convivessem com nenhuns homens, mesmo que fossem da sua família (1996, p. 217)

As freiras tinham amantes, os freiráticos, com quem trocavam correspondências. Em relação aos freiráticos e aos escritos que se referem a eles, Hatherly afirma que “são um retrato vivo duma sociedade, duma época e duma cultura onde se pode verificar (...) de que modo a uma situação de repressão extrema corresponde necessariamente uma situação de subversão e até de libertinagem.” (p.275). Assim, muitas jovens iam para os conventos que eram “verdadeiros centros de cultura” e “verdadeiros centros de recreio” (p.174), – nos quais ocorriam até festas e apresentações teatrais – desenvolver suas habilidades culturais. Nesse contexto, surgiram alguns grupos como as Précieuses, na França, em Portugal as “preciosas” que lutaram pelos direitos da mulher como o divórcio.

Em relação à personagem Sílvia, a subversão ocorre de uma perspectiva da guerra e do heroísmo e não da sexualidade. O casamento de Sílvia e D. Paio será o motivo da viagem (afastamento) de D. Rodrigo: “É meu desejo que o rei honre com sua presença a vossa boda, minha filha” (SILVESTRE, 1981, 20:02min). A vida amorosa da jovem é pautada pela relação econômica, além de prevista socialmente para garantir o futuro das terras de D. Rodrigo.

Na cena em que D. Rodrigo conversa com Sílvia sobre o casamento com D. Paio ocorreram algumas substituições. O roteiro (sequência 3) previa um espaço interior, forno, e Sílvia produzindo pão. Já no filme, o décor foi substituído pela pintura da árvore e simulação de espaço aberto. Nesta sequência fora previsto mencionar que Susana era filha bastarda, mas isso não foi mantido no filme, só será insinuado posteriormente, na conversa de D. Paio com Matias. Assim, no roteiro, D. Rodrigo diz à filha: “Teu pai está velho e relho” (JOÃO CÉSAR MONTEIRO, 2014, p.178) e, diante da objeção da menina, responde “Atenta, menina: o castanho cai de pé e com mais alarido. Não te deixo proteção de irmão, que não quis Deus que o houvesse parido o ventre bendito de tua mãe” (2014, p.178), negando a paternidade a Susana. Sílvia, por sua vez, protesta, “Susana é mais irmã do coração que irmã inteira fora” (p.178), o

que o leva à reflexão acerca das posições hierárquicas que colocam Susana em uma condição inferior aos olhos de D. Rodrigo, além das obrigações sociais que o moveram e que passarão a ser responsabilidade de Sílvia:

D. RODRIGO: Não será teu coração, de oiro embora, que apagará nascimento barregão a que não quis dar mais que bom pão e agasalho.

SÍLVIA: Contra meu sentir, meu pai.

D.RODRIGO: Por vosso bem-querer, menina. Não tenho obrigações, cumpro deveres. Guardai-me o respeito a que não vos forcei nunca, nesta matéria.

SÍLVIA: Nem em nenhuma outra vos fui contrária.

(MONTEIRO, 2014, p.178).

Esse diálogo ocorre na sequência 3 do guião. Apesar disso, João César Monteiro descreve Susana como a aia amiga de Sílvia nas notas sobre a sequência 2 que precedem o roteiro (p.162). Assim, embora no filme Susana seja sua meia-irmã, o tratamento diferente que cada qual das irmãs recebe do pai é mantido na película. Sobre as notas do roteiro, sabe-se que a publicação é de João César Monteiro, mas, uma vez que os diálogos foram escritos em conjunto com Maria Velho da Costa não é possível definir em que momento as escritas se desprendem, observando-se apenas que João César Monteiro, enquanto diretor, prefere deixar oculta a discussão acerca da posição de Susana na família, o que torna a relação entre ela e Sílvia ainda mais intrigante no filme, como será analisado mais adiante.

Antes da chegada de D. Paio, há um “**plano-sequência**” dos preparativos para sua recepção. Esse “plano-sequência” inicia-se com Sílvia centralizada na tela, tendo seu vestido arrumado por uma serva, enquanto cantarola uma música entoada em *over*, inexpressivamente. A câmara enquadra-as em um “plano americano”, mas um *travelling back* vai lentamente se afastando das moças e as emoldurando em uma abertura em arco na parede, como uma espécie de entrada para o cômodo. Um *travelling-right* mostra um segundo plano, contíguo, separado por uma parede, em que uma jovem, aparentemente grávida, caminha vagarosamente em direção à câmara, no que parece ser um jardim de flores. O *travelling-right* continua e, em uma terceira sala contígua, Susana e as servas de D. Rodrigo preparam a mesa para a recepção de D. Paio e cantarolam uma música, que até então soava em *over*. Esse “plano-sequência” introduz a figura de D. Paio e as obrigações sociais que este representa para Sílvia. Assim, a expressão desinteressada da protagonista assinala a obrigação do casamento, enquanto a moça grávida exterioriza a exigência da maternidade e as servas concretizam as obrigações domésticas. O cantarolar serve como uma distração para os inevitáveis deveres.

No que concerne à relação entre Sílvia e D. Paio, em um primeiro olhar, a jovem parece se comportar de maneira adequada para a época. Assim, mesmo não se agradando com o

pretendente, Sílvia aceita a união. D. Paio sabe de seu desagrado e em um momento até diz “Ai é, mas bem vejo que as minhas banhas não agradam à menina D. Sílvia. Para um sapo, uma sapa, sempre ouvi dizer” (SILVESTRE, 1981, 18:37), ao que a jovem responde “Fantasiais em excesso, D. Paio. Não vos inquietais que saberei honrar os compromissos desta família” (SILVESTRE, 1981, 18:45).

Contudo, apesar da disposição da jovem em obedecer ao pai, é evidente que D. Paio tem modos opostos aos de Sílvia. Ele é grosseiro, deselegante e enfadonho, enquanto Sílvia é delicada, respeitosa e solícita. Essa diferença acentua o caráter fino da jovem. D. Paio não faz papel de herói ou “príncipe encantado” justamente por sua brutalidade. Um exemplo dessa personalidade desagradável se encontra na descrição da sequência cinco do roteiro “[...] não perde o ensejo de se dirigir grosseiramente a uma ou outra criada mais bonita” (MONTEIRO, 2014, p. 180), ou quando, no filme, na mesma sequência, o homem conta sobre a diarreia que a comida (perdizes) lhe causou durante a viagem: “Não me caíram bem as perdizes que rilhei pelo caminho para entreter o remanso que me trouxeram. Parei e caguei. Aliviado estou.” (SILVESTRE, 1981, 11:36), atitude de exposição que não se espera de um cavalheiro de contos maravilhosos que deve manter uma imagem elevada.

Desse modo, a protagonista que “não parece especialmente entusiasmada com o noivo”, segundo comentário do próprio cineasta no roteiro (MONTEIRO, 2014, p.180), começa a se incomodar com as atitudes de Dom Paio e desenvolve uma cumplicidade com Susana que partilha de seu desdém. (MONTEIRO, 2014, p.185). Assim, Sílvia começa a contestar as falas vulgares de D. Paio, mas Susana lhe diz no filme “Deixai-o Sílvia. É tolinho. Menina honrada não tem ouvidos...” (SILVESTRE, 1981, 18:00). Depreende-se, pois, que Sílvia acredita possuir maior distinção de caráter e maior inteligência que seu pretendente. Por outro lado, também poderia ser a apreciação de uma moça que, por esperar um marido a vida toda, criou uma imagem idealizada de pretendente e não teve suas expectativas supridas. Contudo, Sílvia não é uma jovem típica e em muitos momentos quebra padrões sociais ao exercer papéis delegados ao homem, tais como vingar-se do malfeitor ou ir à guerra em busca do pai, não se limitando à inocência da mulher passiva ou da vítima dos contos maravilhosos. Por outro lado, a jovem não se liberta completamente de seu lugar na sociedade ao obedecer ao pai e aceitar o casamento com D. Paio. Não o faz, porém, sem protestar. Em notas de João César Monteiro sobre a sequência 2 (2014, p.162), o cineasta aponta quais seriam os sentimentos dos personagens: “(...) decidi D. Rodrigo levar a sua avante e, um dia, mau grado os rogos da pobre donzela, partiu para o paço do rei com o propósito de o convidar para padrinho dos nubentes (...)”. Todavia, no filme, o protesto não é mostrado e ela está disposta a cumprir o desejo paterno. Por conta desse

caráter admirável e bondoso, mas também rebelde, a moça se encaixa tanto na posição de vítima, quanto na posição de heroína de uma história de aventura, ou conto maravilhoso, sendo duplamente facetada.

Vê-se que assim como nos intertextos analisados, em *Silvestre* a figura materna está ausente durante todo o enredo, não se esclarecendo nada a seu respeito. Quando D. Rodrigo decide se ausentar, ocorre um diálogo em família em que, Susana, Sílvia, Matias e D. Rodrigo estão sentados em frente à lareira, em um “plano-conjunto”, sendo que Sílvia e Susana estão de frente para Matias e D. Rodrigo e a lareira interpõe os personagens. Essa configuração demonstra a oposição que se estabelecerá em seguida – as meninas se encontrarão sozinhas na maior parte do filme, apenas reencontrando-se com o pai nas cenas finais. Ademais, D. Rodrigo anuncia que D. Paio também se fora, ficando, pois, apenas as mulheres na casa. D. Rodrigo revela que o motivo de sua ida ao paço é convidar o rei para o casamento da filha e depreende-se uma amizade entre eles. Estabelece-se, pois, uma diferença entre as razões da viagem no conto e no filme. Essa distinção é importante, pois quando Sílvia volta da guerra, ela se instala no castelo do rei.

Após D. Rodrigo anunciar sua partida, Sílvia responde – de forma muito parecida ao conto – “Ide em sossego, meu pai. Tudo correrá pelo melhor” (SILVESTRE, 1981, 20:43min) e o homem aconselha as filhas a não abrirem a porta a ninguém - “ferrolho na noite” (1981, 21:25min). No momento em que o pai faz a interdição às filhas, ele se levanta enfatizando o que diz. Assim, a proibição é intensificada pelo gesto do ator. Com a ausência de D. Rodrigo, a responsabilidade de resolver a situação de perigo passa para Sílvia. D. Rodrigo, por sua vez, pede que Susana zele pela irmã ao que a moça responde “Ide em paz, senhor. Que Deus o acompanhe” (SILVESTRE, 1981, 21:18), evocando um vocabulário religioso, fruto de sua face clemente que surge em diferentes momentos do filme, mantendo o aspecto religioso sempre em questão no *plot*. Desse modo, estabelece-se uma estrutura complementar entre as irmãs, em que Sílvia cuida de Susana e Susana de Sílvia.

A estrutura do plano descrita acima é a mesma que ocorre algumas cenas posteriores entre Sílvia, Susana e o Romeiro. A ambientação escura – aparentemente iluminada apenas pela luz da lareira – se mantém, assim como a oposição entre as meninas de um lado da lareira, e o Romeiro de outro, apenas com a diferença de que o plano é mais próximo (“plano-médio”). Delineia-se, então, a união entre as irmãs contra essa força maligna, mas também a atração por este homem, destacada pela forte proibição do pai no centro do plano, ao levantar-se, na cena anterior, diretamente contrariada pelo diálogo face a face com o Romeiro de maneira curiosa e indagadora, em cena posterior.

Após D. Rodrigo anunciar sua partida, há uma cena em que Sílvia e Susana combinam de ir lavar roupa no rio. Em seguida, um corte seco introduz um plano geral no qual três jovens, presumivelmente entre elas Susana e Sílvia, caminham pela parte rasa de um rio, erguendo os vestidos e parecendo desviar-se de pedras. Uma das jovens leva um cesto na mão. Um *travelling* para o lado esquerdo acompanha as moças por uns segundos, mas logo as deixa para trás e segue até que a câmera enfoque o outro lado da margem do rio, onde três outras jovens lavam roupa. Nesta cena das lavadeiras há um *locus amoenus* do rio, acentuado pela chegada de um pastor flautista, além de um intertexto com as cantigas de amigo. As três meninas que caminhavam na parte rasa do rio também entram no plano pelo lado direito, de onde vinham. Um “plano aberto” focaliza um conjunto de mulheres que conversa sobre a condição feminina, o amor e o casamento, enquanto Sílvia e Susana – que também lavam roupas – escutam a certa distância. No roteiro, João César Monteiro escreve que as irmãs ouvem a conversa das outras sem opinar (MONTEIRO, 2014, p.190). A 1ª rapariga apresenta-se na condição dos “eus femininos” das cantigas de amigo, a morrer de amores. A 2ª rapariga mostra-se mais experiente, segreda suas relações amorosas e profetiza as desditas da mulher casada. A 3ª rapariga diz ser bem casada, mas pode haver ironia na afirmação. A escolha do enquadramento e a distância das figuras humanas que compõem a cena oferecem a impressão de um espaço coletivo e fazem com que o espectador não distinga quem das três moças fala. A ação de lavar roupa no rio envolve também a troca de experiências e o diálogo entre mulheres que vivenciam relações amorosas diversas marcadas por ilusões e desilusões. O fato de não ser possível relacionar as vozes às pessoas oferece à cena um tom de generalidade, como se o diálogo coubesse a qualquer jovem. Ao mesmo tempo, o aspecto extremamente lírico das falas, que apesar de se referirem a um assunto cotidiano estão cheias de metáfora e repetições intensificadoras do sentido, fazem da cena um momento de reflexão sobre o amor e a união entre homens e mulheres à maneira da cantiga de amigo. Sabido é que nas cantigas de amigo a voz feminina expressa tanto seu amor, quanto seu ressentimento pelo esquecimento do amante. Assim, enquanto a cantiga de amor apresenta uma voz masculina e é ambientada na corte, a cantiga de amigo é ambientada em cenários rurais e cantada pelo povo, apresentada:

em tom confidencial e numa tônica mais realista, dotando-se de um caráter mais narrativo e descritivo que as cantigas de amor. Na cantiga de amigo, pois, é a mulher quem fala, dirigindo-se, sofrida e saudosa, ao seu amigo (namorado) ou, confidencialmente, à mãe, às irmãs, às amigas... à natureza (flores, fontes, árvores, riachos, mar...), tratando-se de uma moça humilde, cotidiana, do povo (pastora, camponesa...), uma mulher real. Bem diferente da “senhor” da cantiga de amor. E sua *coita* provém do seu entretenimento amoroso com um trovador, um cavaleiro que a abandonou, ou dela se distanciou e tarda para chegar ou está no serviço militar

(fossado) ou no exercício das armas (bafordo), guerreando, navegando... (Corrêa, 2011, p.12)

No filme, o diálogo se dá da seguinte forma:

PRIMEIRA RAPARIGA: Eu podia morrer de amores, ai eu podia.
 SEGUNDA RAPARIGA: Cala-te agoureira. Ninguém morre de amores.
 TERCEIRA RAPARIGA: Lavaste as fraldas, mana?
 SEGUNDA RAPARIGA: Lavei, já.
 TERECEIRA RAPARIGA: E as camisas?
 SEGUNDA RAPARIGA: As lavei, alvas.
 PRIMEIRA RAPARIGA: Ai eu podia morrer de amores, eu podia.
 SEGUNDA RAPARIGA: Cala-te, pita choca. Tua mãe que te case. E a mancha de sangue na camisa, mana?
 TERCEIRA RAPARIGA: Saiu. Corou. Vida de bem casada, assim é.
 PRIMEIRA RAPARIGA: Eu podia morrer de amores, ai eu podia
 SEGUNDA RAPARIGA: Cala-te, agoureira e lava. O teu amigo é alegre? Toca de gaitero? Mais chorarás, mas não morrerás. Hás-de lavar leites de homem e do menino parido, como as mais. Só faltava este. Entra e sai e não há lobo que o coma.
 TERCEIRA RAPARIGA: Muda a moda.
 SEGUNDA RAPARIGA: Há melhor moda?
 TERCEIRA RAPARIGA: Diz-me lá; bem te vi vir pela noitinha. Teu pai chega-te.
 SEGUNDA RAPARIGA: Se souber
 TERCEIRA RAPARIGA: Tua mãe sabe.
 SEGUNDA RAPARIGA: Mas cala, que já bem lhe soube. Quem lhe lava os cueiros e segura os rebentos?
 PRIMEIRA RAPARIGA: Ai eu.
 SEGUNDA RAPARIGA: Cala-te, boca rota. Ainda nos pegas a lepra.
 PRIMEIRA RAPARIGA: Amores tenho.
 TERCEIRA RAPARIGA: E quem não? Falas como se só tal tiveras.
 PRIMEIRA RAPARIGA: E só.
 SEGUNDA RAPARIGA: Desgraçada. Que amores te querem assim? Olha a camisa, que te a leva o vento, olha a camisa, que te a leva o rio.
 PRIMEIRA RAPARIGA: Deixá-la. Amores tenho.
 TERCEIRA RAPARIGA: Desgraçada.
 (SILVESTRE, 1981, 22:45)

Embora a identificação das personagens que empreendem o diálogo seja bem marcada no roteiro, no filme não é possível observar quem fala. Na conversa, uma das moças se queixa do homem que toca flauta ao fundo. Assim, a conjugação do elemento sonoro com o elemento visual é estabelecida pela própria jovem em cena. Essa associação entre música-imagem é também metafórica, dado que a moça se incomoda com o fato de que a música calma fortalece a atmosfera romântica em que a colega se encontra e, conseqüentemente, o engano da mulher sobre os aspectos positivos do casamento.

Alguns elementos da conversa entre as três vozes femininas lembram diferentes tipos de cantigas de amigos. Por exemplo, a estrutura dialogada e a reclamação da primeira rapariga pela ausência do amigo remete à cantiga de amigo de tensão, já o ambiente rural (bucólico) e até mesmo a menção à natureza em “Olha a camisa, que te leva o vento, olha a camisa, que te

leva o rio” (SILVESTRE, 1981, 23:59- 24:02min) lembram a pastorela, além dos conselhos dados por uma das jovens ao dialogar com a outra, ou seja, da confiança amorosa das moças, que se assemelham à pastorela *ua pastor siia/ cantando com outras três* de Johan d'Avoin e a pastorela “com reminiscência de cantiga de amor” (CORTEZ, APOLINÁRIO, 2012, p.28) *Três moças cantavam d'amor*, de Lourenço Jograr, que têm suas características analisadas por Clarice Zamonaro Cortez e Mariléia de Souza Apolinário (2012, p.25) no artigo “A configuração do amor nas cantigas pastorelas”. Segundo as autoras, o número três das moças em muitas cantigas pode relacionar-se com o simbolismo do número três correspondendo à perfeição, tanto na trindade cristã, quanto na antiguidade, na mitologia grega e na escola de Pitágoras (2012, p.28).

Ainda de acordo com Cortez e Apolinário (2012, p.33), “Historicamente, na tradição literária medieval os encontros entre Cavaleiros e pastoras ocorriam com mais frequência por ocasião das festividades ligadas ao mês de maio (...) no qual moços e moças viviam na natureza celebrações do amor decorrentes da chegada da Primavera.” Já com o cristianismo, criou-se uma justificativa ligada à figura feminina no cenário bucólico, ao Cavaleiro e às “expressões de religiosidade”. As autoras acrescentam que a pastorela é “uma poesia que contempla uma profunda interpenetração do sagrado e do profano, espécie de um hino ao estado de *virgo* de uma jovem donzela” (CORTEZ, APOLINÁRIO, 2012, p.33), expondo aspectos psicológicos da mulher. Sobre a presença da natureza nas pastorelas, as autoras acrescentam:

Nas pastorelas, é entre as flores de um formoso jardim ou com a companhia das aves que a mulher encontra a paisagem agradável aos seus sentimentos e anseios, mesmo que esteja no auge de seu sofrimento amoroso. É na campina de flores que a jovem espera por bem-aventuranças (CORTEZ, APOLINÁRIO, 2012, p.47).

No diálogo do filme, a menção ao amigo é a referência mais direta à cantiga de amigo. A segunda rapariga aconselha a primeira rapariga a esquecê-lo “O teu amigo é alegre? Toca de gaitero? Mais chorarás, mas não morrerás” e recorda sua função social como mulher, “como as mais”. Já a fala da terceira rapariga dirigida à segunda rapariga, “Diz-me lá; bem te vi vir pela noitinha. Teu pai chega-te”, lembra a cantiga de amor serena, ou os motivos que têm a ver com o encontro de amantes à noite, já que o amor da segunda rapariga é furtivo e seu pai não sabe.

Referindo-se à pastorela *Oi oj'eu ua pastor cantar, / du cavalgada per ua ribeira*, de Airas Nunes, as pesquisadoras Cortez e Apolinário afirmam que “O transcurso irreversível do rio (...) remete ao abandono e ao esquecimento da jovem que ficou à margem de seus sentimentos.” (2012, p.31). Essa mesma metáfora pode ser percebida quando a camisa que a

primeira rapariga lava é levada pelo rio e a segunda rapariga fala “Que amores te querem assim?”, ao que a primeira rapariga responde, “Deixá-la”, referindo-se à camisa. A coita amorosa está presente na frase da primeira rapariga “Ai eu podia morrer de amores, eu podia” que se repete durante o diálogo. A morte é o ápice da coita e a menção à morte, mesmo que metafórica, destaca o sofrimento da jovem. Tanto o rio quanto o pastor que toca a flauta presenciam o seu sofrimento, compondo um cenário idílico para o diálogo, sendo momento comparável à coita na pastorela, quando “(...)o amor justifica o temor, a tristeza, o penar e o sofrer que diversas vezes atinge as jovens pastoras.” (CORTEZ, APOLINÁRIO, 2012, p.48).

Em *Silvestre*, é possível perceber uma relação entre quatro formas intertextuais: o romance “Donzela que vai à guerra”, o diálogo que remete à cantiga de amigo, a cantiga de trabalho “La laranja” e, por fim, o conto popular “A mão do finado”. Essa relação se dá por meio de uma sintaxe em que os pares romanceiro “Donzela que vai à guerra” e conto “A mão do finado”, marcado pela luta, em oposição “La laranja” e ao diálogo que lembra a cantiga de amigo, marcados pela submissão, anunciam as duas faces de Sílvia, que podem ser lidas por meio dos pares masculino e feminino, estabelecidos pela teoria psicanalítica de Jung.

No que se refere à temática e à estrutura formal das referências citadas no filme, a cantiga de trabalho apresenta um ritmo que se adequa ao trabalho realizado, existindo, no Brasil, por exemplo, segundo Marcondes (1977, p.42), o canto das colheitas do arroz, do cacau, do peneirar do café; ou os aboios (melodia lenta, sem palavras, monocórdio) do gado ou da roça; os viçungos, nas lavras de diamantes, de teor religioso, podendo ser solo ou dobrado (com resposta em coro); a peja nos engenhos, no fim da moagem da safra, entre outras. Em Portugal também havia cantigas de trabalho referentes ao trabalho no campo, como as cantigas das malhas, conforme mencionado anteriormente. Do mesmo modo, as cantigas de amigo são cantadas para o povo, não em um âmbito da monarquia ou nobreza como as cantigas de amor e, nesse sentido, as duas formas (cantiga de trabalho e cantiga de amigo) se parecem. Contudo, apresentam temáticas diferentes e são entoadas em contextos diferentes, sendo que as cantigas de amigo aparecem em ambientes de mais descontração e propõem a temática do romance entre homens e mulheres pela perspectiva da mulher, apontando para a sensibilidade dessa, enquanto “La laranja” mostra sua fragilidade a partir da sujeição da moça.

Também, a relação entre a música e o jogo, discutida por Huizinga em *Homo Ludens*, se torna evidente em *Silvestre*, pelo roteiro extremamente poético e o diálogo das raparigas acompanhado por flauta, além dos outros intertextos entoados, como o prólogo da jograles e a cantiga “La laranja”. Por aparecerem em momentos chaves da película, quando as jovens estão sozinhas em casa lavando roupa, ou depois de uma violação, estabelecem a atmosfera

filmica de maneira muito evidente, relacionando-se aos acontecimentos em tela e despertando ou reforçando significações. Aristóteles disserta que a música tem a função de agradar (recreação), conduzir à virtude, mas também de levar à aquisição de conhecimento, segundo Huizinga (2000, p.116). Entretanto, tanto *Silvestre*, quanto *Veredas* (filme anterior de Monteiro), trazem essa função social e lúdica da música e da poesia, presente desde a Idade Antiga, passando pela Idade Média. *Veredas* trabalha com a crítica do religioso pelo diálogo poético na segunda parte do filme, e com o mítico, por meio de Atena e sua recitação de *Eumênides*, de Ésquilo, que se encontra na fronteira entre o fabuloso e lendário e a crítica social, política e religiosa do momento atual, abordada no filme, além das músicas populares cantadas pelo povo e filmadas. *Silvestre* continua o trabalho com a função social da música pelas cantigas abordadas. Huizinga diz que a música não era vista como pessoal, ou extremamente bela, ou meio de expressão de emoções profundas, conceito se estendeu até a Idade Moderna. Assim, apesar dos músicos serem admirados, essa arte era vista na esfera doméstica e mesmo o respeito pelos músicos e pelas criações nos meios aristocráticos se desenvolveu depois. (HUIZINGA, 2000, p. 118). As cantigas de trabalho e as cantigas entoadas à beira dos rios, como a representada em *Silvestre*, tinham mais uma função social de passar o tempo do trabalho do que uma função pessoal. Dessa maneira, eram vistas como um bem coletivo e refletiam o posicionamento de uma sociedade.

Em *Veredas*, as danças populares possuem um elemento lúdico evidente, ligado ao ritmo e ao movimento, mas o aspecto plástico ligado à matéria, como aponta Huizinga ao comentar sobre a dança em geral (2000, p.120), também é importante. Por outro lado, o elemento musical em si mesmo é lúdico, pois segundo Huizinga (2000, p.120), gera a repetição e depende de como é interpretado pelo artista, e *Silvestre* se apropria justamente desse componente para “colar” as canções às interpretações dos atores. *Silvestre* possui o elemento lúdico na composição de quase todas as cenas, em que há uma organização quase “dramática” para a performance do diálogo. Nesse sentido, o filme é herança de *Veredas* (1977), já que nos processos dos dois filmes o lúdico se manifesta por meio do diálogo, da música e do movimento dos corpos em cena, seja ele realizado por atores, ou por moradores locais. Contudo, em *Veredas*, o cineasta trabalhou com muitos planos exteriores, “planos abertos”, e filmagens de cantigas e manifestações artísticas e culturais diretamente da população portuguesa, que se tornava atriz, em um movimento contrário a *Silvestre*, que é teatral em sua disposição, apresentando um aspecto mais sintético, plástico, ao colocar atores na representação de moradores camponeses e lavadeiras.

Na seção “Ao grupo de trabalho” do roteiro de *Silvestre (Obras Completas I)*, datada de 10 de junho 1978, João César Monteiro afirma que *Silvestre* dá continuidade ao que foi praticado em *Veredas*, mas é suscetível de se tornar apreensível por mais vastas camadas do público. Questiona-se, aqui, se o cineasta não se refere à presença do maravilhoso, que dá ao guião uma proximidade cultural com o espectador, tornando-se o principal condutor narrativo do filme. Assim, *Silvestre* seria a continuidade da apresentação da cultura portuguesa, mas, dessa vez, não a cultura dos camponeses e servos, mas a cultura palaciana, principalmente as relações monárquicas, fidalgas, militares, e religiosas. Assim, enquanto a segunda parte de *Veredas* já caminha da relação entre camponeses para as relações de poder no campo: igreja/proprietários, *Silvestre* amplia essa visão, passando do campo ao ambiente palaciano, marcado por um contexto de contratos familiares, matrimoniais, mercantis, de união de riquezas e expansão territorial, de combates entre mouros e cristãos. Essas relações são evidenciadas pelos espaços exteriores que predominam em *Veredas* em oposição aos interiores (casas, castelos, palácio) em *Silvestre*.

Após esse momento no rio, há um “corte seco” e inicia-se a cena da **chegada do Romeiro**. Uma música de alaúde precede o aparecimento da imagem em tela, principiando segundos antes da troca de tomadas. Então, surge em tela uma tomada estática que apresenta um céu avermelhado e anuviado e, abaixo, uma paisagem escurecida. A paisagem é pintada e simboliza exterior. O plano do céu avermelhado fica por alguns segundos no ecrã antes de um corte seco que introduz novo “plano conjunto” que enquadra Susana e Sílvia sentadas na varanda do solar. Susana toca um alaúde, imediatamente associado à música que reverbera.

No entorno da varanda é possível visualizar o céu avermelhado presente na tomada anterior, assim como algumas árvores. Acima do balcão, o prédio é alto e não é possível visualizar seu topo no plano cinematográfico, o que lhe dá um aspecto de torre. Como a torre é associada à ideia da donzela que deve ser resgatada, cria-se uma relação entre a imagem da donzela indefesa e as duas irmãs ali sentadas, e essa associação serve como um prenúncio para o nó que se desenvolverá na narrativa, nas próximas cenas.

Esse prenúncio é reforçado pela conversa de Sílvia e Susana: “Sílvia- [...] Nunca o dia me pareceu tão queto. Susana- Quedo ante quê? Sílvia- Ante a noite. Susana- Pousados estão os ares, e sombrios [...] Nada é tão medonho quanto o calamento de tudo quando não há homem em casa”. (SILVESTRE, 1981, 24:28min). Nessa fala de Susana, dirigida a Sílvia, expõe-se uma situação social em que a segurança é associada à figura masculina. No contexto da frase de Susana, Sílvia, (além da própria Susana) estaria em uma posição de fragilidade, expondo sua

face de submissão/vulnerabilidade, o seu “eu feminino”, de acordo com as normas/crenças sociais medievais. E Sílvia continua o diálogo, interrompendo a irmã:

SÍLVIA: Cala-te. Ouves?

SUSANA: Nada não. São os sussurros do cair do dia.

SÍLVIA: Onde cai o dia, mana?

SUSANA: Na noite cairá, que de outro dia emprenha. Teu medo dá-me medo.

SÍLVIA: Algum tenhamos, alguma hora. O coração é escuro.

SUSANA: Alguém vem.

(SILVESTRE, 1981, 24:55 – 25:26min)

Há um fechamento do plano em Sílvia, que se levanta e lança o olhar na direção do Romeiro, ainda fora de campo, e diz: “Alguém venha; antes que esta noite venha.” (SILVESTRE, 1981, 25:26min), finalizando o diálogo. Nesse momento Sílvia não apenas introduz a presença do Romeiro, mas de certa forma o invoca e parece ansiar por ele. Essa inclinação/curiosidade pelo viandante é observada pela frase: “(...) o coração é escuro”, que justifica o temor de Susana e não parece referir-se apenas ao homem que vem, mas a si mesma, como se ele fosse uma “projeção” de um fragmento seu, um complemento para uma parte sua.

Há um corte e avistamos o Romeiro a olhar, em sentido oposto (“contracampo”), para Sílvia que se encontra fora de campo. Ele que se veste de marrom escuro, usa um chapéu, leva um cajado e possui uma barba média e uma feição fechada. Sílvia, por sua vez, se veste de branco e bege claro, gerando um contraste, em que ambos – personagens multifacetadas – complementam-se em polos de luz e sombra.

Em seguida, na próxima tomada, Sílvia diz “Nosso pai deixou dito que não abríamos a ninguém” (SILVESTRE, 1981, 25:49min), já abrindo a janelinha da porta. A cena insinua que as irmãs estão prestes a desobedecer uma ordem, a primeira situação do conto maravilhoso. O Romeiro pode ser visto pela janelinha que, aberta, possui duas estacas em forma de cruz. A imagem da cruz, centralizada em frente à face do peregrino, cria uma oposição entre o sagrado e o maligno que este representa, assim como isola o homem do lado de fora, o que transmite a impressão, na cena, de que é ele quem está preso. As garotas estão separadas pela porta, já que cada uma delas se posiciona de um lado desta – detrás da qual está o Romeiro, sendo simbolicamente separadas pelo próprio homem, o que acontecerá quando Susana dorme e Sílvia enfrenta o peregrino sozinha.

Susana, no filme, é construída como uma personagem conectada ao polo religioso. Nessa cena, é possível perceber esta característica quando ela diz “Coitado do pobre. E o semblante é de temente a Deus”. (SILVESTRE, 1981, 26:07min). Sílvia, por sua vez responde: “Mas fero.” Esse diálogo e todo o primeiro encontro com o homem é marcado por

ambiguidades. Assim, enquanto Susana vê uma face agradável no peregrino, Sílvia vê seu lado sombrio, porém, as jovens caminham juntas em sua atração pelo homem e Susana pede a Sílvia que permita a entrada desse, o que acontece. A fala de Sílvia antes de abrir a porta “Vinde, que a noite vai.” (SILVESTRE, 1981, 26:33 min) reflete também essa ambiguidade do Romeiro e da relação da jovem com ele, ao permitir a entrada da escuridão, da noite. Há nesse momento um “travelling back” que amplia a visualização do interior e Sílvia abre a porta, deixando que se veja o homem por inteiro. Ele é recebido e lhes agradece com um posicionamento religioso “O senhor seja louvado e vos bendiga” (SILVESTRE, 1981, 26:41).

Na cena seguinte, os três estão sentados próximos à lareira. O Romeiro diz que vem de Santiago de Compostela. No roteiro, o resumo da sequência cita que o homem andou pelas terras “de mouros e de Cristo”, caminho de Santiago, (MONTEIRO, 2014, p.163), ou seja, por terras de conflitos e derramamento de sangue entre os dois povos (Mouros e cristãos). O peregrino assume o papel do viajante experiente, aquele que muitas terras e a pena dos homens viu, enquanto Silvia e Susana possuem pouca mobilidade: “Pouco mundo vimos nestas terras.”, diz Silvia (SILVESTRE, 1981, 27:56 min). O interrogatório a que as meninas submetem o Romeiro, nesse diálogo, reflete sua curiosidade pela figura do homem, pelo seu proceder desconhecido e seus conhecimentos. Por outro lado, quando o Romeiro afirma ter visto “o sangue de cristo derramado pelos caminhos” (SILVESTRE, 1981, 27:21) durante sua peregrinação, Susana, atemorizada, pede que Deus a livre de tais padecimentos, apresentando uma constante variação entre atração pelo homem e resistência, desejando-lhe “o senhor esteja convosco” (SILVESTRE, 1981, 28:25).

Em seguida, o Romeiro oferece laranjas às irmãs. No resumo da sequência está descrito que a laranja entregue às jovens fora trazida das terras quentes alentejanas. Já no filme, ele diz que as laranjas “são de terras soalheiras, doces frutos da luz”. (SILVESTRE, 1981, 28:41). A caracterização da fruta como “da luz” pode ser, além da descrição do local de origem, uma metáfora que acentua os polos do filme (luz/sombra), sendo as laranjas especialmente destinadas às personagens “luminosas”, e ao mesmo tempo, o meio que permite uma fratura na homogeneidade do caráter indulgente das irmãs e abre uma fenda para um outro lado da natureza destas: a obstinação, a rebeldia, não só a bravura, mas a força para colocá-la em ação. Nessa perspectiva, o atributo “luz” dado ao fruto, pode se relacionar à ideia de “conhecimento”, no sentido do que “ilumina”, gera novas perspectivas, “esclarece”, “revela”. Um fator importante é que a maçã de “A mão do finado” é trocada por uma laranja em *Silvestre*. Isso se dá por conta do intertexto com a cantiga “La laranja”. Contudo, Susana morde a casca da laranja, comendo-a como se fosse uma maçã. Assim, a laranja provada por Susana é o meio que

conduz ao seu engano e violação. É possível, então, associar essa laranja “do conhecimento” com o contexto simbólico da maçã, já apontado nessa pesquisa, de aquisição de consciência/informação.

Após o oferecimento das laranjas, as irmãs se dirigem ao quarto e o plano mostra o Romeiro sozinho esquentando suas mãos na lareira. Um *close* se aproxima cada vez mais destas. Suas mãos e parte de seu rosto são os únicos objetos iluminados no quadro, pela luz da lareira, porém o homem está de costas e não é possível ver sua expressão. Assim, o centro do plano nas mãos é realçado pelo contraste da luz com a escuridão em volta do fogo e o homem ganha prioridade em seu ponto de vista, como uma focalização interna. O narrador-câmera, ou “grande imagista”, que guia a instância externa da narrativa, organiza essa focalização alternada Sílvia/Romeiro, mas em nenhum momento sabemos mais que as personagens, sendo seus olhares os que conduzem o *plot*.

A cena muda para Sílvia que contempla a laranja e depois a coloca ao seu lado, na cama. Nesse plano Sílvia está no centro do quadro, iluminada apenas por um lampião pendurado na parede, enquanto ao seu redor o quarto está escuro, assim como o Romeiro em frente à lareira. Desse modo, mantém-se o contraste luz/escuridão e a centralidade de um objeto e de um personagem no plano, nesse caso a laranja conectada a Sílvia. Muda-se, pois, da perspectiva do Romeiro para a focalização em Sílvia, que fita pensativa o fruto desconhecido. A centralidade no plano do Romeiro *versus* Sílvia se mantém durante todo o filme, mas principalmente durante essas cenas de dano e reparação. A “mão” e a “laranja” se complementam, sendo acessórias e facilitadoras do crime. A mão é tanto a “mão do finado”, um objeto mágico intensificador do poder sonífero, quanto a mão do próprio Romeiro, que, como se verá a seguir, tem papel essencial no dano.

Após guardar a laranja, Sílvia penteia seu cabelo sentada na cama, enquanto Susana dorme. O entorno da pequena cama está escuro. É possível ouvir o barulho de animais da noite. Então, um relâmpago ilumina a cena e um trovão assusta Sílvia e prenuncia a obscuridade, além da desgraça que está por acontecer. O plano muda para uma cortina que é aberta por uma mão. Sucede-se um momento de escuridão total e o Romeiro aparece, saído deste breu. A escuridão que esconde parte do rosto do homem reforça o caráter furtivo de sua ação. Então ele se aproxima de Susana, mas a câmera focaliza, em *close up*, apenas o rosto de Sílvia. Segundo palavras do cineasta, a jovem é “comida pela vergonha” (MONTEIRO, 2014, p.195). Ouve-se o ranger da cama, gemidos em *off*, enquanto a face assustada de Sílvia continua em *close*. A mão do romeiro desliza pelo peito de Sílvia. Assim, há a sugestão de violação de Susana pela perspectiva de Sílvia atemorizada, pois toda a cena da violação ocorre fora de campo. O roteiro

(MONTEIRO, 2014, p.163) previa a violação de Sílvia também: “Um vulto surgiu, parou, errou, debruçou-se sobre ela, depois sobre Susana”. No filme, fica sugerida a violação no enquadramento fechado no rosto e peito de Sílvia tocado pela mão do Romeiro, gesto metonímico. É possível associar o momento posterior, em que Sílvia corta a mão deste, com a cena em questão, já que a mão cortada pela jovem poderia ser a mesma mão que lhe percorreu o pescoço e peito ou a simbolização desta. Assustada, ela se esconde atrás das cobertas e, como é possível ver nas cenas que seguem, adormece. Então, há uma mudança brusca de cena, na qual aparece um lobo que uiva na noite. O lobo simboliza a voracidade e selvageria, e no folclore europeu possui um aspecto infernal. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994, p.555-556). Desse modo, pode ser associado simbolicamente ao próprio Romeiro, complementando sua imagem “demoníaca” e sombria, além de enigmática. A figura do lobo também remete aos contos tradicionais, em que esses animais geralmente fazem o papel de vilão, “lobo mau”.

A canção “La laranja” perde seu caráter de anúncio da ação para reiterar o dano. “La laranja” aparece no minuto (32:24) do filme *Silvestre*, no momento posterior à violação de Susana. Nessa cena, Sílvia se encontra de olhos fechados, com o rosto parcialmente escondido sob as cobertas. O lampião não está mais aceso e o quarto está menos iluminado. Então, a cantiga começa a ser entoada por *voz over* – fora de campo e com emissor indeterminado –, e a menina abre os olhos. Uma sutil mudança na iluminação se instala, como se estivesse amanhecendo, e Sílvia olha para a irmã, primeiro discretamente, depois, fixamente. Em seguida, troca-se de plano e quem aparece é Susana, que dorme, enquanto uma voz feminina continua a entoar a cantiga. Toda a cena acontece a partir da perspectiva de Sílvia, mas não de Susana, o que seria esperado (convencional), uma vez que ela também sofreu o dano. A perspectiva de Sílvia é o fator que mais provoca mudanças na versão de “La laranja”, contida em *Silvestre*. Outras mudanças no hipotexto “La laranja” também se relacionam com o intertexto “A mão do finado” na criação do novo todo composicional. A cantiga está transcrita no roteiro do filme *Silvestre* do mesmo modo como aparece na película, tanto na versão da *V.O. filmes*, quanto na planificação que consta no livro *Obras Completas I* (2014) referente às obras de João César Monteiro. Essa versão encontra-se a seguir:

- 1–Doce era la laranja,
- 2Doce era que não agre.
- 3–Donde la vos trouxestes
- 4Tão damida e tão amada?
- 5–Trouxe-la eu dentre os mouros
- 6Donde ela guardada estava;
- 7–Trouxe-la eu de noite,
- 8Que de dia não usava.
- 9–Trouxe-la eu por escrava

10 Não na trouxe por amada
 11 – Trouxe-la eu descalça
 12 Onde ela calçada estava
 13 – Trouxe-la eu despida
 14 Onde bem vestida estava.

Em relação à cantiga “La laranja”, destaca-se o fato de que se analisa aqui a versão de Firmino Martins e que pode haver outras versões que se aproximam ou se diferenciam mais da versão fílmica, uma vez que nem todas as variedades da cantiga popular foram registradas. Assim, pode ser que as modificações feitas no filme não tenham sido realizadas necessariamente a partir da versão de Firmino Martins. De qualquer forma, a escolha da versão da cantiga presente no filme privilegia o conjunto da cena fílmica ao associar-se a ela, gerando um novo significado tanto para a cantiga quanto para a cena de *Silvestre*. Essa versão caracteriza-se principalmente pelas inversões e eliminações de partes da cantiga “La laranja”, de Firmino Martins. Desse modo, a cantiga do roteiro sofre alterações lexicais e morfosintáticas que permitem a ocorrência de uma separação nas cesuras dos versos de quatorze sílabas métricas do hipotexto que se tornam, assim, versos de sete sílabas métricas. Por conta da nova métrica, produzem-se alguns *enjambements* em certos versos do poema, além de maior aproximação da forma popular, dado que as cantigas orais geralmente são feitas para serem cantadas em redondilhas maiores. Dessa maneira, é possível pensar que a versão transcrita por Firmino Martins está em quatorze sílabas métricas por opção do autor.

A versão da música (ritmo e melodia) entoada no filme, também difere da interpretação de Florinda dos Santos Rodrigues, cantora que gravou a mesma versão de Firmino Martins. As diferenças melódicas podem ser resultantes das métricas distintas ou de outros fatores. No que se refere ao número de versos, “La laranja” possui onze versos divididos em uma glosa de sete versos e um mote de dois versos, que se repete no final, enquanto a versão de *Silvestre* possui quatorze.

A cantiga do roteiro, entoada na película, já se inicia com o que Maria Aliete Galhoz (1995) classifica, na versão de Firmino, como *incipit descontextualizado*, ou seja, nos versos “–Doce era la laranja, /Doce era que não agre” que Galhoz identifica as primeiras palavras da glosa, momento em que a narrativa se desenvolve. Considerando-se a análise da cantiga – presente no capítulo 5 “Literatura Popular em *Silvestre*: “Donzela que vai à guerra”, “A mão do finado” e “La laranja” (p.84) –, na qual observa-se que a palavra “laranja” pode remeter tanto à fruta quanto a uma jovem moura, compreende-se que essa ambiguidade é salientada em *Silvestre*, uma vez que, na película, o *incipit* não é precedido por qualquer tipo de verso explicativo, já que não há mote.

Além dos sentidos já existentes, o verso adquire outras possíveis significações no filme. Assim, a combinação do primeiro verso com um primeiro plano em Sílvia, permite uma associação entre a laranja da cantiga e a laranja oferecida pelo Romeiro. Esse sentido se estende por toda a cena fílmica, isto é, a história da moura, na cantiga, passa a ser associada à história de Susana e Sílvia e, dessa forma, a cantiga se torna uma descrição da situação das irmãs. Do mesmo modo, a cantiga também pode ser vista a partir de seus sentidos originais – a história de uma moura ou a descrição de exportações de laranjas. Além disso, se vista como uma cantiga sobre laranjas, pode representar a descrição de como esse fruto chegou às mãos de Susana e Sílvia.

A retirada dos dísticos iniciais na versão da cantiga interpretada em *Silvestre*, faz com que as razões para o sequestro da moura sejam obscuras, dado que o mote servia como esclarecimento dos motivos por trás do ato praticado, pois justificava a ação culturalmente, isto é, por uma espécie de tradição, em “cumprimos nosso dever”. A ausência dos dísticos também ressalta a mudança no número de pessoas que praticam a ação que passam de um grupo para um indivíduo.

Esse processo é o mesmo que ocorre no filme em relação à ação do Romeiro, uma vez que, no conto “A mão do finado”, o ladrão entra na casa das irmãs com a intenção de roubar a loja de tecidos da família, para a qual a residência dá acesso, já em *Silvestre* não há nenhuma evidência de um planejamento de roubo e em nenhum momento é mostrada uma quadrilha que acompanha o Romeiro. Por outro lado, também não há indícios de que a violação de Susana tenha sido premeditada e, por isso, retira-se do enredo o elemento que justifica a entrada do homem na casa. Assim, a ação ganha contornos individuais, o homem deixa ter suas ações justificadas grupalmente. Essas mudanças contribuem para a modificação no ponto de vista dos acontecimentos no filme, pois a óptica acerca dos atos deixa de estar no eu-lírico e na quadrilha e passa a estar em Sílvia, por meio da focalização em primeira pessoa, interna (*close* na jovem).

A mudança no tempo verbal em “Doci era a laranja, doce é que não é agre” que se torna “Doce era la laranja/ Doce **era** que não agre” – ou seja, passa do presente em “La laranja” ao pretérito no filme – salienta o caráter distante da narração, e conseqüentemente, da ação. Desse modo, não é mais destacada a presentificação e a habitualidade do ato como prática social, mas a irreversibilidade deste. Analisando-se a cantiga no contexto fílmico em que aparece, é essa irreversibilidade que dá ao ato um caráter de dano realizado e, devido ao fato de a cantiga ser associada à violação de Susana, esse dano só pode ser reparado com a entrada de um herói em cena que, no caso, será Sílvia.

Nos dois versos subsequentes da cantiga do filme, há uma inversão sintática e uma variação fonética quando comparado com o verso da cantiga transcrita por Firmino Martins. A inversão se dá em “vós a trouxestes” que se torna “la vos trouxestes”, que coloca a palavra “la” em primeiro lugar na frase, diferentemente do que ocorre no hipotexto que apresenta a palavra “vós” primeiramente. Enquanto a presença da palavra “la” em posição anterior na frase destaca o objeto que sofre a ação, ou seja, a laranja, a palavra “vós”, em posição precedente, destaca o realizador da ação. Desse modo, na cantiga do filme a jovem moura é evidenciada em relação à figura do eu lírico – realizador da ação. Esse destaque dado à moura, no filme, permite que a associação da jovem com Susana seja mais imediata. Além da troca de realce – do eu-lírico para a moura que, por sua vez, pode ser associada a Susana –, há também uma mudança na perspectiva dos fatos narrados pela cantiga. Assim, a óptica da história passa do eu lírico, o único que tem voz em “La laranja”, para Sílvia. Ressalta-se que a mudança de “vós a trouxestes” para “la vos trouxestes” não se dá por questões métricas, pois ainda que a estrutura sintática do verso do hipotexto se mantivesse inalterada no filme, não haveria diferenciação métrica que prejudicasse a estrutura da cantiga na película, as redondilhas maiores.

No quinto verso da cantiga, em *Silvestre*, correspondente ao quinto verso do hipotexto, há uma mudança morfológica na pessoa do verbo “trouxemo-la” que se torna “trouxe-la”. Embora a mudança possa haver ocorrido por questões métricas – uma vez que um verso de quatorze sílabas métricas dividiu-se em dois versos de sete sílabas com *enjambement* – é possível notar que a troca na pessoa verbal realça a ação de um único sujeito, enquanto o verbo “trouxemo-la”, do hipotexto, aponta para uma ação coletiva. Assim sendo, o movimento de redução no número de pessoas que pratica a ação reforça a correlação do eu lírico da cantiga do filme com o Romeiro do filme, já que esse realiza o dano sozinho.

O momento pós-violação também ocorre sob a perspectiva de Sílvia. Assim, é Sílvia quem aparece primeiramente na cena seguinte, com uma expressão de medo de quem tudo presenciara. Já Susana, que será focalizada posteriormente, dorme tranquilamente. Sílvia sofre mais as consequências do acontecido do que a irmã, por ser a única testemunha consciente no momento da violação, como ela mesma afirma, ao dizer à irmã adormecida (após a cantiga ser entoada): “Susana, Susana, minha irmã, acorda. Que sono é o teu e que feliz aspecto é esse, tão surdo e tão cego à minha aflição” (SILVESTRE, 1981, 33:38min).

Quando a cantiga da laranja começa a soar, Sílvia se levanta e olha para a irmã que dorme. Em seguida, o plano muda para Susana. Os elementos visual, dramático e sonoro se unem em uma imagem fílmica. Assim, a cantiga da laranja apresenta-se como consumação da violação sofrida por Susana por meio sonoro, enquanto o movimento de Sílvia, ao voltar-se

para a irmã e olhá-la fixamente, evidencia visualmente e dramaticamente essa consumação. Um fator que reforça ainda mais o uso da cantiga como concretização do ocorrido é a troca do fruto que o Romeiro oferece às garotas, dado que a laranja tinha o sonífero que tornou Susana vulnerável à violação.

Ocorrem algumas outras alterações na versão filmica da cantiga. No sexto verso há uma mudança lexical, e a palavra “bem”, do verso “donde bem guardada estava”, é trocada pela palavra “ela”, formando o verso “donde ela guardada estava”, em *Silvestre*. A troca lexical atenua a oposição antes/agora destacada na versão transcrita por Firmino Martins, já que é retirado o advérbio caracterizador da vida precedente da moça. Consequentemente, atenua-se a disparidade da condição experimentada pela moça nos dois momentos, mas também a visualização temporal dos fatos apresentados na cantiga, ao destacar-se o acontecimento em si, em vez da linha temporal na qual é inserido. Assim, ocorre uma presentificação dos acontecimentos da cantiga que, consequentemente, se tornam mais facilmente associáveis aos acontecimentos do filme. Essa mudança lexical também ocorre em “donde bem calçada estava” que se torna “Donde ela calçada estava”. Contudo, a mesma troca não se dá no verso que remete à sua vestimenta que se mantém “Donde bem vestida estava”. Considerando-se a relação estabelecida entre a cantiga e a cena filmica, é possível entender que o advérbio “bem” se mantém no verso em questão – destacando a oposição antes/agora – pois o ato de despir uma pessoa contra sua vontade remete ao ato de despir uma pessoa na prática de uma violação, que é insinuada em *Silvestre*. Em outras palavras, o verso que sustenta a questão da violação em *Silvestre* é o único que mantém o advérbio intensificador do contraste.

Ainda percebe-se uma inversão entre os versos “Trouwemo-la despida, donde bem vestida estava, /Nós trouwemo-la descalça, donde bem calçada estava”, que na cantiga de *Silvestre* aparecem na seguinte ordem: “–Trouwem-la eu descalça/Donde ela calçada estava/– Trouwem-la eu despida/Donde bem vestida estava.” Essa inversão permite que a caracterização da moura como “despida” venha apenas nos últimos versos do hipertexto. Por sua vez, a mudança na posição dos versos, proporciona que o único verso do qual a palavra “bem” não foi retirada, ou seja, o verso que remete à associação entre despir e violar, ganhe uma maior evidência e reforce a condição de “despir com uso de força”, destacando a violência da ação sofrida pela moura e, consequentemente, por Susana. Não obstante, é preciso notar que no filme essa violência não é sentida por Susana no momento em que o fato ocorre, já que, adormecida, a jovem exterioriza feições que denotam prazer enquanto é violada. Susana só toma conhecimento do peso do ocorrido após a expulsão do peregrino, ou seja, quando desperta e consciente. A ausência dos últimos versos de “La laranja”, “Eu salvei e tu salvaste, cumprimos

nosso dever/Foi criação que me deram de eu a tudo responder” permite que a cantiga se encerre na narração da violência sofrida pela moura, destacando-a.

Sendo assim, ao optar por apresentar a violação pela óptica de Sílvia, Monteiro instaura certa dubiedade, já que Sílvia, ao ver a ação, fica atemorizada e corta a mão que a tocou, como forma de retaliação e de evidente reprovação do ato; enquanto Susana, inconsciente, parece desfrutar daquela relação, sugerindo intertexto com outros contos maravilhosos, como o conhecido conto de Giambattista Basile, *Sol, Lua e Tália*, posteriormente transcrito sob o título de *A Bela adormecida*, em que Tália é violada pelo rei enquanto dorme, mas no fim da história termina casada com ele.

Por fim há algumas outras modificações lexicais, como a troca de “ousava” por “usava” em “Nós trouxemo-la de noite, que de dia não ousava,” que se torna “– Trouxe-la eu de noite, /Que de dia não usava.”. Essa troca redireciona o sentido da frase, já que “usava” remete à habitualidade, enquanto “ousava” evoca a ideia de atrevimento. Assim, enquanto em “La laranja” o sentido de “ousava” volta-se à prevenção de conflitos, que se dá por meio da realização do sequestro no período da noite, “usava”, na versão da película, remete à facilidade de praticar a ação na noite, o que torna a condição habitual e remete à tradição dessa prática na época.

No verso subsequente, há uma troca da palavra “como”, do hipotexto, em: “Trouwemo-la como escrava, não a trouxe como amada” pela palavra “por”, no hipertexto, em: “Trouwemo-la eu por escrava/Não na trouxe por amada”. Essa troca modifica o sentido da frase, que deixa de se voltar ao modo como a ação foi realizada e passa a caracterizar a jovem. A partir da análise da cantiga “la laranja” em *Silvestre*, depreende-se que as inversões, eliminações, alterações lexicais e morfossintáticas de partes da cantiga “La laranja” permitem que esta seja adaptada à cena fílmica em que aparece e às ações de Sílvia decorrentes da assistência à Susana, pós violação. Desse modo, as mudanças salientam a ambiguidade da laranja e do estupro. Nesse sentido, a laranja também é ambígua, uma vez que é doce para Susana e amarga para Sílvia que presenciou a violação.

O desenrolar da primeira parte da história se dá quando Sílvia se levanta da cama e se dirige à sala onde se encontra uma mão brilhante, luminescente, sobre a mesa. A cena se apresenta em um “plano-conjunto”, no qual Sílvia, por trás da mesa – que pode ser vista em sua totalidade – olha para a mão. O brilho vindo do objeto ilumina a garota, enquanto o resto da sala encontra-se escuro. No canto da mesa está um cesto com maçãs verdes e é possível ver o *décor* rústico da casa. O fato de Sílvia estar de branco sugere inocência e virgindade, já o cesto de maçãs traz novamente a ideia de um conhecimento proibido agora desvelado.

A jovem está no centro do plano a todo momento e a imagem dela a olhar a mão cortada pode ser associada à pintura Madalena Penitente, de Georges de la Tour (1625-1650) (ANEXO H) Os contrastes entre claro e escuro também parecem referenciar a obra do pintor barroco. Enquanto Sílvia, após presenciar um contato íntimo entre Susana e o Romeiro (que é ou tem um pacto com o maligno) e entre o homem e ela mesma, olha de maneira pensativa para a mão mágica, Maria Madalena dirige o olhar, também concentrado, para uma vela que, assim como a mão mágica, brilha no escuro. Ademais, Madalena tem um crânio na mão, o que aumenta a atmosfera sombria da pintura. Já no filme, a própria mão é responsável por isso. (ANEXO I)

Enquanto olha para a mão, barulhos de um corno que se assemelham a uivos são ouvidos, o que novamente promove a associação da imagem do lobo com o Romeiro e evoca sua obscuridade. O barulho atrai a atenção da jovem que se volta para escutá-lo. Acompanhamos sua perspectiva. A cena corta para o Romeiro fora da casa, soprando um corno para chamar alguém, possivelmente sua quadrilha. A centralidade do plano passa de Sílvia para o homem, que é emoldurado pela porta aberta. A moldura ajuda a estabelecer a contraposição entre o fora (penumbra, aventura, enigma, perigo, liberdade) e o dentro (luz, segurança, costumes, vida doméstica, privação). (ANEXO J). Ao contrário da jovem, iluminada pela luz da mão, ele encontra-se totalmente no escuro e sua roupa se mistura ao cenário noturno. Nesse momento chove. A chuva indica essa transformação de Sílvia, que está prestes a se tornar heroína.

Sílvia fecha a porta deixando o homem para fora. Ele lhe pede a mão “(...) Romeiro: Arde, mas não queima. É mão benta. Abri. Sílvia: Não. Mão do Diabo será.” (SILVESTRE, 1981, 35:00). Essa fala do Romeiro pode ser metafórica se a mão for interpretada como um objeto de poder, simbologia já mencionada na análise do conto. Assim, o domínio que o objeto mágico oferece a quem o detém é visto por Sílvia como algo negativo, mas, segundo o peregrino, a tentação que a mão inflama não é fatal. Sílvia decide, então, vingar-se, e corta a mão que o homem estica pela porta na expectativa de recuperar “a mão do finado” cintilante. A mão cortada é a mesma que tocara seu peito, enquanto sua irmã Susana era violada.

Posteriormente, quando Susana encontra Sílvia – após esta ter cortado a mão do Romeiro –, diz “Jesus nos acuda, está cheia de sangue. Foste molestada, irmãzinha querida?” (SILVESTRE, 1981, 35:41min). A cena mostra um “plano americano” no qual Susana está de costas para a câmera e Sílvia se encontra no centro do quadro, com a espada na mão. Depois, Susana toma a posição central do enquadramento, ao assumir a responsabilidade de cuidar da irmã e resolver o acontecido. Nesse momento, destaca-se a complementaridade das irmãs, uma

vez que Sílvia decepa a mão do peregrino, mas é Susana quem sacrifica um ganso, pela manhã, sugerindo a intenção de restaurar a normalidade da casa.

Ademais, no filme, há a supressão da sequência 21/21^a do roteiro (Monteiro, 2014, p.200) em que “Transportando as mãos, Susana abre um alçapão, desce as escadas e guarda, para a memória, as duas mãos numa salgadeira, entre chispes de cevado”. Colocar a mão de um defunto no sal é um dos passos descritos para a preparação da “Mão da Glória”. Desse modo, Susana estaria ajudando na conservação do objeto, o que é confirmado pela explicação “para a memória”. Essa atitude da jovem revela uma certa atração pelo desconhecido e pela aventura que essa mão enigmática pode causar e coloca Susana na mesma esfera que sua irmã, a da transgressão.

No filme, a espada que Sílvia segura é retirada de um suporte da própria casa, e não foi trazida pelo peregrino, como no conto “A mão do finado”. O sangue na camisola da jovem pode simbolizar a perda da inocência que se deu a partir do confronto com o romeiro. Essa imagem é reforçada pela fala de Susana, que evoca a Jesus, e a interroga sobre a violação. Susana prossegue seu discurso e evoca ainda a Virgem Santíssima, além de afirmar que “foi nosso Senhor que assim o quis para a salvação de nós ambas”, quando se refere ao fato de que Sílvia não comeu sua laranja. Por fim, questiona Sílvia dizendo “Sílvia, Sílvia, por amor de Deus, fala”. Aqui, o outro lado do caráter de Susana se revela, o lado religioso, compassivo, executor, obediente, e fiel. É a outra face de sua personalidade multifacetada, responsável por trazer a maioria das falas religiosas e piedosas do filme, sendo ela mesma quem se compadece do Romeiro e o deixa entrar.

Posteriormente, Susana fica ao pé de Sílvia, aquecendo-a até o amanhecer, anunciado por meio do canto de galos e passarinhos e de uma mudança na iluminação, que se intensifica. A imagem de Susana aos pés de Sílvia mais uma vez remete à virgem amparada/ auxiliada. À frente das duas, encontra-se a mesa, na qual está presente a mão já não iluminada. Dessa forma, contrasta-se o mal com o bem, e Sílvia representa o triunfo sobre o mal, já que o brilho da mão está apagado. Sílvia pede que a irmã não a toque, acentuando a ideia da perda de sua inocência frente ao acontecido.

Após todas essas sequências de dano-resolução, o Romeiro desaparece e o pai das jovens retorna e oferece um jantar de comemoração ao noivado de Sílvia. Porém, antes da cena do jantar, ocorre o “plano-sequência” dos preparativos, antecedido por Susana que grita da torre em frente a um cenário pintado de montanhas: “Sílvia, nosso pai chegou” (SILVESTRE, 1981, 45:01). Na sequência, vê-se um plano exterior de Sílvia que caminha na grama com as mesmas vestes claras, agora sem manchas, e um lenço na cabeça, segurando um jarro com uma mão e

erguendo o vestido na altura do joelho com a outra. Suas vestes claras parecem quase reluzir, e o lenço colabora com uma impressão de santidade na moça, restaurada pela lavagem do vestido e pela perspectiva da reinserção na ordem social pelo casamento, ao mesmo tempo em que se capta a ideia de domesticidade, que será desenvolvida na sequência seguir.

O “plano-sequência” inicia-se com uma mulher de costas que peneira o trigo. A mulher ocupa o centro da imagem, e um *travelling-back* se afasta lentamente dela, antes que um *travelling-left* mostre uma sala contígua, separada por uma parede, em que duas servas lavam D. Rodrigo. Depois, chegam Susana e Sílvia. Essa sequência se assemelha ao “plano-sequência” da preparação para a primeira visita de D. Paio, reestabelecendo a questão dos costumes domésticos e colocando em cena novamente as mulheres.

Já na cena do jantar estão sentados à mesa D. Paio à esquerda de D. Rodrigo e Sílvia à sua direita. Ao lado de D. Paio está Susana. Esses personagens estão de frente para a câmera e há outros personagens de costas para o plano, no lado oposto da mesa. A configuração da mesa reforça a ideia de que Sílvia ainda não se casou, já que D. Rodrigo, cultural e socialmente responsável por ceder a mão da filha, está interposto aos dois. O fato de Sílvia sentar-se à direita do pai parece revelar o apreço que D. Rodrigo tem pela filha e seu protagonismo fílmico.

O Romeiro chega ao jantar com aparência distinta, assim como descrito no conto: “Quando, por fim de muitos anos, o capitão dos ladrões, que tinha mandado fazer uma mão de ferro com engonços e andava de luvas, vestido como qualquer senhor, estabeleceu um armazém defronte da casa do mercador.” (MOUTINHO, 199-, p. 45). Já em *Silvestre*, o ator aparece sem a barba comprida que tinha e com o cabelo um pouco aparado. Ademais, também usa luvas nas mãos e anda sempre com um braço apoiado ao corpo. Apresenta-se como o outro, desconhecido, altivo e temido, que deve ser combatido. Sílvia e Susana mostram-se divididas em sua presença, pois o querem, mas o temem, confiam e desconfiam. O enquadramento centraliza por vezes o rosto de Sílvia e por vezes o rosto do Cavaleiro, gerando uma contraposição. Contudo, na cena do brinde feito por D. Paio aos noivos, somente o Cavaleiro e Sílvia não brindam, não se levantando. Nesse momento, parecem, pois, concordar e confluir para um mesmo destino.

Há um momento na cena em que o Cavaleiro prova um vinho feito por Sílvia e afirma que é quente e perfumado como nenhum outro e “Tem a alma de quem o fez” (SILVESTRE, 1981, 50:33min). Sílvia, corada, responde que “gabar os fracos méritos de uma donzela sem conhecer-lhe os defeitos a deixa agradecida, mas em extrema aflição” (SILVESTRE, 1981, 50:51min). Em seguida, o Cavaleiro diz “Eppur si muove” (51:02). Essa frase foi supostamente murmurada por Galileu Galilei quando ele foi obrigado a negar sua teoria heliocêntrica, na inquisição. Assim, o cientista admitiu algo exteriormente, mas interiormente continuou

acreditando no oposto. A frase significa “todavia ela se move”, em referência à terra. Em *Silvestre*, Sílvia afirma possuir defeitos, mas o homem responde de maneira indireta – por meio da frase de Galilei – que ainda possuindo defeitos a menina não deixa de ter méritos – que são o que realmente a definem. Nesse momento, o Cavaleiro sabe do acontecido anteriormente, da valentia de Sílvia ao cortar sua mão.

Na película, imediatamente após D. Rodrigo perguntar ao Cavaleiro os motivos de sua visita, aparece um plano detalhe das mãos de Sílvia, uma sobre a outra, e na mão correspondente um anel de noivado com uma pedra preciosa. Esse plano já antecipa a resposta do Cavaleiro, que é na verdade o malfeitor em busca de vingança e diz a D. Rodrigo “Vim buscar vossa filha” (SILVESTRE, 1981, 51:50), causando certa tensão na mesa. Nesse momento, D. Paio se acovarda mostrando mais uma vez sua face pouco heroica, “Dai-lha, meu pai. Há-de querer bater-se e já enjoado me sinto com os espichos de sangue que se avizinham” (SILVESTRE, 1981, 52:44). Já D. Rodrigo, pai de Sílvia, impõe como condição à mão de sua filha que o Cavaleiro lute com o feroz dragão de estimação da menina. Sílvia pede que o combate não aconteça, temendo que o homem perca a luta e morra, já que o dragão nunca foi vencido. Todavia, o Cavaleiro aceita o desafio e mata o animal. Assim, ele exerce o papel do herói de contos maravilhosos por ter demonstrado coragem e virtude para lutar.

Enquanto no filme a mão de Sílvia é concedida após a batalha com o dragão da jovem; em “A mão do finado” o pai logo aceita o casamento, mas a moça responde “- Aqui o desengano, pai, que com ele não me quero casar” (MOUTINHO, 199-, p. 45). A inserção do elemento do dragão no filme *Silvestre* ajuda na criação de uma ambientação maravilhosa, pois é um animal que não existe no mundo natural e, ao mesmo tempo, está associado tanto às princesas de contos de fadas, quanto aos heróis que têm que derrotá-los em disputas, ou lhe pedem auxílio. A composição da cena também aumenta a atmosfera da fantasia, dado que o dragão é visivelmente falso e em nenhum momento chega a se mover, assim como o cenário atrás é claramente pintado. Assim, tanto o dragão quanto o próprio Cavaleiro, com suas várias faces, são parte desse desenho maravilhoso que é construído no rol de figuras da história medieval europeia. No roteiro há uma outra possibilidade de desfecho para a disputa pela mão de Sílvia, que não a luta com o dragão. Essa outra versão foi descartada, portanto não aparece gravada no longa-metragem. Se trata de uma cena da sequência 27 em que ocorre uma corrida de cavalos entre Sílvia e o Cavaleiro. Na descrição de cena, consta que o cavalo do homem é muito bonito e que o pai de Sílvia não esconde sua admiração pelo animal (MONTEIRO, 2014, p.204). Contudo, para D. Rodrigo, o cavalo só não é melhor que o da filha, presenteado por D. Paio.

A corrida inicia-se com Sílvia exercitando seu cavalo e o Cavaleiro fazendo um reconhecimento de percurso. Em seguida, a jovem adianta-se na partida. Um dos roteiristas – João César Monteiro – escreve: “Durante o trajeto interessa-nos o esforço dos animais (suor), a destreza dos cavaleiros, o instante em que o Cavaleiro ultrapassa Sílvia, o desespero desta ao tentar recuperar e, finalmente, a chegada do vencedor e, depois, da vencida.” (MONTEIRO, 2014, p.208). Percebe-se, pois, que nessa cena Sílvia adquire uma posição ativa na decisão de seu destino, apesar de condicionada pelas circunstâncias. Desse modo, ela adota uma postura que se assemelha à da virgem grega Atalanta, uma das melhores guerreiras da Grécia, que concordou em se casar apenas com a condição de que o noivo corresse mais rápido do que ela ou morresse – caso perdesse. No mito, a guerreira perde, pois Vênus ajuda o pretendente com três pomos de ouro que, derrubados durante a corrida, distraem Atalanta (BULFINCH 2002, p.172-175). Assim, tanto Sílvia quanto Atalanta são donas de seu futuro e só terminam casadas a contragosto, após perderem as disputas.

Há cenas anteriores à competição entre Sílvia e o Cavaleiro no roteiro, que também foram suprimidas do filme e compõem as sequências seis, sete e oito. São nessas cenas que Sílvia ganha um cavalo de D. Paio a quem dá o nome de Alvo e, animada, decide cavalgar. A jovem exercita o cavalo – assim como o faz antes da corrida com o Cavaleiro – e monta. Susana a acompanha em uma mula e D. Paio sobe desajeitadamente em outro cavalo, com a ajuda de seu escudeiro. Durante o passeio, D. Paio faz tentativas “grotescas” de cativar a menina. João César Monteiro descreve que “De repente, Sílvia enfadada com a conversa, mete esporas ao cavalo, deixando para trás D. Paio e Susana. D. Paio tenta ir em sua perseguição, mas cai do cavalo e atola-se num charco. Sílvia galopa sozinha, livremente.” (MONTEIRO, 2014, p. 185). Ao deixar o homem para trás, Sílvia demonstra ter poder de decisão quanto à sua própria vida, pois ultrapassar D. Paio pode significar, simbolicamente, rejeitar o compromisso. Já na cena da disputa entre Sílvia e o Cavaleiro, a corrida deixa de ser simbólica e passa a significar a diferença real entre casar-se ou não. O advérbio “livremente” que caracteriza o verbo “ultrapassar” intensifica seu estado desprendido e autossuficiente e pode ser relacionado diretamente à presença de D. Paio. Assim, estar livre significaria não estar com D. Paio. Ademais, o fato de o cavalo chamar-se Alvo – que significa tanto alvura quanto ponto de mira – também contribui para essa interpretação, uma vez que poderia estar relacionado, de modo ambíguo, à virgindade e às habilidades de Sílvia. Desse modo, a jovem seria pura como o nome do cavalo e ao correr à frente de D. Paio consegue manter essa castidade e alcançar seu objetivo de suplantá-lo. Da mesma forma, ao perder a corrida de cavalos com o Cavaleiro, Sílvia estaria exposta à perda de autonomia e de sua castidade.

Observou-se, no entanto, uma diferença no nome atribuído ao cavalo em dois momentos do roteiro. Enquanto na descrição da sequência 6 (MONTEIRO, 2014, p.166), o cavalo de Sílvia é chamado de Zéfiro, e não há menção de haver sido um presente de D. Paio, nas sequências 5 e 6 da planificação em si, que vem a seguir (p.183-184), descreve-se o cavalo como presente de D. Paio e a decisão de Sílvia por nomeá-lo Alvo. Se nomeado Zéfiro, o cavalo faria referência ao vento do oeste Zéfiro, da mitologia greco-romana, “sendo conhecido pela sua doçura” e amante de Flora (deusa da primavera). (BULFINCH, 2002, p.215). Segundo o mito, Zéfiro era um vento agressivo, mas por amor a Flora tornou-se dócil para conservar o trabalho feito pela primavera. À vista disso, pode-se estabelecer uma conexão entre a rapidez de um vento e a rapidez do cavalo de Sílvia, imbatível até a chegada do Cavaleiro. Também entre a força do vento e a força do cavalo que não é destrutiva ao servir como objeto de proteção e afeto de Sílvia.

Todavia, é necessário ressaltar que a cena que entra no filme é a da luta entre o Cavaleiro e o dragão. De acordo com João César Monteiro – em nota que precede a planificação – a opção por essa cena se deu após a adaptação do roteiro para estúdio, sendo anteriormente pensado para exterior. (MONTEIRO, 2014, p. 174). Essa troca de cena é apropriada ao décor pintado, já que se tornaria difícil a reprodução de uma cena de movimentos rápidos (corrida) em interação com uma ambientação estática e espacialmente limitada, como é a pintura. No filme, a cena da batalha com o dragão inicia-se com um quadro estático em que Sílvia se encontra ao lado do dragão já morto e o Cavaleiro do lado oposto, com uma espécie de espada de madeira suja de sangue. Além disso, o chão também se encontra manchado com o sangue da fera. A imagem é uma reprodução da pintura *São Jorge e o Dragão*, de Ucello (1455). A luz atrás da extremidade superior da lança representa tanto o pôr do sol quanto o poder mágico do qual o Cavaleiro usufrui. A imagem fica estática no plano por quase um minuto, depois o Cavaleiro cavalga em direção à jovem. Durante o tempo em que a imagem está em tela soa uma música de aspecto medieval. Nessa cena da batalha, a morte do dragão também parece representar a perda da castidade, assim como a cena não gravada da corrida de cavalos, já que Sílvia tem a mão entregue ao Cavaleiro. O vestido vermelho que ela usa na cena intensifica essa ideia. (ANEXO K)

Tanto a cena da corrida de cavalos no roteiro, quanto a cena do duelo com o dragão no filme demonstram um aspecto agonístico, na definição de Huizinga (2000) sobre o vencedor e o vencido. Com relação à competição, luta ou batalha que é mais precisamente o que acontece nessa cena de *Silvestre*, Huizinga (2000, p. 68), em *Homo Ludens*, afirma que toda luta que apresenta regras possui características de jogo, sendo que esse é mais do que um fenômeno

fisiológico ou um reflexo psicológico, pois carrega um sentido, um significado, além de proporcionar uma fascinação, um divertimento e uma tensão, que não são puramente mecânicas. Essa tensão, incerteza, põe à prova a habilidade do jogador dentro de um conjunto de regras. Além disso, o jogo possui um ritmo, uma harmonia e uma estética. Tem, pois, um aspecto lúdico e é livre ao evadir-se da vida real, nas palavras de Huizinga. Esse contorno lúdico é representado em *Silvestre* justamente pela cena estática da luta do Cavaleiro com o dragão, que torna o momento fabuloso e preciso, com a representação plasmada do sangue do perdedor e da arma em punhos do vencedor. Entretanto, o jogo também pode possuir seriedade e absorver o jogador, interpondo-se no meio da vida com um tempo limitado e um objetivo específico, sendo jogado até o fim, seriedade transposta no ganho ou perda da mão de Sílvia, que para o Cavaleiro significa a concretização da vingança, e para Sílvia seu próprio destino, sendo que para ambos antevê, uma vez mais, a proximidade de seus caracteres complementares. O jogo também pode tornar-se uma tradição e obedecer certa ordem, que no filme é evidente pela luta do herói com o dragão, tradição dos contos de fadas. Como a luta, segundo Huizinga, seria a forma mais primitiva de jogo e pode chegar ao derramamento de sangue, como os torneios medievais, em *Silvestre* ela só termina com a morte de um dos batalhadores, sendo que ambos têm direitos iguais, uma vez que o dragão é mágico e o Cavaleiro tem posse de poderes sobrenaturais e obscuros. A única excessão ao lúdico é quando uma guerra não é travada de igual para igual e há diferença de direitos (HUIZINGA, 2000, p. 68), não sendo agonística, ou quando a violência injusta se interpõe (p.72). A guerra e a competição são comparadas a outras formas de provas, como o oráculo ou a disputa de palavras, à medida que estão ligadas a um sentido sagrado, definido pela vitória ou derrota.

Há regras no duelo, tais como o lugar onde acontece, as armas empregadas, o sinal de começo e final e o número de golpes e tiros, e ele geralmente recupera a honra perdida, com alguém que é desafiado e aceita a proposta. Assim, a competição que estabelece o destino e a sorte dos participantes, em *Silvestre*, é considerada justa tanto na cena dos cavalos, em que os animais são igualmente fortes, e há um ponto de partida e de chegada, quanto na cena do dragão que, por sua vez, é um duelo de morte. A posição de igualdade em que Sílvia é colocada em relação ao Cavaleiro no filme é interessante, uma vez não era muito comum na sociedade da época, em que as mulheres não competiam diretamente com os homens e mesmo em questões de honra tinham representantes homens. Assim, a vitória do Cavaleiro é honrada em ambos cenários, mesmo considerando-se seu aspecto sombrio e a questionabilidade de seus atos nos momentos precedentes. Nesse sentido, é possível pensar no Cavaleiro como um “justiceiro” do povo mouro, uma vez que ele é descrito como marginal à sociedade, posteriormente no enredo,

e a consumação de seu ato de violência se dá por uma música que expõe à violência dos portugueses contra os mouros.

Silvestre representa uma ficção social, um duelo estético que privilegia a honra e a beleza, como afirma Huizinga sobre o jogo, em que a sociedade se evade para a dignidade do combate heroico. Inclusive na cena da luta com o dragão essa estética é favorecida pelos detalhes e cores plasmados em uma pintura em tela. Para Huizinga (p.77), esse ideal de duelo é manifesto no mito e na lenda e incentivou sempre a sociedade, sendo que a imaginação reforça a conduta corajosa na vida real das pessoas, uma vez que o conto popular, o mito, as lendas, a cultura popular em geral servem como um espelho das questões sociais, políticas e econômicas. O ágon não é exceção, pois o homem é guiado pelo amor, pela competição, mas também pela fidelidade a um ideal, como o conceito da cavalaria e das guerras “santas” na Idade Média, conforme menciona Huizinga.

Após derrotar o dragão, o Cavaleiro leva Sílvia para sua moradia, e Susana a acompanha. A casa do Cavaleiro é grande, como uma fortaleza escura. Ao appear, o homem fica à direita do plano, em frente ao seu cavalo branco, e os cavalos das meninas (marrom-escuros) ficam à esquerda do plano. No centro, as duas meninas (*SILVESTRE*, 1981, 55:47 min). Essa oposição já estabelece a dinâmica das próximas cenas em que o Cavaleiro é visto como inimigo. Contudo, as meninas vestem casacos escuros semelhantes aos dele, avançando, pois, em um movimento convergente em direção ao ser misterioso nesse duplo que as habita. Ao falar do corcunda que não fala, Susana diz “Pobres daqueles que não podem dizer de sua desgraça” (*SILVESTRE*, 1981, 53:51 min), o que é uma metáfora para a sua própria condição e a de Sílvia que, sendo mulheres com poder de decisão limitados pela sociedade medieval, terminam submetidas àquele que já as fizera mal anteriormente. Ao dizer isso, saem andando em direção ao corcunda, dando as costas ao Cavaleiro que fica sozinho no centro plano. O Cavaleiro Negro chega a dizer, antes da fala de Susana, “Tempo houve em que tinha a língua demasiado comprida e se julgava engraçado” (1981, 55:48min), evidenciando a censura social e a tirania daquele que ocupa uma posição de superioridade e possui certo grau de domínio em relação à vida de outros.

O castelo do Cavaleiro Negro, embora enorme, transmite uma impressão de ruína por possuir poucos móveis e vários espaços amplos/vazios. Sílvia até menciona “Que desolação é essa?” ao que Susana complementa “Não é melhor a tua sorte que a minha”. (*SILVESTRE*, 1981, 56:57min). As meninas pressentem o perigo e Sílvia se questiona sobre a identidade do homem, que quer separar as irmãs em diferentes aposentos. Ele se revela como o viandante e lhe diz “preparai-vos para morrer” (1981, 1:18:00). Durante toda a conversa de Susana e Sílvia

as duas estão no centro do plano, ocupando protagonismo. Seu ponto de vista é privilegiado e o espectador conhece a identidade do homem por meio de sua visão e por meio de seus sentimentos de inquietude.

Já quando Sílvia confronta o Cavaleiro Negro, ela está sozinha, pois Susana deixa a cena. Ocupando o centro do quadro, Sílvia e o Cavaleiro conversam frente à frente e depois Sílvia vai para trás de uma mesa, enquanto o homem continua a falar de costas para ela e de frente para a câmera, como se estivesse na presença de um público. Depois, ele persegue Sílvia que contorna a mesa fugindo. Eles se encontram sempre em posição oposta, interpostos pela mesa, até dar uma volta completa pelo móvel. Sílvia se fixa aonde estava anteriormente e, quando o Cavaleiro sai, ela cai de braços sobre a mesa, de maneira dramática. Em seguida se levanta, retira o casaco, o joga sobre a mesa e se senta no banco da parte da frente do móvel, no centro do plano. Ao desligar-se do casaco, a menina se desassocia do Cavaleiro, reconhecendo em sua face forasteira uma impiedade a ela dirigida. A composição extremamente marcada da cena contribui para a óbvia figuração da discórdia entre eles, que é representada materialmente pelo objeto disjuntivo da mesa. Os modos exagerados/afetados delineiam uma estrutura trágica para a cena, além de uma expectativa trágica para as cenas que se seguem.

Há toda uma parte do conto “A mão do finado” que é retirada e/ou modificada no filme. Essa parte se refere tanto à maneira como a vingança do malfeitor é efetuada – com o decepamento da cabeça das irmãs da protagonista – quanto à forma como a heroína escapa do homem, através da pês de ouro intacta e do salvamento do príncipe esfaqueado. O fato de Susana não morrer em *Silvestre* permite que se mantenha a complementação das irmãs. Susana exerce um papel essencial na fuga de Sílvia do castelo do Cavaleiro e, posteriormente, ao questionar sua decisão de tornar-se Silvestre. Também Susana é fundamental no final da película, por desmascarar o malfeitor, além de ser ela quem auxilia Sílvia depois do primeiro dano, o que não ocorre em “A mão do finado”. Percebe-se, pois, a centralidade que os roteiristas – João César Monteiro e Maria Velho da Costa – dão a Susana, e como esse roteiro é realizado por meio do destaque das irmãs nos planos pelo diretor (João César Monteiro) e pela equipe de produção/filmagem.

No conto, ao levar a jovem à sua casa, o ladrão pede aos comparsas que façam de conta que ela é sua irmã. Esse ato é uma maneira tirânica de demonstrar poder, dado que a jovem permanece na casa, não é maltratada por ninguém, mas não pode sair de maneira alguma, ou seja, se encontra em uma situação de submissão e cárcere. Da mesma forma, a decapitação é um processo em que a vítima está completamente subordinada ao outro. A degolação está presente tanto em “A mão do finado”, por meio da degolação das irmãs da protagonista, quanto

em “Barba azul”, em que Barba azul tenta degolar a jovem com quem se casou. O mesmo não ocorre em *Silvestre*. Depois de Sílvia contar para a irmã sobre a identidade do cavaleiro, Susana adormece o corcunda para retirar dele as chaves do castelo. Seu discurso em direção ao homem é de piedade, utilizando termos como “tolhidinho de Deus” (1:02:26), e tratando-lhe com amenidade. Nesse momento, o foco narrativo está em Susana que detém o protagonismo na situação. No plano seguinte, ela entra correndo e entrega as chaves a Sílvia. A irmã hesita em abandoná-la, mas ela aceita ficar para atrasar o Cavaleiro, assumindo um papel central na libertação de Sílvia, por meio de sua face valente. Susana até mesmo oferece uma faca à irmã e lhe diz: “Se for necessário, não hesites. Direita ao coração”. (SILVESTRE, 1981, 1:04:28). Ainda lhe diz, “vai, que Deus a proteja” (1981, 1:04:44), apresentando um comportamento de fé paralelo a um de coragem. Desse modo, o duo atua novamente em uma dinâmica de derrota do opositor, sendo o comportamento de Susana a contrapartida do comportamento de Sílvia ao cortar a mão do finado, o equilíbrio das forças coexistentes. Por isso mesmo a conversa entre as duas se desenrola no centro de um *plano americano* e, após as irmãs se abraçarem e Sílvia sair, Susana caminha em direção à câmera, fechando o quadro em um *primeiro plano* e ganhando centralidade. Então Susana narra a fuga de Sílvia à maneira da tragédia grega, colocando a cena diante dos olhos do espectador por meio da palavra. Ela olha para fora de campo e parece estar atenta aos barulhos. A narração segue da seguinte forma:

Deve estar a atravessar o corredor. O corcunda dorme. Pode cruzar-se com o Cavaleiro, pode. Tem furtivos passos a minha Sílvia. Pelo som não a lobrigam. Estará agora no pátio. Haverá cães? Corre Sílvia, corre. Já está na barbacã. Mais uns passos e é a porta. Que a noite se adense e lhe encubra o vulto. Não te precipites, Sílvia. Não é essa a chave? Será a próxima. Relâmpagos e trovões. É o céu que se encarniça contra o algoz. Foge, Sílvia, foge. (SILVESTRE, 1981, 1:05:33- 1:06:36)

Quando grita que o céu se encarniça, Susana vira-se e corre. O plano muda para Sílvia correndo em campo aberto e ouve-se a voz de Susana “Foge, Sílvia, foge”. Essa cena fecha o ciclo da descoberta/fuga do algoz da mesma maneira teatral com que começara, pelas falas pausadas de Susana que prolongam a expectativa e suas expressões de ansiedade e medo ao escutar os movimentos da irmã, além da projeção de sua voz, de presença dramática. Os relâmpagos e trovões que iluminam a cena por um momento, antes que Susana reaja a eles, também acentuam a tragicidade da cena.

Como Susana ajuda Sílvia a fugir, o filme deixa de ter uma relação intrínseca com o conto “Barba Azul”, dado que o elemento mais semelhante entre os contos (“A mão do finado” e “Barba Azul”) é o quarto proibido – ausente na película. Desse modo, Sílvia não conhece um

príncipe preso na casa do Cavaleiro, mas conhecerá o Alferes na guerra e ele cumprirá a função de pretendente ideal para a jovem. Assim sendo, o ato heroico de Silvia transfere-se do salvamento do príncipe ao guerrear.

Após voltar para casa, Silvia se depara com a notícia do sequestro do pai e decide ir para a guerra. Sua decisão é marcada pela chuva que separa os dois momentos do *plot* anunciando a transformação da jovem, enquanto Susana lhe ajuda a cortar o cabelo. A câmera se afasta lentamente em um *travelling back* ao emoldurando no recorte de uma porta com abóboda, o que ocorre após Susana e Silvia recitarem parte de “Donzela que vai à guerra”, em “plano americano”, em que Silvia está sentada na cama e Susana em uma cadeira ao seu lado (um pouco abaixo). Silvia segura um espelho e uma música de flauta doce toca ao fundo. A iluminação incide sobre as duas moças que estão também centralizadas no plano, e é acentuada pelas camisolas brancas das personagens. O espelho que Silvia segura é um elemento visual do plano que aponta justamente para esse conflito de imagens masculina/feminina que o diálogo recitado apresenta – a impossibilidade da moça se passar por um homem – e também para sua iminente transformação. O ápice da recitação se dá quando Silvia afirma “Eu me chamarei Silvestre por homem me tomarão. Venham armas e cavalos as guerras pra mim serão” (SILVESTRE, 1981, 1:13:18), que é uma evidente alteração em relação ao hipotexto, com o acréscimo do nome da personagem fílmica. A projeção da voz das personagens nessa cena também adquire tons teatrais. É importante o fato de que, durante a recitação, Silvia está na cama, mas quando corta o cabelo, ela troca de lugar com a irmã, sentando-se na cadeira e ocupando a posição frente a Susana, no que se refere à câmera. Nessa cena, Susana exerce o papel de óbice para Silvia. Contudo, em seguida, convencida da resolução da irmã, decide ajudá-la, retornando ao seu lugar de aliada. Esse questionamento pode ser visto no diálogo e tem base no que é socialmente adequado ou assentido às mulheres. Em *Silvestre*, o diálogo inicia-se da seguinte forma “SÍLVIA: Dá-me armas e cavalos, as guerras para mim serão. SUSANA: Tendes cabelos compridos irmã, conhecer-te-ão. SÍLVIA: Com tesoiras de talhas cortados rentes serão.” (SILVESTRE, 1981, 1:12:08), enquanto em “Donzela que vai à guerra” o substantivo utilizado é filha, não irmã “- Venham armas e cavalo/ Que eu serei filho barão. /- Tendes los olhos mui vivos/ Filha, conhecer-vos-ão/ - Quando passar pela armada/Porei os olhos/ no chão/” (GARRET, 1963, p.41). Enquanto em “Donzela que vai à guerra” ao pai lhe falta um filho varão para ir à guerra, motivo que leva a jovem a assumir este papel, em *Silvestre* o pai ausente (raptado) precisa de ajuda e por isso Silvia assume o papel de guerreira. No romance há uma questão épica, até mesmo uma cobrança social de que as famílias enviem seus

filhos homens à guerra, em nome da pátria, já em *Silvestre* há uma questão pessoal, de caráter particular.

Com a transformação, Sílvia estabelece uma terceira relação, além daquelas com D. Paio e o Cavaleiro (malfeitor). Durante o período em que se disfarça de Silvestre, ela conhece o Alferes. Silvestre preserva os aspectos complementares (masculinos e femininos) que permeiam o caráter de Sílvia. Em um momento inicial, o jovem é resistente e afirma não ter fome ou sono “[...] temor só tenho se Deus e a Virgem Maria me abandonarem a meio da batalha” (SILVESTRE, 1981, 1:15:52). Entretanto, apesar de corajoso – qualidade socialmente valorizada como “masculina” na Idade Média –, Silvestre se acanha ao deparar-se com o Alferes apenas de camisa antes de dormir e, por essa razão, deita-se no chão, longe do homem. O Alferes, por sua vez, pede que o rapaz recoste ao seu lado, no catre, com a intenção de que troquem calor e fiquem aquecidos durante o sono. Embaraçado, o jovem se estira no catre com a espada interposta entre eles. O pudor de Silvestre, nessa ocasião, vem do reconhecimento de si própria como mulher heterossexual.

Silvestre tem comportamentos considerados socialmente “femininos”, também em outros momentos. Um deles é descrito no roteiro, mas não está gravado na versão final do filme. Contudo, a vulnerabilidade emocional de Silvestre nessa cena se estende a outras que aparecem na película. No roteiro, Silvestre se angustia diante de uma repreensão do Alferes à atitude de montar guarda sem ter sido incumbido dessa atividade. Na cena, o Alferes diz “[...] Bela guarda. Bem nos podiam caçar a todos e ainda tinham tempo para te mijar e cagar em cima. Se isto voltar a suceder, esfolo-te vivo” e “As lágrimas assomam aos olhos do rapaz” (MONTEIRO, 2014, p. 231). Apesar de o choro ser uma característica humana, esperava-se que os soldados em guerra não se abalassem com desentendimentos e outras situações cotidianas, em outras palavras, que tivessem resiliência. Ademais, a sociedade do período acreditava que homens eram menos sensíveis que mulheres e que, por essa razão, se adaptavam mais facilmente a situações extremas. Importante considerar também a posição distinta dos homens nos exércitos e as funções das mulheres. Isto posto, a atitude de Silvestre é interpretada como incomum e causa estranhamento. Um exemplo da reação sensível de Silvestre que está no filme, se dá quando o jovem luta valentemente, mas ao final da batalha se sente mal

[...] Vitória da milícia do Alferes, razoável número de mortos de lado a lado. Extrema bravura de Silvestre, que é apeado do cavalo e combate a pé. [...] Silvestre, sozinho, no campo juncado de mortos e de feridos que agonizam, chora. O Alferes regressa a cavalo e abraça Silvestre, elogiando lhe a bravura.

Alferes: Que olhos são esses? Lutaste como um homem e agora choras como uma donzela?

Silvestre: A chorar eu? Eu a chorar? (MONTEIRO, 2014, p. 233).

No filme, a jovem está em “primeiro plano” soluçando, enquanto na paisagem atrás de si estão vários homens caídos na grama, alguns apunhalados com lanças. Os homens a emolduram no centro do quadro, dando sentido a sua tristeza. (SILVESTRE, 1981, 1:22:21). O Alferes tampouco a abraça, ficando à distância, atrás da moça, ainda com a espada desembainhada abaixada. Assim, sua angústia ganha um aspecto mais desolador pela construção do diretor e equipe de gravação e expõe a dualidade que existe em Silvestre, já que apesar de o jovem ser extremamente corajoso e feroz por enfrentar – e possivelmente matar – inimigos, ele se comove com a qualidade trágica das batalhas que deixam grande número de mortos.

A sensibilidade de Silvestre aparece ainda em uma terceira ocasião, na qual o rapaz demonstra compaixão por um inimigo que está sendo torturado, desvia o olhar, mas interfere em seguida:

Silvestre: É atroz. Senhor, deixe que seja eu a interrogá-lo.
 Alferes: Não ganhas nada com isso e nós perdemos tempo.
 Silvestre: É perder tempo ser misericordioso com os nossos inimigos?
 Alferes: És teimoso. Seja. Talvez aprendas de vez.
 Silvestre: Tens sede? Ninguém te vai maltratar. Dou-te a minha palavra de cavaleiro. Andamos em busca de um nobre senhor. Sabes acaso onde ele se encontra?
 Prisioneiro: Filho de uma grande puta...
 Alferes: A guerra tem as suas leis, meu rapaz. É ofício duro que não se compadece com caprichos tolos.
 Soldado: Meu Alferes: o homem morreu, meu Alferes. Não disse nada. (SILVESTRE, 1981, 1:23:11).

O intertexto “Donzela que vai à guerra” tem grande influência na dualidade da personagem, pois determina a criação de uma protagonista feminina com ótimo desempenho nas batalhas e destaque em meio a outros soldados. Há um diálogo no roteiro – também retirado da versão final do longa – que explora um trecho do romance no qual o capitão desconfia da identidade masculina da moça. Em “Donzela que vai à guerra”, os pais do homem apontam algumas estratégias para descobrir a veracidade de sua conjectura, mas a donzela despista-os: “Convidai-o vós, meu filho, / Para convosco feirar; / Que, se ele mulher for, / Às fitas se há-de pagar. / A donzela, por discreta, / Uma adaga foi comprar” (GARRET, 1963, p.43). Já no roteiro, o diálogo se dá entre Silvestre e uma vendedora que lhe oferece joias. O jovem recusa a oferta e opta por uma adaga, despistando o Alferes que presencia a cena:

ALFERES: Que lindas joias para uma dama se enfeitar!
 SILVESTRE: Não me parecem de grande usança nos trabalhos de guerra.
 [...]

VENDEDORA: Parece uma menina

CUTILEIRO: Senhores soldados, venham ver a mercadoria. Tenho espadas, alfanges e adagas de todas as variedades e feitios. [...]

SILVESTRE: É, com efeito, uma lâmina soberba. Quanto custa?

(MONTEIRO, 2014, p. 235).

Há também, no filme, um momento que o Alferes pergunta a Silvestre se ele gosta de mulheres e ele responde “como poucos” (SILVESTRE, 1981, 1:26:07). Assim, o Alferes o leva para conhecer duas mulheres. Na cena, Silvestre demonstra estar extremamente constrangido e incomodado. As duas querem ficar com ele e pedem que as escolha, mas ele se recusa “(...) ou uma ou outra seria melindre a uma ou a outra” (SILVESTRE, 1981, 1:27:23). As mulheres decidem, então, que querem as duas ficar com Silvestre e ele responde “Sem querer melindrar-vos, senhoras, o meu amigo é o meu irmão. Não o posso deixar só nem devo aceitar nada que com ele não seja partilhado. Recebi as minhas homenagens pela vossa gentil hospedagem e consenti que me retire. Adeus, senhoras” (SILVESTRE, 1981, 1:27:48). Assim, Silvestre sai e escapa da situação constrangedora gerada pela sua mentira de gostar de mulheres, a fim de sustentar sua identidade de soldado heterossexual.

Outro momento que resgata o intertexto da donzela guerreira se dá quando o Alferes pede a Silvestre que se junte a ele em um banho de rio, mas o jovem, com a intenção de evitar entrar na água e, assim, manter sua identidade escondida, demora-se em despir-se. Um primeiro plano desvela o medo de ser descoberto estampado no rosto de Silvestre, enquanto ele se despe lentamente. O rapaz safa-se da situação por motivos distintos no intertexto e no filme. Em ambos surge um mensageiro, mas enquanto na película o homem avisa que o acampamento foi atacado, no romance o jovem recebe notícias de que sua mãe morrera e seu pai está por morrer. Nesse momento, no filme, Silvestre e o Alferes se dirigem à batalha que resultou da invasão e Silvestre, ferido, tem sua identidade exposta. Já no romance, o jovem revela sua própria identidade, afirmando que necessita voltar para sua casa e leva o capitão consigo. É possível perceber que a protagonista do filme é persistente, pois é descoberta ao acaso. Além disso, o momento em que Sílvia é descoberta se encaixa em outra “função” de Propp, a “marca do herói” causada pelo vilão durante a luta, e que o identifica como herói autêntico da narrativa. No filme, há uma substituição em relação ao roteiro, já que enquanto no guião o Alferes conduz o corpo ferido de Sílvia a uma cabana, onde descobre que ela é uma mulher, na película tudo ocorre em gramado aberto, um dos poucos cenários não pintados em *Silvestre*, provavelmente porque o gramado já era cenário do rio. onde anteriormente o Alferes havia nadado.

Entretanto, enquanto em “A mão do finado” a heroína se casa, em *Silvestre* isso não ocorre, uma vez que há um momento no filme em que o Alferes diz pretender tomar votos para

servir o rei, o que na época incluía a castidade, quando vai visitar a moça após a guerra. Sílvia perde perdão pelo embuste de lhe haver enviado uma falsa carta de alistamento e ele lhe cita a carta, lida por um frade, uma vez que não sabe ler “Quem é esta que aparece como a alva do dia, formosa como a lua, brilhante como o sol, formidável como um exército de bandeiras?” (SILVESTRE, 1981, 1:37:34). As palavras referem-se a Sílvia como uma figura de luz, em oposição ao Cavaleiro Negro, de vestes escuras que, logo será revelado, além de sua possível relação com feitiçaria e pacto com o demônio. Significativo é o reconhecimento de que as palavras de Sílvia compõem cântico das Santas Escrituras, inserindo-se em um polo benévolo, radiante. Sílvia diz ao Alferes: “Guardai-vos convosco. Eu vos-la confio”. (1981, 1:37:54). O Alferes lhe responde que são palavras belas demais para um cavaleiro, ao que ela lhe contesta “Que há de mais belo que cavaleiro soldado” e recebe como resposta “Donzela que vai à guerra.” (1:38:02-1:38:05). Confirma-se, então, o sentimento do Alferes, assim como a impossibilidade da realização do amor.

Em seguida, introduz-se a figura do Bobo da Corte, um personagem acrescentado no filme, uma vez que o roteiro não anuncia sua presença entre o final da sequência 60 e início da 61. No filme, o Bobo surge em “primeiro plano”, com o rosto escondido atrás de um boneco, também representação de bobo da corte, enquanto uma voz em *off* discursa da seguinte forma:

A fama da donzela guerreira não tardou a correr pelo reino. Desejoso de conhecer a nossa heroína, El Rei ordenou a Sílvia que viesse instalar-se no paço. De D. Rodrigo nada mais se soube e pouco e pouco foi morrendo toda a esperança de o encontrar. Um dia, chegou a corte um estrangeiro chamado D. Raimundo de Montenegro, que se dizia portador de novas de D. Rodrigo. “Montenegro da estirpe dos Montenegros que foram banidos da corte?”, inquiriu o rei. A dúvida pairou. “Veremos que novas este louco nos traz”, disse o rei. “Louco és tu ele não é ninguém”, disse o Bobo. (SILVESTRE, 1981, 1:38:12 – 1:38:54).

Essa fala pode ser atribuída ao Bobo, uma vez que durante toda a narração sua boca está coberta pelo boneco de Bobo da Corte, menos no momento em que o Bobo da Corte se pronuncia no relato, quando ele afasta o boneco e seus próprios lábios podem ser vistos com sua leve movimentação de ventríloquo. Justamente nesse momento não é a própria voz do narrador que emula a fala do Bobo, mas uma voz diferente pronuncia a oração e o narrador retorna dizendo, “disse o bobo”.

Depois, a cena segue com D. Raimundo, o Cavaleiro Negro, no centro do primeiro plano, vestindo roupas escuras e um colar dourado com um símbolo no pescoço. Quando o rei lhe pergunta, agora em discurso direto, se ele pertence à estirpe dos Montenegros que foram banidos da corte, o Cavaleiro responde “Não sei de outro sangue que me corra nas veias”

(1:39:09). “Sangue de inimigos da coroa”, continua o rei, antes de fazer referência à intenção de que se ignorem as querelas passadas. D. Raimundo afirma que D. Rodrigo se encontra em boa saúde e pede a mão de Sílvia em troca de seu retorno. Nota-se que as personagens atuam e se deslocam tendo por eixo o casamento, desde D. Paio até o Cavaleiro, que agora é D. Raimundo. Sendo ele um estrangeiro banido, o Romeiro-Cavaleiro Negro-D. Raimundo, agora com três faces, apresenta uma história de transgressão, do mesmo modo que Sílvia. O rei, por sua vez, tenta subjugar-lo com seu discurso

D. RAIMUNDO: Eu o trarei a são e a salvo se a paga for do meu agrado.

REI: Impiedoso seria o suserano incapaz de revogar as penas de seus súbditos. Servos-ão concedidas as mercês que implorardes.

D. RAIMUNDO: Nada vim implorar a Vossa Alteza. Fui livre de vir até vós e livre serei de partir.

REI: Se a vossa insolência não vos custar a cabeça.

D. RAIMUNDO: Nada vos devo e nada me deveis. A minha proposta é negócio honrado.

REI: Dizei depressa o que quereis.

D. RAIMUNDO: Quero aquela donzela!

REI: Guardas! Tirem-me este louco da frente! Prendam-no. Não. Não o prendam ainda.

NARRADOR: Disse o rei.

REI: Que dizeis, Sílvia, coroa-se ou mata-se o usurpador? Decidi vós. (SILVESTRE, 1981, 1:39:36- 1:40:26)

Em nenhum momento o rei é mostrado no plano, que se alterna entre um “primeiro plano” de Sílvia e de D. Raimundo. Apesar da voz do rei em diálogo direto, há um momento em que o narrador intervém, como se narração em *off* fosse. Após esse momento, volta-se a focalizar o Bobo da Corte, que mais uma vez esconde a boca com o boneco, o que transmite uma impressão de que até mesmo a voz do rei pode estar sendo emulada pelo Bobo, em uma ideia antiilusionista. No filme elimina-se a presença da rainha, existente no roteiro.

Mesmo diante da insinuação do rei de que D. Raimundo veio à corte implorar, o homem não se resigna, percorrendo um caminho de insubmissão. Ambos, Sílvia e D. Raimundo, caminham, pois, na direção da quebra de normas sociais, em situações incomuns, fronteiriças, crescendo à margem do que a sociedade espera. Contudo, Sílvia satisfaz uma imagem de heroína, enquanto o Romeiro-D. Raimundo é tido como o vilão da história e assim percebido pelos personagens. Na descrição dessa sequência (62), João César Monteiro menciona um comentário do rei que associava a família Montenegro a práticas de feitiçaria e pactos com o demônio. (MONTEIRO, 2014, p.250), mas isso não aparece explícito no diálogo entre os personagens do filme.

Isto posto, a intenção de D. Raimundo, que diz a Sílvia “De bens não cuido: cuidarei de vós. Quero vosso corpo. Vossa alma. Vossa paz” (SILVESTRE, 1981, 1:40:48) é vista como negativa e quando Sílvia aceita casar-se e se submete à vontade dele, há o seguinte discurso que começa em *off*, mas logo aparece o Bobo da Corte em “primeiro plano” entoando-o diretamente, agora sem o boneco em frente à boca e com voz distinta daquela do narrador anterior e do rei: “Vede todos como uma nobre filha se lança em ignoto destino por amor de seu pai. Alto exemplo este, o da donzela que na guerra e na paz dá a vida pela vida do pai. Manda afixar e propalal pelo reino! Músicos: Cantai-me uma canção de beijos e mortes” (SILVESTRE, 1981, 1:41:19). Esse discurso serve como uma espécie de entretenimento no palácio. No roteiro, a canção que vem a seguir é uma versão de “La Doncella Guerrera” (ANEXO C) que se encontra em um português antigo, semelhante a um galego-português, diferente da versão em espanhol de Ramón Menéndez Pidal mencionada nessa pesquisa. Já no filme, essa cantiga aparece no prólogo já mencionado.

No final do filme, Susana define o que ocorreu com a família ao sugerir a identidade do malfeitor. Em cena anterior, após cuidar de Sílvia que cortara a mão do finado e se encontrava em estado de choque, Susana havia previsto ser ele o maligno: “Que irá dizer nosso pai se te achar assim muda e pasmada como se houvesse visto o maligno?” (SILVESTRE, 1981, 43:00 min). Assim, no desfecho da película, Susana coloca a mão do Romeiro no meio da sala de jantar e afirma: “Este homem tinha pacto com o demo. Foi ele o causador de todas as passadas calamidades, o feroz persecutor da inocência de minha irmã. Não voltará a atormentar mais ninguém.” (SILVESTRE, 1981, 1:45:50 – 1:46:09 min), atribuindo a perda da inocência a Sílvia, embora também tenha sido violada. Suas crenças acerca do Romeiro não são contestadas pelos personagens e possuem coerência no enredo do filme, pois podem ser corroboradas pelos elementos maravilhosos, como a mão brilhante. Isto posto, a questão do maligno personificado – muito presente no imaginário popular – é trazida ao filme por essa personagem envolta em crenças que tem, pois, função essencial no enredo.

D. Rodrigo ordena que o cadáver do homem, que já fora apunhalado pelo Alferes, seja levado para ser comido pelos porcos e Susana o acompanha e retorna para dizer a Sílvia “Estão-no a comer. Vem. Vem ver. Vem ver a mão, a cara os olhos. Vem. Se tardas só acharás as ossadas” (SILVESTRE, 1981, 1:48:03 – 1:48:13). O primeiro plano focalizando sua expressão satisfatória transmite a impressão de que ela se delicia com o acontecimento. Enquanto o comportamento prazeroso de Susana surpreende, Sílvia não parece satisfeita com os acontecimentos. Desvia o olhar quando o Cavaleiro é apunhalado, e brinca com um punhado de avelãs que o homem, já ferido, separa da mesa e coloca em sua frente, dizendo “meu pobre

amor” (SILVESTRE, 1981, 1:44:51). Além disso, Sílvia fecha os olhos e sorri de lábios fechados, após a fala do Cavaleiro. Ao entreter-se com essas avelãs, separadas exclusivamente para ela, é como se Sílvia aceitasse a exclusividade da relação misteriosa entre ela e o peregrino.

Fecha-se o ciclo percorrido por Sílvia e o Romeiro-Cavaleiro-D.Raimundo durante todo o filme. Recordamos que na cena da chegada do Romeiro, quando estão os três sentados próximos à lareira, Susana pergunta: “Que rumo seguireis?”, ao que o homem responde: “Seguirei o rumo das estrelas”. (SILVESTRE, 1981, 28:17 – 28:23 min). Já na cena final do filme, enquanto D. Raimundo é devorado pelos porcos, Sílvia afirma: “Agora estou sozinha diante das estrelas” (1:48:21), um dos momentos mais emblemáticos do filme, em que, em cena seguinte, Sílvia caminha em direção à câmera, agora com os cabelos soltos, e atrás dela se projeta uma galáxia. Esse momento é, pois, a busca pelo desconhecido, pela aventura, e em última análise, pelo Romeiro, sendo ele a parte que lhe falta, seu complemento, por ser o viajante, aquele que viu outros mundos e tem experiência para narrar, aquele que é Romeiro e demônio, Cavaleiro e descendente de família de fidalgos praticantes de bruxaria, enquanto ela é donzela, relegada a uma vida doméstica, presa ao interior, sem nada ver, mas insubmissa, insatisfeita e, por fim, dona de seu próprio destino, ao decidir aventurar-se no mundo exterior. Seus cabelos soltos confirmam a sua libertação que ela já desejara enquanto Silvestre, em solilóquio, quando o Alferes o convida para o banho de rio e Sílvia-Silvestre deseja o mar, o perigo, o desconhecido, o novo:

“- Águas doces são p’ra damas;
Quem las fora convidar!
Porém não servem pr’a homens
Senão águas de la mar”
(SILVESTRE, 1981, 1:30:10)

Esse cenário estelar – campo cheio de luz – é na verdade uma substituição no filme, pois estava previsto em roteiro que Sílvia e o Alferes se afastassem, cavalgando no cavalo negro de D.Raimundo, banhados por luz intensa. Isto posto, o diretor João César Monteiro toma a decisão de eliminar a figura do Alferes da equação final, intensificando ainda mais o laço entre Sílvia e o Romeiro.

Após comentários e análises do curta *O amor das três romãs* e do longa *Silvestre*, bem como do modo como os intertextos se relacionam no filme, busca-se observar como eles se relacionam com questões de identidade portuguesa, considerando, principalmente, a proposta de cinema dos anos 80, da qual João César Monteiro participou.

7. O CINEMA DE 70 E 80 E A QUESTÃO DA IDENTIDADE PORTUGUESA

O crítico Eduardo Lourenço aborda o modo como os portugueses se relacionam com o país e entendem o conceito de identidade em diferentes períodos da História em seu ensaio “Portugal como destino: Dramaturgia cultural portuguesa”, contido no livro *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino* (1999). Para ele “[...] só o que a cada momento da vida de um povo aparece como paradoxalmente inalterável ou subsistente através da sucessão dos tempos confere sentido ao conceito de identidade” (LOURENÇO, 1999, p.89). Segundo Lourenço, o que permanece imutável em Portugal é o messianismo intrínseco na cultura portuguesa, representado, por exemplo, por Antônio Vieira que acreditava que Portugal era uma nação “Eleita para anunciar e ilustrar o reino universal de Cristo [...] em terras da China ou nas florestas da Amazônia.” (LOURENÇO, 1999, p.99). Ou seja, a identidade portuguesa se liga a uma visão que o povo tem de si mesmo como um grande império. A queda desse império até mesmo causou um desarranjo cultural e identitário em Portugal por algum tempo, mas o país não ficou preso a essa indefinição, pois gerou diversos mitos esperançosos, ou literatura em geral, voltada ao passado glorioso.

O sebastianismo, mito que surge após o desaparecimento de D. Sebastião em 1578, em pleno império português, é um exemplo da crença do povo em um destino maior para o país, refletida na eterna melancolia de um passado que poderia ser glorioso, se tivesse acontecido. Pelo fato de D. Sebastião ser uma promessa de triunfo, mas nunca ter tido tempo de demonstrar essa grandiosidade ou a derrocada desta, ele se torna um ícone do inalcançável. Assim, esse símbolo é carregado pela História de Portugal, principalmente no momento da derrocada do império, quando, após perdido o Brasil, os países africanos colonizados por Portugal entram em processo de independência.

O desaparecimento de D. Sebastião levou Portugal à crise, uma vez que não havia herdeiros diretos para o trono. O tio-avô de D. Sebastião, D. Henrique, assumiu o trono, mas faleceu dois anos depois, também sem possuir herdeiros diretos. Então, Dom Filipe II, rei da Espanha, impôs-se como rei de Portugal, unificando os países. Essa união Ibérica durou de 1580 a 1640, quando o domínio português foi restaurado. Nesse período de unificação, Dom Filipe foi intitulado Filipe I de Portugal e II da Espanha, tomando controle também sobre os territórios conquistados pelos portugueses nas grandes navegações, inclusive o Brasil. Essa união Ibérica afetou o Brasil, dado que o fim da divisão do “Tratado de Tordesilhas” deu acesso a territórios antes proibidos a espanhóis. Contudo, os portugueses ainda tinham certo controle sobre a

administração das colônias, possibilitado pelo próprio rei Filipe, uma vez que o país era uma “potência” marítima.

Assim, surgiram desavenças entre os dois países que se intensificaram até a chamada “Restauração portuguesa” que contou com a participação dos portugueses no confronto pelo trono e pelos territórios conquistados. Os espanhóis foram expulsos do país por meio de guerra, e D. João IV foi coroado. Os Holandeses expulsos do território português (Brasil) começaram uma produção de açúcar na América Central e geraram uma briga de preços com o produto produzido em solo brasileiro, resultando no fim do domínio do mercado açucareiro por Portugal, o que, por sua vez, alimentou o sentimento de perda, posteriormente intensificado pela independência das colônias e fim do império português.

Outro período destacado por Eduardo Lourenço é o Romantismo, em que escritores como Almeida Garret, Alexandre Herculano e Teófilo Braga “refundaram Portugal reenquadrando, repensando, e remitificando o [...] imaginário cultural” (LOURENÇO, 1999, p.104). O autor explica o termo “refundar” dizendo que, pela primeira vez, o país esteve próximo de “perecer”, política, histórico e culturalmente, no sentido de que, após tantos séculos se afastando da Europa, Portugal, agora, necessitava da Europa para preservar a independência reconquistada da Espanha, mas não tinha desejo de envolver-se em desavenças europeias, ou perder sua identidade (p.105). Assim, os autores dessa época transcreveram diversas narrativas populares e as levaram a um contexto literário e até erudito e o país se reencontrou em seus próprios mitos. Nesse período, a identidade foi buscada no passado, mas a procura deu outra configuração ao popular que passou a figurar como o semblante de Portugal. Os contos populares e romances em verso estudados nessa pesquisa foram transcritos por esses autores, mais especificamente Teófilo Braga, Almeida Garret e Viale Moutinho e, portanto, têm como preocupação literária o contato e preservação da cultura popular de um tempo passado.

Futuramente, a geração de 70, da qual fazia parte Antero de Quental, questionaria todo o passado português, apontando uma decadência no país e uma necessidade de subverter o modo como os portugueses se viam. Antero foi um dos primeiros a falar publicamente sobre as causas da derrocada do país, em um discurso denominado *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (2010). Para Antero de Quental, o catolicismo, o absolutismo e até mesmo a empresa marítima influenciaram a decaída do país. Desse modo, Quental anuncia a frustração gerada por um país que perdeu o fator que o definia – o império – e encontrou como resposta a esperança de retorno ao passado. Apesar de ser extremamente crítico com a situação do país, Antero de Quental sabia “[...] como é dolorosa essa sua luta

contra as ilusões inocentes ou cientemente cultivadas que tinha para nós a cor e a forma de verdades inspiradas” (LOURENÇO, 1999, p.117).

Diante do cenário exposto acima, Salazar surge como mais uma promessa de reconstrução nacional. Sobre isso, Lourenço diz: “O homem que se encarregou de “arrumar a casa”, tanto política como economicamente, escudado em méritos acadêmicos reconhecidos e sustentado pela genérica opinião católica, chamou-se Salazar”. (LOURENÇO, 1999, p.134). Lourenço ainda acrescenta que Salazar não queria que o estado novo fosse confundido com o fascismo e, por isso, foi um “ditador sem poderes oficiais” (p.134). Ainda, segundo Lourenço (1999, p.138-9):

Houve um Portugal de Salazar, dentro e fora do país, e esse Portugal foi o último que se assumiu e viveu como destino. Quis-se o país de Ourique, de Aljubarrota, da Restauração, do Império, das campanhas africanas, quis e viveu-se como o país do Minho a Timor, como o fora sempre desde Albuquerque a Mousinho, e acabou como “europeu” sem Europa, sem que Salazar lhe visse o fim.

Na euforia pós-revolucionária, o destino de Portugal, que para um povo tão oniricamente épico era a forma mesma do “antidestino”, não suscitou nem emoção nem reflexão consequente. Foi tudo posto na conta de Salazar. E Salazar na conta de ninguém.

Um país que passou por tantos momentos de euforia patriótica terminou “sem destino e sem identidade”, depois de quase meio século de ditadura. Com o vazio identitário, o povo português necessitou encontrar uma forma de reconstruir o país, e com a inserção de Portugal em uma Europa com a qual não se identificava completamente, e na qual chegou “atrasado”, mas também sem a crença idealizada em um império glorioso, os escritores, cineastas e outros artistas da época buscaram um modo de criar um destino nem ingenuamente ancestral, nem genericamente europeu. Assim, o cinema português do final da década de setenta e início da década de oitenta refletiu essas questões. Segundo Tiago Baptista (2008), no capítulo “O primo afastado da Europa” que faz parte do livro *A invenção do cinema português*, nesse momento “O cinema descobre a Europa e a Europa descobre o cinema português”. (p.137). Contudo, para entender como se deu o contato entre a cinematografia portuguesa e a estrangeira, principalmente europeia, é necessário compreender onde o cinema português estava artisticamente na época.

Durante a maioria do período em que Salazar esteve no poder muitos cineastas se viram encurralados pela censura e exigências do regime, não fugindo do tradicional na forma e de conteúdos pouco questionadores. Contudo, na década de 60, ainda durante o regime, alguns jovens cineastas começaram a produzir filmes que se diferenciavam muito das típicas comédias portuguesas. Nesses filmes, o que prevalecia era uma técnica completamente nova, alinhada

com a estética do exterior. Segundo Baptista, isso se dava porque “Formados no estrangeiro, beneficiados em muitos casos das bolsas do Fundo do Cinema Nacional, estes realizadores passaram tanto tempo nas escolas de cinema como nas cinematecas europeias.” (BAPTISTA, 2008, p.84). Todavia, apesar do conhecimento das correntes estéticas de outros países, os realizadores não deixaram de representar a realidade cultural de seu país. Os filmes do período não resultaram de uma crítica ao regime, o que ocorreria posteriormente, com o cinema pós 25 de abril que promoveu gêneros como o documentário, voltados à contemporaneidade. Ao contrário, decorreram de uma crítica ao modo de fazer filme e, principalmente, ao modo português de fazer filme. Assim,

Com alguma noção de grupo, mas procurando soluções cinematográficas próprias e profundamente individuais, estes realizadores reformularam os temas e as formas do cinema português, preocupando-se, acima de tudo, em propor uma imagem cinematográfica alternativa do país, mas obtida a partir de uma concepção de cinema também ela diferente. (BAPTISTA, 2008, p.83)

Nos filmes do Novo Cinema Português teve papel significativo o Centro Português de Cinema (CPC), fundado a partir da Fundação Calouste Gulbenkian após insistência dos cineastas para que a fundação subsidiasse também o cinema. A fundação ofereceu bolsas para os que quisessem estudar no exterior, e tinha uma exigência de produção de quatro longa-metragens por ano, contando com cineastas de distintos posicionamentos e concepções.

O cinema da década de 60 refletiu-se no cinema do final da década de 70 e início da década de 80. Dessa maneira, a concepção de um cinema com narrativa não linear e novidades estéticas não convencionais se manteve presente. Nesse contexto, os filmes portugueses eram valorizados por seu aspecto artesanal, muitas vezes resultantes de uma verba pequena e meios limitados, mas que dava às películas a possibilidade de dialogar com o artifício do cinema e apresentar filmes voltados à questão do metacinema. Esse cinema era a resistência a *Hollywood* e se interessava por filmar “[...] a realidade do artifício e nunca o artifício da realidade” (BAPTISTA, 2008, p.139). Por conta dessa adaptação ao contexto mundial cinematográfico, a Europa “descobriu” o cinema português e a crítica francesa passou a ver nas obras cinematográficas portuguesas “[...] uma cinematografia nacional com traços próprios que a distinguiam de todas as outras” (BAPTISTA, 2008, p.137).

Isto posto, após dominar várias colônias, Portugal precisou aceitar-se como país pequeno e, além disso, como parte de uma Europa com a qual não se identificava em muitos aspectos, visto que vivera muito tempo isolado em seu sonho imperial. Segundo Baptista, “A Europa representava tudo aquilo que Portugal queria ser, ao mesmo tempo que lhe recordava

tudo aquilo que não era.” (BAPTISTA, 2008, p.140). É nesse contexto que João César Monteiro produz *Silvestre*, enquanto *O amor das três romãs* parece ser um “ensaio” para os filmes que se seguiriam, inclusive *Silvestre*. O cineasta, que incorporara concepções do novo cinema português em seus filmes, também estava alinhado com a maneira de produzir filmes na década de oitenta.

As produções de João César Monteiro fogem do padrão *hollywoodiano* em diversos sentidos. A maioria de suas obras trabalha com um contraste entre áudio e vídeo, sendo que o som é privilegiado. Fernando Cabral Martins (2005, p, 298) faz um panorama dessa questão. Ele mostra que o contraste imagem *versus* áudio está presente em *Silvestre* (1981), onde as falas adquirem aspecto poético que causa estranhamento no espectador; em *Passeio Com Johnny Guitar* (1995) em que a imagem e o som não combinam, mas é o diálogo que possui uma sequência narrativa; e em *Branca de Neve* (2000), filme que ocorre quase completamente por diálogos em uma tela negra (sem imagens).

Ademais, o cinema de João César Monteiro tem três grandes fases: a fase dos “contos tradicionais”, os “filmes das águas” e “a trilogia de deus”, todas com particularidades pouco *hollywoodianas*. Na fase denominada “contos tradicionais” em se encontram os filmes analisados, *O amor das três romãs* (1979) e *Silvestre* (1981), Monteiro trabalha com intertextos entre cinema e literatura. Supre, então, duas das principais características do cinema português: a inovação formal e temas próprios de Portugal, trazendo à tona questões concernentes à cultura portuguesa que na fase dos “contos tradicionais” estão mais explícitas.

7.1. Identidade portuguesa e *Silvestre*

No livro *Em busca da identidade - o desnorte*, José Gil apresenta o modo como o conceito de identidade moldou e ainda molda as atitudes dos portugueses, não só em um sentido positivo, mas como um mecanismo restritivo que condena o povo à eterna busca de si mesmo. Sobre a identidade portuguesa, Gil afirma:

É o surgir do rosto do eu, como condição de possibilidade de afirmação de todos os atributos <<mundanos>> do indivíduo, da afirmação deste como sujeito, antes do surgimento da singularidade do indivíduo como homem, ser nu em devir. Neste sentido a identidade é uma patologia de que o eu é o vírus despótico. (...) Somos portugueses antes de sermos homens – eis a doença da hiperidentidade que nos corrói. (GIL, 2009, p.10).

O autor defende que mesmo após o 25 de Abril, quando “narrativas fundadoras” foram apresentadas com o objetivo de fechar a cadeia “passado mítico-futuro mítico” no presente, por meio das “existências individuais do povo”, essas narrativas “(...) não chegaram a tapar os buracos que se abriram, proliferando na realidade de todos os dias – no plano político, econômico, cultural” (GIL, 2009, p. 10). Desse modo, no fim dos anos 70 e princípio dos anos 80 (época de produção de *O amor das três romãs* e *Silvestre*) criou-se um discurso entre a população sobre a “(...) necessidade de repor a ordem «neste caos» em que estava o país, a precisar, « sim, senhor, de um novo Salazar »” (GIL, 2009, p.11). É nesse contexto que os filmes de João César Monteiro questionam discursos estabelecidos, como *Veredas* – que apresenta indagações políticas, religiosas e sociais, tanto por meio da figura de trabalhadores rurais em oposição a figura de donos de terras, quanto por figuras míticas ou do universo maravilhoso popular (Branca-Flor) –, passando pelo questionamento do próprio cinema como um meio de diálogo (*O amor das três romãs*) para, em seguida, solidificar esses novos sentidos identitários em *Silvestre*.

O amor das três romãs é uma espécie de “ensaio” para *Silvestre* e os três eixos apresentados no curta (intertextualidade-maravilhoso-metacinema) contribuem para o estabelecimento de um diálogo sobre Portugal, que é “resolvido” em *Silvestre*. Após o trabalho com *Veredas*, filme em que o maravilhoso se enreda com fortes questões políticas, religiosas e sociais apresentadas de modo mais “cru”, abrindo espaço na segunda parte da película para um questionamento manifesto sobre as formas portuguesas de conduzir o país, *Silvestre* é concebido por Monteiro (2014, p.161) como um filme mais “palatável”/acessível aos espectadores, talvez por sua total imersão na fábula, que pinta todas as indagações de um colorido “maravilhoso”.

O que auxilia nessa transição é justamente o curta das romãs que trabalha a imersão na fábula pela figura do príncipe em busca de sua amada, que pode representar a busca de Portugal por si mesmo, sendo o beijo que salva a moça encantada a consumação definitiva do encontro, que o príncipe se nega a findar ao unir-se à moça em um segundo beijo após o fim da ficção e apresentação dos atores. Essa princesa, por sua vez, é o país que passa séculos abstraído de si mesmo, dentro de uma fruta, sempre pronto para nascer ou ser desencantado por um “salvador da pátria”, fosse D. Sebastião, fosse Salazar. Entretanto, há um personagem insatisfeito com essa realidade, Papa Folhas, que representa o outro lado da nação, constantemente empurrada em guerras, guiada por um príncipe apaixonado, sem certezas e sem rumo. Papa Folhas questiona a pertinência da guerra e a falta de bons alimentos, se precipita em abrir as romãs por pura sede e, apesar de acompanhar o príncipe, não parece satisfeita com sua função, o que é

reforçado por *Noite e giorno fática*, da ópera Don Giovanni de Mozart, que soa em tela em sua primeira aparição. O verso “já não quero mais servir” esclarece a condição do povo português diante da situação do país.

Assim, todo o enredo é perpassado pelo fabuloso, mas o fabuloso faz-se metáfora de uma realidade cotidiana. Por outro lado, os recursos metacineamatográficos evidenciam a “artificialidade” desse maravilhoso, ao quebrar constantemente a expectativa de veracidade da história com evidentes exposições do processo de construção desta. Esse metacinema tem dois lados, o “questionador”, que se aproxima do público, convida ao diálogo e ao conhecimento de uma nova forma de fazer cinema, não tradicional e não alienante; e o “metafórico”, o da quebra da “ilusão” representando a quebra da crença portuguesa em um conto de fadas e o despertar para uma realidade mais ativa, porque mais lúcida.

Por fim, os outros intertextos apresentados no enredo fílmico criam um tecido identitário para o país que não é costurado somente com formas nacionais, mas também com referências estrangeiras, como as óperas, por exemplo, o que tornou-se realidade a partir do momento em que Portugal é inserido na Europa e se vê parte de um novo sistema, absorvendo outras culturas como elemento da sua própria. Os ditados populares e as outras histórias que perpassam o *plot* são representações do que verdadeiramente é Portugal, seu povo, suas cores, sua cultura, seu modo de pensar. Assim, o curta de João César Monteiro surge a partir da quebra da ilusão e inércia sustentada pelo regime de Salazar e da consciência da necessidade de uma reconstrução da subjetividade do país. O processo identitário português, desde o regime até a atualidade, passando pelas décadas de 70 e 80 (momento de realização de *O amor das três romãs*) é explicado por José Gil e, segundo ele, os portugueses do pós 25 de abril de 1974 adquiriram uma percepção da realidade definida “(...) pelo movimento que imprimia às coisas, pela sua pouca profundidade – pela recusa do sentido – e pelo tipo de subjetividade assim induzida ou insuflada em cada indivíduo” (2009, p.11). Sobre essa subjetividade, Gil afirma que era “ao mesmo tempo pragmática e afetiva, um pragmatismo ligeiro e sonhador” (p.11). Em outras palavras, as coisas são como as vemos, sem “implicações complicadas”. Assim:

Uma coisa é uma coisa mais o laço de sentimento que me liga a ela. Laço que constantemente se aprofunda na irreduzível imobilidade com que se ata e se reata sobre si mesmo. É a complacência que se reflete sobre si mesma, se reactiva em autocomplacência, num amor de amar, de se amar de se amar... (GIL, 2009, p.12)

O laço afetivo português busca a identidade “perdida”. Pensando esse movimento na condição de Portugal pós 25 de abril, Gil afirma que houve um “estilhaçamento do eu”, mas que a

“ameaça de morte do eu” nunca aconteceu, uma vez que se retirou a dimensão trágica do acontecimento, o que resultou no aborto da transformação do homem (português). Contudo, as condições de subjetivação anteriores ao 25 de abril (do homem da sociedade salazarista) desapareceram, resultando em um desejo retrógrado de retorno ao passado, causado pelas “exigências de sobrevivência” diante do novo cenário incerto. Todavia, como já não era possível voltar à subjetivação pré 25 de abril (das utopias de Portugal como império), buscou-se uma reapropriação do eu, recuperação de si, através de formas de subjetivação individuais “em defasamento ou inadequação aos quadros de vida coletiva” (2009, p. 13). Essas formas individuais são justamente o contrário do que propõem os filmes de Monteiro, que chegam em momento posterior (alguns anos depois), e propõem a criação de uma consciência coletiva e o reconhecimento da identidade nas formas culturais do país e não nas questões políticas ou históricas.

Para José Gil, esse processo de subjetivação individual foi realizado por meio da “introjeção”, na definição da psicanálise que empresta de Ferenczi, uma vez que o indivíduo “neurótico” traz para sua esfera de interesses parte do mundo exterior, “(...) para fazer dela o objecto de fantasmas conscientes ou inconscientes.” (p.13). Assim, transfere sentimentos para certos objetos/pessoas, que não são originalmente dirigidos a esses. Dentro do regime salazarista, Gil considera a sociedade portuguesa “neurótica”, por atenuar o sentimento de responsabilidade e pela leviandade nos compromissos, “o adiamento de todas as acções, a crença na realização das ideias só porque são pensadas, etc.” (2009, p.14). Dessa maneira, surge um *ego* “enorme”, “só interessado em si mesmo, porque engoliu o mundo (GIL, 2009, p.15). Contudo, ao mesmo tempo, o indivíduo no Estado Novo vive um processo contrário, da *paranoia*, ao projetar para o exterior “suas pulsões, atribuindo-as a um objeto”, tornando-se vítima dele. Isto posto, o português queixa-se do país, “nunca de si próprio”, o que causa uma divisão no “eu” que pertence e ao mesmo tempo não pertence ao país.

Considerando-se essa transferência de um conceito da psicanálise para a situação de Portugal no regime e no pós regime, esse “eu dilatado”, segundo Gil (2009, p. 16), teria a tendência de chocar com outros “eus” “que também introjectaram o mundo” (p.16), o que automaticamente geraria enfrentamentos entre indivíduos. Todavia, isso não acontece pois o que Gil chama de “laço social” projeta suas queixas no próprio país. Essas reclamações justificam o pragmatismo, a desobediência da lei, o “eu” “dilata-se no sonho, porque encolhe na realidade.” (GIL, 2009, p. 16). Toda essa reflexão se reflete na transferência (ascensão) de mecanismos de “neurose individual” para o plano da coletividade, isto é “Institucionaliza-se o psiquismo de um ditador: ao tornarem-se práticas do Estado, a censura, a repressão” (p.17).

Desse modo, Salazar inviabiliza pelo silêncio e deixa “(...) o campo aberto a uma identidade difusa e indefinida (o país)” (p.17).

Conforme afirma Gil (2009, p.17) “Quando um ditador delirante tem condições para realizar socialmente o seu delírio, não vai para o manicómio, mas é a sociedade que se torna um manicómio, às vezes quase imperceptivelmente”. É desse manicómio que o pós 25 de abril propõe sair e surgem, nas artes, novas propostas de identidade que se desligam do delírio criado. Nas décadas de 70 e 80, com a subjetividade do “eu” totalmente indefinida, a arte faz o caminho contrário à busca pelo retorno à identidade delirante criada pelo regime, e anteriormente pela ideia de império, formando uma nova subjetividade por meio do próprio povo (literatura e cultura populares, no caso de João César Monteiro).

Por outro lado, no âmbito social, a subjetividade passou de uma claustrofobia do regime para o que Gil chama de “cobertura – véu colectiva” (p.18) democrática, em que há uma tendência de só ver a norma, voltando aos “antigos moldes que forneciam segurança e paz interior”. Apesar disso, para o crítico, o 25 de Abril conseguiu acabar com o que ele chama de “egos delirantes dilatados”, ou seja, não existem mais sonhos de grandeza como antes. A “introjeção” tornou-se impossível por conta de elementos estranhos que surgiram no país, como a globalização, ou o contato maior de Portugal com a Europa. “Não se sonha no espaço público, não se sonham utopias, não se sonha o povo português e Portugal (...) Mas sonha-se ainda o prazer pessoal, talvez mesmo a felicidade” (GIL, 2009, p.18-19). A partir do pós 25 de abril, o indivíduo faz de si próprio “o território que falta” e tenta, apesar de “estilhaçado”, introjetar o mundo, mesmo os modelos estrangeiros, o que vem de fora. Nesse contexto, incluem-se as técnicas estudadas por cineastas portugueses em outros países europeus aplicadas em filmes que tratam de conflitos do “eu” dentro da sociedade portuguesa. Nos filmes de Monteiro esse “eu” é bem evidente na coletividade, na cultura, nas tradições, no modo de vida, nas lendas e mitos, nas cantigas, entre outros aspectos.

Após todo esse percurso de Portugal, para Gil, na contemporaneidade, a solução é pensar-se como homem, antes de pensar-se como português e abandonar o apego à identidade, uma vez que

O nosso mal é a identidade. Fizemos da identidade o território da subjectividade, territorializámo-nos na identidade. E com ela, hoje, esforçamo-nos por resistir ao <<fora>> que aí vem, do exterior e do interior, e que ameaça destruir nossas velhas subjectividades mal reconquistadas (2009, p.20)

Considerando-se as reflexões acima, percebe-se que o questionamento do artifício do cinema pela exposição da mídia audiovisual, além da abertura de novos diálogos em *O amor das três romãs* se estende a *Silvestre* que estabelece uma relação entre a protagonista Sílvia e o percurso identitário português. Assim, *Silvestre* também mergulha no maravilhoso por meio das histórias da mão do finado e da donzela guerreira. Por outro lado, os cenários artificiais, os diálogos poéticos, as entonações dramáticas e a organização teatral do filme reafirmam as questões metacinematógráficas propostas por *O amor das três romãs*, embora de maneira mais sutil, isto é, fundida ao ficcional e sem interrupções abruptas do enredo. O momento mais evidente desse antiilusionismo é a luta do Cavaleiro com o dragão, o que é emblemático justamente por ser também a imagem mais embebida de maravilhoso de todo o filme. Esse metacinema é, ao mesmo tempo, uma nova proposta de país e de fazer cinematográfico.

Por fim, Portugal se faz presente como identidade, como país, nos muitos intertextos nacionais: cantigas, ditados populares, contos em prosa e romances em verso, sendo Sílvia quem guia o espectador nesse intrincado de formas populares. Sílvia – protagonista da película – é composta de dualidades e uma delas já se manifesta no título do filme – *Silvestre* – que se refere à identidade masculina adotada pela jovem na guerra. Entre as dualidades da personagem há um espaço indefinido que representa um Portugal também indefinido, dividido entre a tradição e a transgressão. Segundo o dicionário Michaelis, *Silvestre* significa aquilo “Que é próprio das selvas; que não produz frutos, bravio; [...] que nasce e se desenvolve de maneira espontânea, sem cuidados, nativo” (WEISZFLOG, 1998, p.1940). João César Monteiro menciona esse sentido em entrevista a Adelino Tavares da Silva:

[...] *Silvestre* é o que “nasce e cresce” à margem das culturas. Quer dizer, cresce bravamente, sem ter sido semeada [...] “cresce não deliberadamente”. Por exemplo, eu semeio trigo. Lavro a terra, semeio trigo e arrisco-me sempre a que, no meio dessa cultura, surja uma vida que eu não programei. *SILVESTRE* é, portanto, um nome dado ao filme, também, neste sentido. (MONTEIRO, 2005, p. 326)

Desse modo, Sílvia-Silvestre é a personagem estranha no campo semeado, aquela que transgride a ordem e a expectativa de continuidade. Ademais, a metáfora no nome do filme pode ser transposta para a cultura popular que, embora sempre planejada, floresce à margem do convencional, do erudito. A partir dessa compreensão, Adelino Tavares questiona – na mesma entrevista – se o filme foi projetado, ao que João César Monteiro responde “O *SILVESTRE* foi um filme altamente planejado” (MONTEIRO, 2005, p. 326). Tavares lhe responde “Claro, como tudo que é espontâneo” (p.326) e Monteiro lhe replica “Não. Eu digo “como tudo o que é inocente”. Ou ingênuo”. (MONTEIRO, 2005, p.326).

Essa vida “bravia” em *Silvestre* é fruto dos recortes e colagens de inúmeros intertextos da cultura popular que geram um novo material, inesperado. Nesse sentido, a película caminha em direção ao popular, retomando seus mitos, suas crenças, o que Calvino chama, em citação já mencionada nesse trabalho, da cor dos lugares, de suas fadigas e esperanças, do conteúdo, além da arte pessoal de quem narra. (1992, p.35, 36). Posteriormente, ainda durante entrevista com Tavares, João César Monteiro menciona a ocorrência desse processo nas obras de escritores neorrealistas como, por exemplo, Carlos de Oliveira que fabricou “[...] narrativas com caráter popular, mas que não são populares” (MONTEIRO, 2005, p. 327) de modo que essas obras regressam ao povo por meio do que Monteiro chama de “sinais culturais”. Ainda, segundo João César Monteiro (2005, p. 327), o modo de produção artística neorrealista é inverso ao romântico, uma vez que no romantismo os autores selecionavam obras populares e as transcreviam com estrutura e linguagem eruditas, distanciando-as do povo, como os próprios intertextos de *Silvestre* que, para João César Monteiro, são materiais trabalhados pelos autores românticos “até dar-lhes uma forma erudita” (2005, p.327). Em suma, o cineasta estabelece uma distinção entre a narrativa popular que se afasta do povo – ao ser transcrita de forma erudita – e a construção erudita que se assemelha ao popular estrutural e tematicamente. *Silvestre* faz parte do segundo grupo. Em relação a isso diz que “Na verdade o que está a se perder é essa herança. Essa tradição oral de levar aos outros uma narrativa está a perder-se, quer em verso, quer em prosa” (MONTEIRO, 2005, p.327), o que ele busca recuperar em *Silvestre*.

É possível aplicar a teoria de Hutcheon em *Poética do pós modernismo: história, teoria, ficção* (1991) para pensar como a intertextualidade contribui para um diálogo com o passado. Hutcheon traz o conceito de pós-modernismo para a discussão de intertextualidade. Dessa forma, em um contexto em que a intertextualidade não se restringe a referências explícitas, questões como originalidade e autoria começam a ser discutidas. Isso porque a característica maior do pós modernismo é justamente a certeza de que tudo já foi inventado, o que gera o resgate indefinido de formas já existentes. Para Hutcheon, o pós-modernismo é um paradoxo entre o nostálgico e o revolucionário (1991, p.15). A autora diz:

[...] em minha opinião, o pós modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia. (HUTCHEON, 1991, p.19).

Em resumo, Hutcheon acredita que o pós modernismo é definido por ambiguidades. Ao mesmo tempo, a autora relembra o conceito pós-moderno da “presença do passado”. É

importante destacar que o trabalho com o passado não é sinônimo de uma supervalorização de um cânone. Ao contrário, inúmeras referências aparecem em maior ou menor grau, a ponto de não ser possível definir quais e quantas referências um único texto tem. Nesse pós-modernismo ambíguo nasce a intertextualidade. Assim, os inúmeros intertextos se localizam entre o passado e o presente, o original e a cópia.

Por fim, a autora define a arte do pós-modernismo como “caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e auto-reflexiva sobre a natureza, os limites e as possibilidades do discurso da arte” (p.42). A paródia, por sua vez, seria um recurso desse pós-modernismo que confronta o estético com o mundo social e político. Isto é, a paródia resgata o passado por meio de estruturas formais intertextuais, e confronta esse passado com o momento atual. Na definição de paródia de Hutcheon há sempre uma mudança entre o texto original e o trabalho com este. No que se refere a *Silvestre*, a mudança não passa pela ironia, apenas pela adequação dos intertextos ao contexto fílmico. Isto posto, *Silvestre* representa a ambiguidade própria do pós-modernismo. Sobre isso, João César Monteiro comenta:

Todavia a situação é esta: é que eu sou um ser contraditório e, como tal, estou destinado a fornecer contradições e não a encontrá-las. Daí, em relação ao *Silvestre*, poder falar das suas componentes reais que tantas vezes se opõem, como em todos nós. Componentes reais que, na nossa vida, são três: o mundo cristão, que vive conosco; o mundo árabe, que corre no sul do nosso corpo; e o mundo judaico, que é um rio secreto dentro de nós. (MONTEIRO, 2005, p.332).

Em *Silvestre* o mundo árabe está presente na cantiga da laranja e na oposição cativo *versus* liberdade. Já o mundo cristão permeia todo o intertexto “A mão do finado” e está inclusive nas próprias funções do conto maravilhoso, onde a desobediência leva ao “dano”. A percepção do Romeiro como “o maligno” é uma maneira de utilizar o imaginário português para trabalhar fatos do cotidiano social-religioso da época representada, como a violação de mulheres, ou o papel destas na sociedade. Os intertextos se prestam à criação de uma identidade para Portugal e a personagem Sílvia representa o país. Há um diálogo que exemplifica bem essa questão:

Susana: Há muito que peregrinais?
(O Romeiro acena que sim com a cabeça.)
E que vistes?
Romeiro: Vi a pena dos homens, o giro das estrelas.
Susana: Milagres vistes, coisas raras?
Romeiro: Tudo isso vi, e o sangue de Cristo derramado nos caminhos.
Susana: Ai dolor. Livrai-nos de tais padecimentos.
Romeiro: O Senhor saberá guardar-vos
Sílvia: Sisudo sois. Deveis estar cansado e com pouca paciência para o nosso perguntar

Romeiro: Perguntar é caminhar. Perguntai sempre
Sílvia: Pouco mundo vimos nestas terras
Romeiro: Só há um mundo que, visto à luz de um rosto, reflecte todos os rostos
Sílvia: Podeis quedar-vos aqui esta noite
Romeiro: Santas graças, senhora. Partirei pela madrugada para longes terras.
Susana: Que rotas seguireis?
Romeiro: Seguirei a rota das estrelas.

Um dos diálogos mais emblemáticos de todo o filme, a conversa acima pode ser interpretada como uma metáfora para Portugal. Dessa maneira, o país, um dos primeiros a se constituir como tal na Europa, passou por inúmeras situações históricas, econômicas e sociais e por muitos “giros das estrelas”. A busca da identidade esbarrou em milagres e guerras, mas a coragem sempre sobrepujou o medo, como já defendiam os incentivadores das grandes navegações. Acima de tudo, em um país de contradições e problemas identitários “perguntar é caminhar”. Os portugueses, centrados em seu império, estabeleceram uma identidade europeia tardiamente, todavia entre ilusões messiânicas e o abandono à decadência, não conhecem a si mesmos e “pouco viram nestas terras”.

Por sua vez, o Romeiro apresenta uma resposta para a questão da identidade: “Só há um mundo que, visto à luz de um rosto, reflecte todos os rostos”, isto é, o que cada indivíduo reconhece como sua identidade compõe o destino do país. Segundo Lourenço, “Cada povo só o é por conceber e viver justamente como destino. Quer dizer, simbolicamente, como se existisse desde sempre e tivesse consigo uma promessa de duração eterna” (LOURENÇO, 1999, p.89). É para viver-se como destino que o Romeiro decide seguir a rota das estrelas. E é por essa mesma razão que o filme termina com Sílvia caminhando entre as estrelas (ANEXO L). Assim, as dualidades representativas de Sílvia, homem/mulher, tradicional/revolucionária, heroína/donzela, não se encerram com o final do filme, mas caminham com a jovem em uma eterna indefinição, que é por si só uma definição, isto é, um modo de existir.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho é uma contribuição introdutória para o vasto conjunto de obras de João César Monteiro. Escolheu-se um curta-metragem e um longa-metragem do cineasta que possuem muitos intertextos, a fim de articular algumas considerações acerca de como as películas se constituem a partir da intertextualidade com o literário. Por meio de *O amor das três romãs* foi possível observar o trabalho do cineasta com o metacinema, com o antiilusionismo e com o interartístico, no qual o conto “O amor das três romãs” foi plasmado em tela através de outras histórias sobre o amor, desde a antiguidade, seja na História da música (óperas), ou em outros contos populares (fragmentos) e ditados. O contraste entre o som esclarecedor e a imagem “opaca” de desenhos bidimensionais, que em uma primeira camada apresenta uma barreira para a mimese, causa um estranhamento e gera uma sintaxe própria da dicção de Monteiro, que favorece uma interpretação de estilo “brechtiana”, ao mesmo tempo que representa de forma original o mundo maravilhoso dos contos de fadas.

Em *Silvestre* foi possível estudar uma cantiga medieval sobre a qual quase não se encontram referências e um conto popular português com inversão no papel do herói, exercido por uma mulher. O estudo das relações entre esses textos é inédita, dado que não encontramos pesquisas sobre os intertextos no filme *Silvestre*. Ademais, por meio do estudo das convergências, no filme, entre o conto popular “A mão do finado”, a cantiga “La laranja” e o romance em verso “Donzela que vai à guerra” foram investigadas as fronteiras entre gêneros e mídias distintas e também as fronteiras da identidade portuguesa.

Assim, nos dois filmes destaca-se o trabalho com as referências populares. *O amor das três romãs* questiona o modo de fazer cinema português por meio de um metacinema interartístico que está presente de maneira mais sutil em *Silvestre*. A exposição do artifício cinematográfico combinado ao maravilhoso gera uma sintaxe inovadora, precursora da sintaxe de *Silvestre*. O príncipe representa o português em busca de sua identidade, por meio de sua busca pela amada, e a moça encantada o próprio país, esperando até que alguém a tire de seu encanto. Por outro lado, a Sarracena representa o papel daquela que deve ser eliminada, o que se oficializa com sua morte violenta, e Papa Folhas o português que questiona o “servir” ao país, a busca inútil pelo mito saudocionista que salvará Portugal – o que é evidenciado pelo verso “Já não quero mais servir” da ópera *Don Giovanni*, que toca enquanto ela cavalga ao lado do príncipe –, mas ainda assim mantém-se em sua posição ao lado deste. Enquanto Papa Folhas é uma mulher que faz o papel de homem, apresentando uma inversão, a Preta é uma atriz branca que faz o papel de preta, tendo a pele manchada com uma pintura descuidada, que não busca o

realismo na caracterização da atriz. Contudo, diferente de *Papa Folhas*, não continua a servir, mas sofre um processo de assimilação, como ocorre com os povos escravizados, e quer ser a outra, branca, europeia. Em relação à História portuguesa, a Preta é o combatido, o expulso que veio ocupar o lugar “que não é dele” dentro de uma Europa cristã, mas assimila essa cultura, entretanto, de maneira reversa, e passa a ocupar o lugar da princesa, sem fazer uma revolução para assumir sua identidade, e sem negar-se a ser como o outro, ao contrário, ela quer ser o outro, dando manutenção à cultura dele, o que não funciona, afinal, para a personagem, que termina morta. A oposição entre a moça encantada (Portugal) e a sarracena, que coloca a segunda como vilã, pode ser percebida também pelas cores: no conto a moça das romãs é descrita como “moça linda, branca como a neve e vermelha como o sangue”, enquanto a sarracena é descrita como “a Preta suja e feia”. Contudo, João César Monteiro acredita nas origens dúbias, e menciona a mistura cultural das duas veias que correm no país.

Essas questões são aprofundadas em *Silvestre*, que não visa ironizar o passado, tampouco idealizá-lo, como fizeram os escritores do período romântico com as obras populares. Ao contrário, os intertextos representam as contradições e dualidades existentes em uma identidade dispersa, após a queda de um grande império e uma ditadura de quase meio século. Essas dualidades são próprias da protagonista Sílvia que se disfarça de homem para ir à guerra e se torna Silvestre, movimentando-se entre o dever e o querer, a tradição e a transgressão, o heroísmo e a resignação, entre outros aspectos, sendo o fator dominante nos planos fílmicos e, conseqüentemente, na montagem. A figura transgressora de Sílvia é similar a da Deusa Atena, concebida a partir de Zeus e sem mãe, que ele engolira, mas ao mesmo tempo deusa da sabedoria que já nasceu com armadura. Pode ser lida como uma representação de Portugal, que não tem suas contradições resolvidas, mas caminha adiante existindo nas próprias ambigüidades. Essas ambigüidades também estão em seu nome “Silvestre”, que cresce à margem, como toda a literatura popular que resiste ao estabelecido culturalmente. As referências populares aproximam mais o filme dos espectadores, mas, ainda assim, não abarca todos os tipos de leitores, assim como *Veredas*. Por outro lado, o Romeiro une dois mundos, o português e o mouro, sendo de família repudiada pelo reino, como os sarracenos, e que, de certa forma, vem vingar-se por esse povo, por meio da violação de Sílvia que é contrastada com a violação de uma moura.

Outro aspecto em comum que o filme tem com *Veredas* e com filmes posteriores do cineasta, “do ciclo das águas” é a representação dos mares/rios. Em *Veredas*, o rio Lima significa o rejuvenescimento do casal e o esquecimento do passado e conseqüentemente de seu par, além disso o amante mata Branca Flor e a joga do mar, de onde ela surge com um alaúde e

cumpra a prova que o pai impusera ao amado. Já em *Silvestre*, os poucos planos exteriores estão relacionados com o rio, seja as garotas se banhando, o Alferes, ou as moças que lavam roupas. Em oposição, os espaços fechados são representados por pinturas que remetem à artes plásticas, assim como outros espaços abertos, substituído por interior/cenário. Há, pois, um contraste entre as formas realistas na representação dos rios em *Silvestre*, formas que predominam em *Veredas* em todas as paisagens, e os cenários pintados representando tanto interior, quanto exterior em *Silvestre*, abordagem fabulosa do enredo.

A metalinguagem, o maravilhoso, e a crítica identitária marcam esse cinema de João César Monteiro que desenvolve em *Silvestre* o que começou em *O amor das três romãs*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. 221p.
- AREAL, L. A poética do desejo em João César Monteiro. In: _____. **Cinema português: Um país imaginado**. Lisboa: Edições 70, 2011. 477p. Cap10, p.247-263.
- AREAL, L. A procura das raízes. In: _____. **Cinema português: Um país imaginado**. Lisboa: Edições 70, 2011. 477p. Cap7.3, p.82-93..
- AREAL, L. A teoria do autor. In: _____. **Cinema português: Um país imaginado**. Lisboa: Edições 70, 2011. 477p. Cap 9.6, p.234-246.
- AUMONT, J. MARIE, M. A análise do filme como narrativa. In: _____. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013, p.117 – 151.
- AUMONT, J. MARIE, M. A análise da imagem e do som. In: _____. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Felix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013, p.153 – 209.
- BAPTISTA, T. **A invenção do cinema português**. 1ed. Lisboa: Edições Tinta-da-China Lda, 2008. 231p.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. *Revista Fronteiraz*, vol. 3, nº 3, Setembro/2009.
- BRAGA, T. **Contos tradicionais do povo português**. 5ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. Volume I.
- BRAIT, B. **A Personagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2017. 176p.
- BRAVO, N, F. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind [et.al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p.261-288
- BULFINCH. **O livro de ouro da mitologia**: Histórias de deuses e heróis. Tradução de David Jardim Júnior. 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002.
- CALVINO, I. Definições de territórios: o fantástico. In: **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 256-258.
- CALVINO, I. O amor das três romãs: Branca-como-o-leite-vermelha-como-o-sangue. In: _____. **Fábulas Italianas**: Coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução de: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.248-252.
- CANDIDO, A. (Org.) **A personagem da ficção**. 13ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.128p.

CARRIÈRE, J; BONITZER, P. **Práctica del guión cinematográfico**. Traducción de Antonio López Ruiz. ed.1 Barcelona: Paidós, 1998. 161p.

CARTER, A. **A Câmara sangrenta**. Tradução de Adriana Lisboa. Porto Alegre: Dublinense, 2017.224p.

CASPI, M. M (Org.). **Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead**. 1. ed. New York and London: Garland Publishing, Inc, 1995. 647p.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 8ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.p. 572.

COELHO, A. Brancaflor. In: _____. **Contos populares Portugueses: 5.ed.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. p.113-120.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.176p.

CORRÊA, D. M. O Lirismo Trovadoresco Galego-português: a transparência feminina nas cantigas de amor e de amigo. **Revista Garrafa**, Rio de Janeiro, Volume II, n.24, p.1-17. maio. /ago.2011.

CORTEZ, C. Z; APOLINÁRIO, M DE S. A configuração do amor nas cantigas pastorelas. **Série Estudos Medievais 3: Fontes e edições**, Araraquara, n.3, p 21-53. jun.2012. Disponível em:< <http://gtestudosmedievais.com.br/index.php/publicacoes/fontes-e-edicoes.html>>. Acesso em: 14/01/2021.

CREEK, Milton (org.) **The complete Grimm's fairy Tales**. New York: Race Point Publishing, 2013. 641p.

D'ALLONNES, F. R. **Pour João César Monteiro: Contre tous les feux, le feu, mon feu**. Paris: Yellow Now, 2004. 352p.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002a. 235p.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b. 159p.

FALCON CALAZANS, F.J. A cultura renascentista portuguesa. **Revista Semear 1**, Rio de Janeiro, Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. p.1-14. maio.2015.

FERREIRA, C. Olhares indisciplinados sobre a história: Histórias de Xangai (2010) e Diário de uma busca (2010). In: DENNISON, S (Org.). **World cinema: As novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2003. p.159- 168.

FIAMINGHI, L. O grupo Anima e a donzela-guerreira. In: _____. FIAMINGHI, Luís (Org.). **Donzela guerreira**. São Paulo: SESC, 2009.p.15-17.

FORSTER, E, M. **Aspectos do romance**. Oliver Stallybrass (org). Tradução de Sergio Alcides. 4.ed. São Paulo: Globo, 2005.

FURTADO, F. Fantástico (Modo). **E- Dicionário de Termos Literários online, de Carlos Ceia**, 2009 a. Disponível em: < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/> >. Acesso em: 26 out. 2020.

FURTADO, F. Fantástico (Género). **E- Dicionário de Termos Literários online, de Carlos Ceia**, 2009 b. Disponível em: < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/> >. Acesso em: 26 out. 2020.

GALHOZ, M.A. Mais algumas nótulas em torno aos contos de trabalho de Trás-os-Montes. In: CASPI, M. M (Org.). **Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead**. 1. ed. New York and London: Garland Publishing, Inc, 1995. p.231

GALVÃO, W. N. A donzela-guerreira. In: FIAMINGHI, Luís (Org.). **Donzela guerreira**. São Paulo: SESC, 2009.p.7-10.

GALVÃO, W. N. **A donzela-guerreira: Um estudo de gênero**. São Paulo: Editora SENAC, 1997.247p.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? In: **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários. 2013. v.26. p.18-31.

GARRET, A. Donzela que vai à guerra. In: _____. **Romanceiro III**. Lisboa: Fundação Nacional para a alegria no trabalho- Gabinete de etnografia, 1963.p.71-81.

GAUDREAU, A; JOST, F. Enunciação e Narração. In: _____. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p.57-83.

GAUDREAU, A; JOST, F. O Ponto de Vista. In: _____. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009, p.165- 185.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa: Ensaio de Método**. Lisboa: Arcádia, 1979. 276p.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva voz (UFMG), 2010.169p.

GIL, J. **Em Busca da Identidade** – o desnorte. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

GIAVARINI, LAURENCE. Une histoire de l'homme. In: **Cahiers du Cinema**, n460,1992. p.52-54.

GRIMM, J, L, C; GRIMM, W, C. Our Lady Child. In: CREEK, Milton (org.) **The complete Grimm's fairy Tales**. New York: Race Point Publishing, 2013. p.8-11

GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: ed.Zahar, 1979.506p.

SALES GOMES, P. “A Personagem Cinematográfica” In: CANDIDO, A. (Org.) **A Personagem de Ficção**. 10ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.120p.

HATHERLY, A. Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas**, Lisboa, n.9, Edições Colibri, pp. 269-280, 1996.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.330p

JENNY, L. et al. A estratégia da forma. In: _____. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p.5-49.

JUNG, C, G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 448p.

LEITE, S. U. As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema In: _____. **Crítica de Ouvido**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p.143-173.

LÉXICON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Pascoal. São Paulo: Editora Cultrix, 1990, 216p.

LOURENÇO, E. Portugal como destino: dramaturgia cultural portuguesa. In: _____. **Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 89-154.

MARCONDES, M, A. **Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art. editora, 1977. 1190p.

MARTINS, F. C. A Arte mágica. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p.291-302.

MARTINS, F. C. Poesia e Cinema: Exemplos Portugueses. In: JUNQUEIRA, R.S; VICENTE, A. L. (Org.). **Teatro, Cinema e Literatura**: Confluências. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.p.45-55.

MARTINS, F. **Folklore do Concelho de Vinhais**. V.II. Lisboa: Imprensa Nacional, 1938. 582p.

MARTIN. M. **A linguagem cinematográfica**. 247ed. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1963. 222p.

MATTOSO, J. **O essencial dos provérbios medievais portugueses**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987. 60p.

MELO, J,S. Sem Saber. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p.241-248.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MONTEIRO, J.C. Auto- Entrevista. [novembro,1974]. Entrevistador: Denis Cintra. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 249-255.

MONTEIRO, J.C. Branca de Neve: entrevista [2000]. Entrevistador: Diogo Lopes. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 453- 459.

MONTEIRO, J.C. **Obra Escrita**: 1.ed. Volume I. Lisboa: Letra Livre, 2014.276p.

MONTEIRO, J.C. O pequeno papelinho em que vossas... In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 514, 515.

MONTEIRO, J.C. O regresso de Lúcifer: entrevista [janeiro, 1998]. Entrevistador: Alexandra Carita. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 377 -380.

MONTEIRO. O sagrado e o profano “O último mergulho” de João César Monteiro: entrevista [setembro, 1992]. Entrevistador: Rodrigues da Silva. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 352-367.

MONTEIRO, J. C. O Silvestre é um filme sobre a aprendizagem...: entrevista [junho,1982]. Entrevistador: Adelino Tavares da Silva. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 325- 333.

MONTEIRO, J.C. Um cineasta na cidade: entrevista [Abril, 1991]. Entrevistador: Jean A. Gilli. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 410-416.

MONTEIRO, J. C. **Silvestre**. Portugal: V.O Filmes, 1981 65p.

MONTEIRO, J.C. Quem espera por sapatos de defunto morre descalço. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p.257-258

MONTEIRO, J.C. Quem espera por sapatos de defunto morre descalço: entrevista [agosto, 1969]. Entrevistador: Lauro António. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 263-266.

MONTEIRO, J.C. Recentemente,ao vasculharmos... In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p.300-301.

MONTEIRO, J.C. Silvestre. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p.321-323.

MORIN, J. C.; BRISELANCE, M-F. **Gramática do cinema**. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda, 2011. 471p.

MOURA- ENCANTADA, p.1418. In _____. WEISZFLOG, W. **Michaelis**: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998. 2260p.

MOUTINHO, V. (Org.). **Contos populares Portugueses**: Antologia. 40.ed.Lisboa: Europa-América, [199-].172p.

OLIVEIRA, M, de. César Monteiro cineasta deontologicamente exemplar. In: NICOLAU, J. (Org.). **João César Monteiro**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema, 2005. p. 581- 583.

PASOLINI, P. P. Le cinéma de poésie. In: *Cahiers du Cinema*, n171,1965. p.54-64.

PEDROSA, J, M. Reliquias de cantigas paralelísticas de amigo y de villancicos glosados em la tradición oral moderna. In: RAMÍREZ, P, M, P. (Org.). **Lírica Popular/Lírica Tradicional**: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez. Sevilla: Universidad de Sevilla- Servicio de Publicaciones, 1998. p.183-217.

PERRAULT, Charles. **Contos de Perrault**. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

PIDAL, R, M. La Doncella Guerrera. In _____. **Flor nueva de romances viejos**. Madrid: Espasa Calpe, 1982.

POUND, E. Trovadores - tipos e condições. In _____. **A arte da poesia**: ensaios de Ezra Pound. p. 103-118

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.225p.

QUENTAL, A. **Causas da decadência dos povos peninsulares**. Lisboa: Padrões Culturais, 2010.

RODRÍGUEZ- BALTANÁS, J, E. El Romancero, ¿Femenino o Feminista?: Notas a propósito de “La Doncella Guerrera”. In: *Revista Draco*, nº1, 1989.

RUAS, P, 2015. “Metacinema e Relações Interartísticas: Manoel de Oliveira e João Cesar Monteiro”. estrema: **Revista Interdisciplinar de Humanidades 6**, 93-126.

RUAS, P. **Do cineasta Demiurgo: Uma análise da obra de João César Monteiro**. Dissertação. (Mestrado em Estudos Comparatistas). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 120p. 2016.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.160p.

SARAIVA, A. J. Capítulo IX – A época da Contra-Reforma. Capítulo X – O apogeu do Barroco. In: _____. **História da literatura portuguesa**. 12. ed., Portugal: Publicações Europa-América, 1974, p. 91-100; p. 101-114.

SILVESTRE, p.1940 In _____. WEISZFLOG, W. **Michaelis**: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998. 2260p.

SIMONSEN, M. **O conto popular**. Tradução de Luis de Castro e Costa. 1ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.p.6-65.

SOYER, F. El comercio de los esclavos musulmanes en el Portugal medieval: rutas y papel económico. In: *Revista de La Facultad de Geografía e Historia*. **Espacio, Tiempo y Forma**. Serie III, H.a Medieval, t. 23, 2010, págs. 265-275.

TARLOW, S. **Ritual, Belief and the Dead in Early Modern Britain and Ireland**. 1ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 238p

TAVARES, H. **Teoria Literária**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

TODOROV. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de: Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOUR, G. DE LA. **The Penitent Magdalene**. Artrianon. Disponível em: <OBRA DE ARTE DA SEMANA | Madalena penitente, de George de La Tour – Artrianon>.

UCCELLO, Paolo. **Saint George and the Dragon**. The National Gallery. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Maria Lúcia Diniz Pochat. Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

FILMOGRAFIA

SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. V.O Filmes. Lisboa: Lusomundo, 1981. 1 DVD (118 min), Distribuição: Films sans Frontières, Português Mono, Eastmancolor.

O AMOR Das Três Romãs. Direção: João César Monteiro. Portugal: João César Monteiro para a RTP 2, 1979 (25 min). Exibição: RTP2 em 10 de Março de 1979. Português Mono, 16mm.

ANEXO A– O AMOR DAS TRÊS ROMÃS

Um filho de rei comia à mesa. Ao cortar a ricota, feriu-se num dedo e uma gota de sangue caiu na ricota. Disse à sua mãe:

— Mamãe, gostaria de uma mulher branca como o leite e vermelha como o sangue.

— Eh, meu filho, quem é branca não é vermelha, e quem é vermelha não é branca. Mas tente encontrá-la.

O filho se pôs a caminho. Anda que anda, encontrou uma mulher:

— Rapaz, aonde vai?

— E vou dizê-lo justamente a você, que é mulher?

Anda que anda, encontrou um velhinho.

— Rapaz, aonde vai?

— Para o senhor posso dizer, avozinho, pois certamente há de saber mais que eu. Procuo uma mulher branca como o leite e vermelha como o sangue.

E o velhinho:

— Meu filho, quem é branca não é vermelha, e quem é vermelha não é branca. Porém, pegue estas três romãs. Abra-as e veja o que sai delas. Mas só deve fazê-lo perto da fonte.

O jovem abriu uma romã e pulou dela uma belíssima moça branca como o leite e vermelha como o sangue, que logo gritou:

*Rapazinho dos lábios de ouro
Dê-me de beber, senão eu morro.*

O filho do rei pegou água na concha da mão e ofereceu-lhe, mas não o fez em tempo. A linda moça morreu.

Abriu outra romã e pulou dela outra bela moça dizendo:

*Rapazinho dos lábios de ouro
Dê-me de beber, senão eu morro.*

Levou-lhe água, mas já estava morta.

Abriu a terceira romã e pulou dela uma moça ainda mais bela que as outras duas. O jovem jogou água em seu rosto, e ela sobreviveu.

Estava nua como viera ao mundo, e o jovem colocou seu capote nos ombros dela, dizendo:

— Suba nesta árvore, pois vou buscar roupas para cobri-la e a carruagem para levá-la ao palácio.

A moça permaneceu na árvore, perto da fonte. Naquela fonte, todos os dias, ia buscar água a Feia Sarracena. Ao pegar água com a tigela viu refletido na água o rosto da moça em cima da árvore.

*E terei eu, tão delicadinha,
De vir atrás de água com a tigelinha?*

E, sem pensar em mais nada, jogou o alguidar no chão, fazendo-o em pedaços. Retornou a casa, e a patroa:

— Feia Sarracena! Como se atreve a voltar para casa sem água e sem bilha!

Ela pegou outra bilha e retornou à fonte. Na fonte, viu de novo aquela imagem na água. “Ah! sou realmente linda!”, disse consigo mesma.

E terei eu, tão delicadinha,

De vir atrás de água com a tigelinha?

E uma vez mais atirou a bilha no chão. A patroa tornou a repreendê-la, ela retornou à fonte, quebrou ainda outra bilha, e a moça em cima da árvore, que até então permanecera olhando, não pôde mais conter uma risada.

A Feia Sarracena ergueu os olhos e a viu.

— Ah, era você? E me deixou quebrar três bilhas? Porém, é realmente bonita! Espere, pois quero penteá-la.

A moça não quis descer da árvore, mas a Feia Sarracena insistiu:

— Deixe-me penteá-la, pois ficará mais bela ainda.

Fez com que descesse, soltou-lhe os cabelos, viu que trazia um alfinete na cabeça. Pegou-o e o espetou numa orelha. Caiu uma gota de sangue da moça, e depois ela morreu. Mas a gota de sangue, assim que tocou o chão, transformou-se numa pombinha, e a pombinha voou. A Feia Sarracena foi se empoleirar na árvore. O filho do rei regressou com a carruagem e, assim que a viu, disse:

— Você era branca como o leite e vermelha como o sangue; como é que ficou tão negra?

E a Feia Sarracena respondeu:

*O sol apareceu
E essa cor me deu.*

E o filho do rei:

— E como é que mudou de voz?

E ela:

*Deu uma ventania
Que provocou minha afonia.*

E o filho do rei:

— Mas você era tão linda e agora está tão feia!

E ela:

*Também a brisa soprou
E a beleza me carregou.*

Deu-lhe um basta, colocou-a na carruagem e a levou para casa.

Desde o momento em que a Feia Sarracena se instalou no palácio, como esposa do filho do rei, a pombinha pousava todas as manhãs na janela da cozinha e perguntava ao cozinheiro:

*Ó cozinheiro, cozinheiro que dá pena,
Que faz o rei com a Feia Sarracena?*

— Come, bebe e dorme — dizia o cozinheiro.

E a pombinha:

*Um belo prato de sopa pra pombinha,
E plumas de ouro pro mestre da cozinha.*

O cozinheiro lhe dava um prato de sopa e a pombinha dava uma sacudidela, fazendo cair penas de ouro. Depois levantava voo.

Na manhã seguinte, retornava:

*Ó cozinheiro, cozinheiro que dá pena,
Que faz o rei com a Feia Sarracena?*

— Come, bebe e dorme — respondia o cozinheiro.

*Um belo prato de sopa pra pombinha,
E plumas de ouro pro mestre da cozinha.*

Ela tomava a sopa e o cozinheiro recolhia as penas de ouro.

Passado algum tempo, o cozinheiro pensou em ir até o filho do rei e lhe contar tudo. O filho do rei ouviu e disse:

— Amanhã, quando a pombinha voltar, agarre-a e a traga para mim, pois quero tê-la comigo.

A Feia Sarracena, que ouvira tudo às escondidas, achou que aquela pombinha não era um bom augúrio; e quando, na manhã seguinte, ela tornou a pousar na janela da cozinha, a Feia Sarracena foi mais rápida que o cozinheiro, e atravessou-a com um espeto e a matou.

A pombinha morreu. Porém, uma gota de sangue caiu no jardim, e naquele ponto logo nasceu uma romãzeira.

Essa árvore possuía a virtude de salvar quem estivesse para morrer: bastava comer uma de suas romãs e se curava. E havia sempre uma grande fila de pessoas que iam pedir à Feia Sarracena uma fruta de esmola. No final, restou na árvore só uma romã, a maior de todas, e a Feia Sarracena disse:

— Esta quero guardar para mim.

Apareceu uma velha e lhe pediu:

— Pode me dar aquela romã? Meu marido está para morrer.

— Só me resta uma e quero guardá-la para enfeite — disse a Feia Sarracena.

Mas o filho do rei interveio e disse:

— Pobrezinha, seu marido está à morte, tem que dar a romã para ela.

E assim a velha voltou para casa com a romã. Voltou para casa e viu que seu marido já estava morto. “Quer dizer que vou guardar a romã para enfeite”, disse consigo mesma.

Todas as manhãs, a velha ia à missa. E, enquanto estava na missa, a moça saía da romã. Acendia o fogo, varria a casa, fazia a comida e arrumava a mesa; e depois voltava para a romã. Entrando em casa, a velha achava tudo pronto e não entendia. Certa manhã, foi se confessar e contou tudo ao confessor. Ele lhe disse:

— Sabe o que deve fazer? Amanhã, finja que vai à missa e se esconda em casa. Assim, descobrirá quem é que lhe faz a comida.

No dia seguinte, a velha fingiu que fechava a casa e se escondeu atrás da porta. A moça saiu da romã e começou a limpar e a fazer a comida. A velha retornou, e a moça não teve tempo de entrar de novo na romã.

— De onde vem? — perguntou-lhe a velha.

E ela:

— Tenha piedade, vovó, não me mate, não me mate.

— Não a mato, mas quero saber de onde vem.

— Vivo dentro da romã... — E lhe contou sua história.

A velha a vestiu de camponesa como ela (porque a moça continuava nua como viera ao mundo) e, no domingo, levou-a com ela à missa. O filho do rei também estava na missa e a viu. “Ó Jesus! Parece-me que aquela é a jovem que encontrei na fonte!”, e o filho do rei esperou a velha no caminho.

— Diga-me de onde veio aquela jovem!

— Não me mate! — choramingou a velha.

— Não tenha medo. Quero apenas saber de onde ela vem.

— Veio da romã que Vossa Majestade me deu.

— Também ela numa romã! — exclamou o filho do rei e perguntou à jovem:

— Como foi parar dentro de uma romã? — E ela lhe contou tudo.

Ele regressou ao palácio junto com a moça e lhe pediu que contasse tudo de novo diante da Feia Sarracena.

— Ouviu bem? — disse o filho do rei à Feia Sarracena quando a moça terminou seu relato. — Não quero ser eu a condená-la à morte.

Escolha você própria a sentença.

E a Feia Sarracena, vendo que não havia escapatória, disse:

— Mandé fazer uma camisola de piche para mim e me queime no meio da praça.

Assim foi feito. E o filho do rei desposou a jovem.

CALVINO, I. O amor das três romãs: Branca-como-o-leite-vermelha-como-o-sangue. In: _____. **Fábulas Italianas:** Coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos. Tradução de: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.248-252.

ANEXO B- AS TRÊS CIDRAS DO AMOR

Era uma vez um príncipe, que andava à caça: tinha muita sede, e encontrou três cidras; abriu uma, e logo ali lhe apareceu uma formosa menina, que disse:

– Dá-me água, senão morro.

O príncipe não tinha água, e a menina expirou. O príncipe foi andando mais para diante, e como a sede o apertava partiu outra cidra. Desta vez apareceu-lhe outra menina ainda mais linda do que a primeira, e também disse:

– Dá-me água, senão morro.

Não tinha ali água, e a menina morreu; o príncipe foi andando muito triste, e prometeu não abrir a outra cidra senão ao pé de uma fonte. Assim fez; partiu a última cidra, e desta vez tinha água e a menina viveu. Tinha-se-lhe quebrado o encanto, e como era muito finda, o príncipe prometeu casar com ela, e partiu dali para o palácio para ir buscar roupas e levá-la para a corte, como sua desposada. Enquanto o príncipe se demorou, a menina olhou dentre os ramos onde estava escondida, e viu vir uma preta para encher uma cantarinha na água; mas a preta, vendo figurada na água uma cara muito linda, julgou que era a sua própria pessoa, e quebrou a cantarinha dizendo:

– Cara tão linda a acarretar água! Não deve ser.

A menina não pôde conter o riso; a preta olhou, deu com ela, e enraivecida fingiu palavras meigas e chamou a menina para ao pé de si, e começou a catar-lhe na cabeça. Quando a apanhou descuidada, meteu-lhe um alfinete num ouvido, e a menina tornou-se logo em pomba. Quando o príncipe chegou, em vez da menina achou uma preta feia e suja, e perguntou muito admirado:

– Que é da menina que eu aqui deixei?

– Sou eu, disse a preta. O sol crestou-me enquanto o príncipe me deixou aqui.

O príncipe deu-lhe os vestidos e levou-a para o palácio, onde todos ficaram pasmados da sua escolha. Ele não queria faltar à sua palavra, mas roía calado a sua vergonha. O hortelão, quando andava a regar as flores, viu passar pelo jardim uma pomba branca, que lhe perguntou:

– *Hortelão da hortelaria,
Como passou o rei
E a sua preta Maria?*

Ele, admirado, respondeu:

– *Comem e bebem,
E levam boa vida.
– E a pobre pombinha
Por aqui perdida!*

O hortelão foi dar parte ao príncipe, que ficou muito maravilhado, e disse-lhe:

– Arma-lhe um laço de fita.

Ao outro dia passou a pomba pelo jardim e fez a mesma pergunta: o hortelão respondeu-lhe, e a pombinha voou sempre, dizendo:

– Pombinha real não cai em laço de fita.

O hortelão foi dar conta de tudo ao príncipe; disse-lhe ele:

– Pois arma-lhe um laço de prata.

Assim fez, mas a pombinha foi-se embora repetindo:

– Pombinha real não cai em laço de prata.

Quando o hortelão lhe foi contar o sucedido, disse o príncipe:

– Arma-lhe agora um laço de ouro.

A pombinha deixou-se cair no laço; e quando o príncipe veio passear muito triste para o jardim, encontrou-a e começou a afagá-la; ao passar-lhe a mão pela cabeça, achou-lhe cravado num ouvido um alfinete. Começou a puxá-lo, e assim que lho tirou, no mesmo instante reapareceu a menina, que ele tinha deixado ao pé da fonte. Perguntou-lhe porque lhe tinha acontecido aquela desgraça e a menina contou-lhe como a preta Maria se vira na fonte, como quebrou a cantarinha, e lhe catou na cabeça, até que lhe enterrou o alfinete no ouvido. O príncipe levou-a para o palácio, como sua mulher e diante de toda a corte perguntou-lhe o que queria que se fizesse à preta Maria.

– Quero que se faça da sua pele um tambor, para tocar quando eu for à rua, e dos seus ossos uma escada para quando eu descer ao jardim.

Se ela assim o disse, o rei melhor o fez, e foram muito felizes toda a sua vida.

BRAGA, T. As três cidras do amor. In: _____. **Contos tradicionais do povo português**. 5ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999. Volume I. p.163-165.

ANEXO C- CANTIGA RETIRADA DO ROTEIRO DE *SILVESTRE*

Pregoneros van y vienen
 Por la ciudad d' Aragón
 — Todo varón que hijo tiene
 A la guerra deve ir

Alli havia um viejizico
 Um viejizico doblado em dos
 Bendiziendo el pan y el vino
 Y al Dios que se los dió

Maldiziendo a su espoza
 Maldición de corazón
 Que siete hijas le parió
 Sin ningún hijo varón

Saltó la más chica y dixo
 La que en buen mazál nació
 Non maldigas tú mi padre
 No maldigas tú mi señor

Dame armas en mi mano
 A la guerra me vo yo
 — No havles la mi hija
 No hables tal deshonor

Los tus pechos la mi hija
 No demonstnan de varón
 — Los mis pechos el mi padre
 Con los vestidos los tapo yo

— Los tus cavellos la mi hija
 Non demonstnan de varón
 — Los cavellos el mi padre
 Con el chapeo los tapo yo

Guerreando y peleando
 Media guerra ya gano

Guerreando y peleando
 El chapeo le cayo

Qué que vos conta la mi madre
 Lo que hoy me acapitó?
 — Un mancevo a la guerra
 Hija es y no váron

MONTEIRO, J.C, Silvestre: Sequência 62. In: _____ . . **Obra Escrita**: 1.ed. Volume I. Lisboa: Letra Livre, 2014. p.252-254

ANEXO D- DIALÓGO ENTRE SÍLVIA E SILVANA

SÍLVIA: Dá-me armas e cavalos,
as guerra para mim serão.

SUSANA: Tendes cabelos compridos,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Com tesoiras de talhar
cortados rente serão.

SUSANA: Tendes olhar acanhado,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Quando eu esteja com homens
não porei olhos no chão.

SUSANA: Tendes o rosto mui alvo,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Nos três dias de caminho,
estes sóis lo queimarão.

SUSANA: Tendes os ombros erguidos,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Sejam as armas pesadas
que os ombros descirão.

SUSANA: Tendes os peitos mui altos,
Irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Encolherei os meus peitos
dentro do meu coração.

SUSANA: Tendes as mãos mui mimosas,
Irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Lá vira vento e chuva,
qu 'elas se calejarão.

SUSANA: Tendes largos os quadris,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Vão debaixo do saiote,
homens nunca los verão.

SUSANA: Tendes os pés pequeninos,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Metê-los-ei numas botas,
nunca delas sairão.

SUSANA: Tereis medo nas batalhas,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Eu saberei ser um homem,
com a minha lança na mão.

SUSANA: Tomareis por lá amores,
irmã, conhecer-te-ão.

Sílvia: Os que me falem de amores,
bem caro lo pagarão.

SUSANA: Tendes nome de mulher,
irmã, conhecer-te-ão.

SÍLVIA: Eu me chamarei Silvestre,
por homem me tomarão.
Venham armas e cavalos

as guerras pr 'a mim serão.

MONTEIRO, J.C, Silvestre: Sequência 41. In: _____. **Obra Escrita**: 1.ed. Volume I. Lisboa: Letra Livre, 2014, p. 220-222.

ANEXO E- DONZELA QUE VAI À GUERRA

- «Já se apregoam as guerras
Entre a França e Aragão:
Ai de mim que já sou velho,
Não nas posso brigar, não !
De sete filhas que tenho
Sem nenhuma ser barão!...»
Responde a filha mais velha
Com toda a resolução:
- «Venham armas e cavalo
Que eu serei filho barão.»
- «Tendes los olhos mui vivos
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Quando passar pela armada
Porei os olhos no chão.»
- «Tendes los ombros mui altos
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venham armas bem pesadas,
Os ombros abaterão .»
- «Tende-los peitos mui altos
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venha gibão apertado,
Os peitos encolherão.»
- «Tende'-las mãos pequeninas
Filha conhecer-vos-ão.»
- «Venham já guantes de ferro,
E compridas ficarão.»
- «Tende'-los pés delicados,
Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Calçarei botas e esporas,
Nunca delas sairão.»
- «Senhor pai, senhora mãe,
Grande dor de coração;
Que os olhos do conde Daros
São de mulher, de homem não.»
- «Convidai-o vós, meu filho,
Para ir convosco ao pomar.
Que se ele mulher for,
À maçã se há-de pegar.
A donzela por discreta,
O camoês foi apanhar.
- «Oh que belos camoeses
Para um homem cheirar!
Lindas maçãs para damas
Quem lhas poderá levar!»
- «Senhor pai, senhora mãe,
Grande dor de coração;
Que os olhos do conde Daros

São de mulher, de homem não.»

- «Convidai-o vós, meu filho,
Para convosco jantar;
Que, se ele mulher for

No estrado se há-de encruzar.

A donzela, por discreta,

Nos altos se foi sentar.

- «Senhor pai, senhora mãe,
Grande dor de coração;

Que os olhos do conde Daros

São de mulher, de homem não.»

- «Convidai-o vós, meu filho,
Para convosco feirar;

Que, se ele mulher for,

Às fitas se há-de pagar.»

A donzela, por discreta,

Uma adaga foi comprar.

- «Oh que bela adaga esta
Para com homens brigar!

Lindas fitas para damas:

Quem lhas poderá levar!»

- «Senhor pai, senhora mãe,
Grande dor de coração;

Que os olhos do conde Daros

São de mulher, de homem não.»

- «Convidai-o vós, meu filho,
Para convosco nadar;

Que, se ele mulher for,

O convite há-de escusar.»

A donzela, por discreta,

Começou-se a desnudar...

Traz-lhe o seu pajé uma carta,

Pôs-se a ler, pôs-se a chorar:

- «Novas me chegaram agora,

Novas de grande pesar:

De que minha mãe é morta,

Meu pai se está a finar.

Os sinos da minha terra

Os estou a ouvir dobrar;

E duas irmãs que eu tenho,

Daqui as oiço chorar.»

- «Monta, monta, cavaleiro!

Se me quer acompanhar.»

Chegavam a uns altos paços,

Foram-me logo apear.

- «Senhor pai, trago-lhe um genro,

Se o quiser aceitar;

Foi meu capitão na guerra,

De amores me quis contar...

Se ainda me quer agora,

Com meu pai há-de falar.»
Sete anos andei na guerra
E fiz de filho barão.
Ninguém me conheceu nunca
Senão o meu capitão;
Conheceu-me pelos olhos,
Que por outra coisa não.
60 Chegam

GARRET, A. Donzela que vai à guerra. In:_____. **Romanceiro III**. Lisboa: Fundação Nacional para a alegria no trabalho- Gabinete de etnografia, 1963.p.71-81.

ANEXO F- LA DONCELLA GUERRERA

—Pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón,
¡cómo las haré yo, triste,
viejo y cano, pecador!
¡No reventaras, condesa,
por medio del corazón,
que me diste siete hijas,
y entre ellas ningún varón!

Allí habló la más chiquita,
en razones la mayor:

—No maldigáis a mi madre,
que a la guerra me iré yo;
me daréis las vuestras armas,
vuestro caballo trotón.

—Conoceránte en los pechos,
que asoman bajo el jubón.

—Yo los apretaré, padre,
al par de mi corazón.

—Tienes las manos muy blancas,
hija, no son de varón.

—Yo les quitaré los guantes
para que las queme el sol.

—Conoceránte en los ojos,
que otros más lindos no son.

—Yo los revolveré, padre,
como si fuera un traidor.

Al despedirse de todos,
se le olvida lo mejor:

—¿Cómo me he de llamar, padre?

—Don Martín el de Aragón.

—Y para entrar en las cortes,
padre, ¿cómo diré yo?

—Béseos la mano, buen rey,
las cortes las guarde Dios.

Dos años anduvo en guerra
y nadie la conoció,

si no fue el hijo del rey
que en sus ojos se prendó.

—Herido vengo, mi madre,
de amores me muero yo;

los ojos de don Martín
son de mujer, de hombre no.

—Convídalo tú, mi hijo,
a las tiendas a feriar;

si don Martín es mujer,
 las galas ha de mirar.
 Don Martín, como discreto,
 a mirar las armas va:
 —¡Qué rico puñal es éste,
 para con moros pelear!
 —Herido vengo, mi madre,
 amores me han de matar;
 los ojos de don Martín
 roban el alma al mirar.
 —Llevaráslo tú, hijo mío,
 a la huerta a solazar;
 si don Martín es mujer,
 a los almendros irá.
 Don Martín deja las flores;
 una vara va a cortar:
 —¡Oh, qué varita de fresno
 para el caballo arrear!
 —Hijo, arrójale al regazo
 tus anillos al jugar:
 si don Martín es varón,
 las rodillas juntará;
 pero si las separare,
 por mujer se mostrará.
 Don Martín, muy avisado,
 hubiéralas de juntar.
 —Herido vengo, mi madre,
 amores me han de matar;
 los ojos de don Martín
 nunca los puedo olvidar.
 —Convídalo tú, mi hijo,
 en los baños a nadar.

Todos se están desnudando;
 don Martín muy triste está:
 —Cartas me fueron venidas,
 cartas de grande pesar,
 que se halla el conde mi padre
 enfermo para finir.
 Licencia le pido al rey
 para irle a visitar.
 —Don Martín, esa licencia
 no te la quiero estorbar.

Ensilla el caballo blanco,
 de un salto en él va a montar;
 por unas vegas arriba
 corre como un gavilán:
 —¡Adiós, adiós, el buen rey,
 y tu palacio real;

que dos años te sirvió
una doncella leal!

Óyela el hijo del rey,
tras ella va a cabalgar.
—¡Corre, corre, hijo del rey,
que no me habrás de alcanzar
hasta en casa de mi padre,
si quieres irme a buscar!
Campaniles de mi iglesia,
ya os oigo repicar;
puentecito, puentecito
del río de mi lugar,
una vez te pasé virgen,
virgen te vuelvo a pasar.
Abra las puertas mi padre,
ábralas de par en par.
Madre, sáqueme la rueca,
que traigo ganas de hilar,
que las armas y el caballo
bien los supe manejar.

Tras ella el hijo del rey
a la puerta fue a llamar.

PIDAL, R.M. La Doncella Guerrera. In: _____. **Flor Nueva de Romance Viejos**. Disponível em: Publiconsulting.< <https://www.publiconsulting.com/wordpress/flornueva/chapter/la-doncella-guerrera/>> Acesso em: 15 de jan. de 2021

ANEXO G – A MÃO DO FINADO

Havia um mercador que tinha três filhas e todos os anos fora da cidade para buscar uma renda. Aconteceu falecer lhe a mulher, e, quando teve de se ausentar, custou-lhe deixar as filhas sozinhas. Disse-lhes então:

- Minhas filhas, eu preciso de ir receber a renda do costume, mas custa-me ir porque não queria arredar-me da vossa beira.

As filhas responderam:

- Vá, meu pai, que não nos vai acontecer nada. Nós fechamo-nos por dentro e não se consente que ninguém cá entre.

Fiado na palavra das filhas, foi o mercador embora.

Havia fora da cidade uma quadrilha de ladrões, e o capitão deles andava à espera da ocasião da partida do mercador. Assim que soube o dia em que ele saiu da cidade, vestiu-se com trajes de mendigo, e ao anoitecer estava toda a sua quadrilha no canto da rua onde moravam as três meninas.

Foi o capitão bater-lhes à porta e, como estivesse a chover, pediu pousada do ar da noite. As meninas mais velhas compadeceram-se dele e queriam-no agasalhar. A mais moça disse:

- Não! Lembrem-se da palavra que deram ao pai. Damos-lhe esmola e ele que vá com Deus.

Respondeu a mais velha:

- A menina, como mais criança, não determina nada aqui!

E o falso velhinho sempre entrou em casa. Deram-lhe na cozinha uma enxerga e cordas para ele estender a roupa e puseram-lhe a ceia diante. As meninas, depois de terem arranjado o velho, foram também cear.

Estavam elas a acabar quando o velho foi ter com elas à mesa e lhes deu três maçãs dormideiras, uma para cada uma comer à sobremesa. Ficou o capitão dos ladrões ainda um bocado a ver se elas as comiam. De facto, as mais velhas comeram-nas, enquanto a mais nova fingiu que o fazia, escondendo o fruto.

Foram-se as meninas deitar e as mais velhas pegaram em sono profundo, mas a mais nova, com medo, não conseguiu dormir. Quando o ladrão calculou que a dormideira estava a fazer efeito, agarrou num alfinete real e foi confirmar que todas dormiam. Chegou ao pé da mais velha e deu-lhe uma picada a ver se estremecia. Ela não sentiu a picada. Fez o mesmo à do meio, que também nada sentiu. A mais nova, com medo de que o ladrão a matasse, fingiu que dormia e, quando ele a picou, fez que não sentiu.

O ladrão trazia consigo uma espada, uma pistola e uma mão de finado. Numa banca pôs estas coisas todas. A menina mais nova abriu os olhos para ver o que o ladrão ia fazer e tornou-os a fechar. O ladrão pôs lume à mão do finado para as meninas ficarem mais pesadas no sono e

correu as salas para arrumar o que tinha que roubar. Abriu o alçapão que dava para a loja das fazendas, entrou o que quis e abriu a porta da loja. Saiu a chamar a sua quadrilha.

A menina mais nova levantou-se ao mesmo tempo que o ladrão saiu, viu as trouxas e as fazendas prontas, e a toda a pressa trancou a porta da loja. O ladrão, que já vinha com a quadrilha, ainda se pôs aos empurrões na porta, ao mesmo tempo que dizia:

- Foi a mais nova que me enganou e que não comeu a maçã dormideira

E começou a ameaçar que ela lhe havia de pagar tudo. Teve ainda a confiança de tornar a bater à porta, pedindo à menina que lhe desse a sua mão de finado. Ela respondeu-lhe de dentro que a mão estava em labareda e não sabia como a apagar. Pediu então o ladrão que a deitasse numa tigela de vinagre, que ela apagava por si. A menina foi buscar a espada, que o ladrão deixara, e disse-lhe:

- Aqui está a mão do finado.

Ora na porta havia um buraco em que cabia uma mão. Disse-lhe o ladrão:

- Meta a menina a mão pelo buraco.

- Se quer, meta a sua, que eu lhe darei a mão do finado.

Vai o ladrão, cai em meter a mão, e a menina traçou-a com a espada.

Os ladrões foram-se embora e o capitão com a mão quebrada. A menina foi para o quarto onde as irmãs estavam dormindo, apagou no vinagre a mão do finado, e ao mesmo tempo as irmãs começaram a estremecer e acordaram.

A boa da menina fê-las levantar, contou-lhes tudo e levou-as a ver os sinais da desgraça em que estavam. Elas ficaram muito assustadas e choraram muito, lembrando-se do que o pai diria quando chegasse e soubesse que lhe tinham desobedecido.

Chegou o mercador da renda e viu as filhas, que lhe pareceram muito tristes. Pediu a menina mais nova a seu pai que a escutasse. Contou o que se tinha passado e como se tinha livrado dos ladrões. O mercador chamou então as filhas e disse:

- Daqui por diante daremos obediência a vossa irmã mais moça. Eu, com ser seu pai, farei o que ela determinar, porque venho de conhecer que vos livrou da morte e de ficarmos desgraçados.

Quando, por fim de muitos anos, o capitão dos ladrões, que tinha mandado fazer uma mão de ferro com engonços e andava de luvas, vestido como qualquer senhor, estabeleceu um armazém defronte da casa do mercador.

Ora um dia o mercador, por o vizinho lhe parecer boa pessoa, convidou-o para ir lá jantar. Ele aceitou de boa vontade e as meninas ficaram satisfeitas com isso. A mais nova é que se mostrou muito triste, e o pai perguntou-lhe o que era. A menina respondeu que não gostava que o pai convidasse o tal senhor para ir a sua casa. Chegou à hora do jantar e foram para a mesa. As outras duas irmãs, essas, estavam muito contentes. Houve uma conversa e neste tempo o

visitante pediu em casamento a menina mais nova. O mercador ficou muito satisfeito e disse que sim. Mas a menina respondeu:

- Aqui o desengano, pai, que com ele não me quero casar.

O vizinho, aborrecido, pediu a mais velha, que ficou muito contente, e ele começou a dizer os bens que tinha e que morava em palácios longe da cidade.

Chegou o dia do casamento, despediu-se a menina mais velha e montou no carro- mais o marido para fora da cidade. Lá no meio da estrada, ele apeou-se mais a mulher e pagou ao boleiro, para que não se soubesse onde morava. Foram andando, até que chegaram a umas casas metidas nuns matos. Assim que a sua companhia o avistou, vieram com os seus ouros e joias oferecer à senhora, que ele apresentou como sua mulher.

Entrou o capitão de ladrões com ela para um quarto e deu-lhe um papel para escrever uma carta ao pai. Ditou-lha, dizendo que estava muito satisfeita com ver tanta riqueza e que mandava buscar uma das suas irmãs para estar uns dias em sua companhia. Acabada a carta, que ele fechou, tirou então a luva e a mão de ferro, mostrando o braço maneta, perguntando:

- Conheces quem me fez isto? Ela respondeu-lhe que não.

- Bem sei que não tens culpa, mas o pagarás e tuas irmãs também!

Acabado isto, pegou na espada e degolou-a. No fim de uns dias, levou a carta ao sogro, que a sua mulher lhe mandava. O pai leu-a e disse à filha do meio que fosse. O ladrão levou-a consigo e fez que ela escrevesse uma carta para ir também a mais nova. Depois de a degolar, apareceu outra vez com a carta ao sogro. O mercador mandou a última filha que tinha em casa. Ela não queria ir, mas, para não desobedecer, sempre se resolveu. Lá foi com o cunhado, que no meio da estrada a fez apear e, depois de irem a pé por muito tempo, descalçou a luva e mostrou-lhe o punho sem mão, dizendo:

- As tuas manas já pagaram. Agora é a tua vez! Chegaram a casa. Os ladrões apareceram-lhe todos e ele determinou:

- Façam de conta que é minha irmã!

Pôs ao pescoço da menina uma pêra de ouro e disse:

- Podes ir a todos os quartos deste palácio menos a este.

Partiu com a quadrilha, mas, assim que ele voltou costas, a menina tirou a pêra do pescoço e foi ao quarto dos mortos. Viu lá um menino príncipe todo esfaqueado, que lhe disse:

- Esta casa é um covil de ladrões. Que faz a menina aqui? Olhe que eles estão aí a chegar.

A menina fechou outra vez tudo. Pôs a pêra ao pescoço, e nisto chegou o cunhado.

- Fez o que lhe mandei?

- Fiz.

Ele olhou para a pêra sem malha, ficou muito contente. Destinou-lhe serviços para ela fazer e foi-se outra vez embora para uma viagem de oito dias.

A menina tirou a pêra e foi ao quarto dos mortos levar um caldo ao menino príncipe, que ficou são. Sentiram uns carros do rei que levavam esterco e eles fugiram e foram ter com os carreiros para os levarem para o palácio. Pararam os carreiros e perguntaram:

-Que novidades há nessa cidade?

-Ofícios dobrados pela falta do príncipe

- O príncipe sou eu e esta menina deu-me a vida, na casa onde eu estava esfaqueado pelos ladrões. Agora, carreiro, deita esterco fora do carro de trás, põe meia sebe e deita em cima esterco, que nós nos esconderemos aí.

O carreiro assim fez. Eram três carros e puseram-se a andar. Os ladrões tinham encontrado um feiticeiro e ele ofereceu-se para ir para a sua companhia. Chegaram a casa, o capitão não encontrou a menina, mas o feiticeiro logo lhe disse que ia de fugida no carro de trás.

Partiu um dos ladrões para a ir buscar. Chegou ao carreiro, mandou-o parar e cavar no carro de trás até meio e, vendo que não achava nada, foi-se. Os meninos passaram para o segundo carro. Chegando a casa, disse o ladrão:

- É mentira! Não achei ninguém, pois despejei o carro até meio

E o feiticeiro aconselhou:

- Despeja o carro todo, que eles lá estão.

Parte o ladrão a toda a pressa, apanhou o carreiro, mandou despejar o carro todo. E como os meninos já tinham passado para o segundo, não achou ninguém. Disse outra vez o feiticeiro:

- Vai lá, que eles passaram-se para o carro da frente. Mas os carros chegavam já ao palácio e escaparam os fugitivos. O rei ficou muito contente por ter tornado a encontrar o seu filho e soube da menina tudo desde a mão do finado até dar a vida ao príncipe, que quis logo casar com ela. O rei deu o sim e nos dias das festas do casamento veio um dos ladrões com moedas de ouro, entrou para a igreja que estava preparada e abriu uma saca e dizia com ar de tolo:

- Tão bonito! Tão bonito! Apareceu ali um vassalo e desdenhou"

- Quando você se admira disto, que seria se visse a câmara real!

E o que fingia de tolo:

- Eu dava todas estas moedas de ouro a quem me levasse lá.

O vassalo ofereceu-se, e o ladrão, no meio de tanta gente, sumiu-se e meteu-se debaixo da cama sem o vassalo ver. Casaram-se os príncipes e foram para a câmara real. A princesa, com uma grande agonia, não podia dormir e não se quis deitar.

Exclamou o príncipe:

-Deita-te, que os ladrões não podem vir aqui matar-nos.

- O meu coração diz que é mesmo aqui que me hão de vir matar!

O príncipe levantou-se, chamou a sentinela para fora da porta e um leão para a borda da cama. O leão, mal entrou, começou a farejar para debaixo da cama. A menina levantou-se e foi ver onde o leão estava dando sinal. Chamou o príncipe para ver um dos ladrões que os tinha querido matar. Acudiu a sentinela, que fez sair o ladrão, que ainda fingia de tolo, dizendo:

-Tão bonito! Tão bonito!

Mas levaram-no dali para a prisão, até confessar quem o tinha ali mandado, sendo enforcado com o vassalo. O rei mandou tropa a rodear a casa dos ladrões, foram todos mortos e encontraram muitas riquezas, que o rei deu aos noivos, que foram muito felizes.

MOUTINHO, V. (Org.). A mão do finado. In: _____. **Contos populares Portugueses:** Antologia. 40.ed.Lisboa: Europa-América, [199-]. p.43-48.

ANEXO H- MADALENA PENITENTE – TRÊS VERSÕES



TOUR, G. DE LA. **The Penitent Magdalene**. Artrianon. Disponível em: <[OBRA DE ARTE DA SEMANA | Madalena penitente, de George de La Tour – Artrianon](#)>.

ANEXO I- SÍLVIA CONTEMPLATIVA



SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. V.O Filmes. Lisboa: Lusomundo, 1981. 1 DVD (118 min), Distribuição: Films sans Frontières, Português Mono, Eastmancolor (34:25min)

ANEXO J- CONTRAPOSIÇÃO DE PERSONAGENS: SÍLVIA E ROMEIRO

SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. V.O Filmes. Lisboa: Lusomundo, 1981. 1 DVD (118 min), Distribuição: Films sans Frontières, Português Mono, Eastmancolor (34:35min).

ANEXO K – BATALHA COM O DRAGÃO EM SILVESTRE

SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. V.O Filmes. Lisboa: Lusomundo, 1981. 1 DVD (118 min), Distribuição: Films sans Frontières, Português Mono, Eastmancolor (53: 58 min).

ANEXO L- SÍLVIA E AS ESTRELAS

SILVESTRE. Direção: João César Monteiro. V.O Filmes. Lisboa: Lusomundo, 1981. 1 DVD (118 min), Distribuição: Films sans Frontières, Português Mono, Eastmancolor (53: 58 min)