

# Queirós por Manoel de Oliveira

Silvana Maria Pessoa de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais

“Singularidades de uma rapariga loira” (2009) é, até o momento, o penúltimo título da vasta filmografia de Manoel de Oliveira, o mais consagrado cineasta português. Trata-se de filme que se pretende uma “adaptação” do conto homônimo de Eça de Queirós, publicado em 1874 sob a forma de brinde aos assinantes do jornal “Diário de Notícias”, de Lisboa. Em livro, apareceu em 1901, no volume de *Contos* do escritor.

Como se sabe, a prática de “adaptar” o texto literário ao cinema tem sido recorrente na carreira do cineasta. Basta lembrar-se da utilização de obras de Camilo Castelo Branco (*Amor de perdição*, *O dia do desespero*), Madame de La Fayette (*A carta*), António Vieira (*Palavra e utopia*), José Régio (*Benilde ou a Virgem Mãe*, *O meu caso* e *El Rei Sebastião*) e a produtiva e emblemática associação de cinema e literatura em Portugal, que é a parceria de Manoel de Oliveira com Agustina Bessa-Luis. Da obra desta escritora, foram “adaptados” os romances *Fanny Owen* (*Francisca*), *Vale Abraão* (*Vale Abraão*), *Terras do Risco* (*O convento*), *Jóia de família* (*O princípio da incerteza*), *A alma dos ricos* (*Espelho Mágico*), além do conto “A mãe de um rio” (um dos episódios de *Inquietude*). Agustina também colaborou com Oliveira na escrita de alguns diálogos para filmes, dentre os quais destacam-se os de *Party*.

tema de Jean-Luc Godard, aborda-se a literatura por meio da adaptação, no tempo e no espaço, do texto literário. É graças a espécie de “celebração do presente” que o filme expõe o método peculiar de adaptação cinematográfica. As questões envolvidas nesta forma de fazer cinema constituem a base da discussão deste artigo.

## **Adaptação como reescrita**

Em texto que analisa o filme *Prénom: Carmem*, de Jean-Luc Godard em suas múltiplas e complexas apropriações da novela de Prosper Mérimée, a ensaísta Anita Leandro chama a atenção para o fato de que na obra do cineasta franco-suíço *adaptar (...)* *é contar de novo, mas contar de outro jeito, fazendo da história, ao inscrever um texto do século XIX, no momento das filmagens, fazendo da literatura, cinema”* (LEANDRO, 2001, p. 61).

O ponto central da argumentação da estudiosa reside na afirmação de que, na obra cinematográfica de Godard, muito contrário do que usualmente se acostumou a chamar de “adaptação” predominante no cinema, tradicionalmente baseada pela subserviência ao texto literário, o método godardiano “estabelece com a literatura uma relação diferenciada de forças, que pode passar tanto pela valorização do texto literário quanto pela própria traição a esse texto” (LEANDRO, 2001, p. 61).

Seguindo esta linha de raciocínio, pode-se constatar que a adaptação de Manoel de Oliveira em relação à adaptação cinematográfica talvez não seja tão radical quanto a de Godard. Em muitos casos, valoriza, sobretudo, a “traição” ao texto literário, que é parodiado, reconstruído, reinventado. De sua perspectiva, o cineasta português parece executar uma “respeitosa” adaptação ao texto literário, embora também o molde, o

cinematográfica. No caso do conto de Eça, Oliveira mostra que adaptar é debruçar-se sobre o texto de referência, para realizar, a partir de suas especificidades, o trabalho de transformação do texto em imagem, num procedimento que enfatiza, de forma nítida, a distinção entre um e outro.

Com esse método, preserva-se a arquitetura do texto literário. Assim, é possível localizar no filme de Oliveira os ingredientes básicos do conto a partir do qual a película se constrói: os rituais da sedução, o conflito entre pragmatismo e idealidade, o “eterno feminino” representado pela mulher-anjo que se revela traiçoeira e enganadora.

O toque criativo e transformador do filme em relação ao conto é o tratamento dado às coordenadas de tempo e espaço. O filme afasta-se da ordem cronológica e sucessiva dos fatos, para mover-se em uma realidade que cria uma espécie de mistura entre dois tempos e, conseqüentemente, dois espaços – o do século XIX (presente no conto) e o do século XXI (presente no filme) –, numa prática que faz com que ambas as séries temporais se sobreponham e coexistam uma dentro da outra.

Esta a singularidade da perspectiva de Manoel de Oliveira em relação à obra de Eça de Queirós. Não se trata simplesmente de adaptar uma linguagem à outra, mas de tornar o texto literário vivo e provocativo para o espectador dos dias de hoje. Trata-se de tornar o passado presente e de ver no presente a confluência de tempos e forças em perpétuo e contínuo fluir. É nesse sentido que Oliveira devolve a Eça, através de imagens cinematográficas, a latência de sentido contida no texto literário. E é por isso que o tratamento dado ao tempo no cinema de Oliveira faz lembrar a lição de Andrei Tarkovski, para quem a essência do trabalho do diretor é “esculpir o tempo” (SANTOS *apud* TARKOVSKI, 1987, p. 3). Dentro desta

ticamente cinematográfica não apenas quando vive dentro do tempo, mas quando também o tempo vive dentro dela.

## **de Queirós por Manoel de Oliveira**

Ao contrário de outras realizações como *Francisca*, Manoel de Oliveira não faz, em *Singularidades de uma rapariga loira* um filme de época. As personagens do conto de Eça são transpostas para um cenário lisboeta contemporâneo, por isso vivem entre coisas de automóveis, computadores, barcos a motor e aviões, sob o regime de uma economia regida pelo euro, moeda de uma Europa unificada. Nesse sentido, o primeiro fotograma do filme deixa margem à dúvida. Nele, o protagonista Macário, quando, encontrado, encontra-se em viagem de férias ao Algarve, para onde o tio havia mandado o tio, a fim de curar-se de uma desilusão amorosa. O deslocamento da perspectiva temporal em relação ao conto de Eça é nítido. Nesse, o narrador, responsável por contar a história de Macário, chega, de diligência, a uma estação do Minho, onde pretende passar a noite.

A velocidade do comboio que leva Macário (personagem de Oliveira) ao sul do país, região de praias e veraneio marca o ritmo da narrativa fílmica estabelecendo, assim, o contraponto entre o lento “trote esgalgado” dos “magros cavalos brancos” (Oliveira, 1983, p. 8) que conduzem a carruagem em que viaja, por um lado, e as nortenhãs, o narrador de Eça. Esse contraste espaço-temporal será o ponto nevrálgico do filme, se o comparamos ao conto.

A viagem de comboio fornece a Macário o tempo e a ocasião para narrar sua história à companheira de viagem. O ato é feito durante o trajeto de breves horas que separam Lisboa do Algarve. Bem diverso daquele tempo que escoava

1983, p. 7), propício a que o narrador devaneie, “tiranizado pela imaginação e pelas quimeras” (QUEIRÓS, 1983, p. 8).

Porém, são os objetos que situam, de maneira inequívoca, no presente do filme, a civilização tecnológica, que tornou possível, inclusive, o cinema. As pequenas metonímias do presente são: o comboio, o barbeador elétrico usado pelo tio Francisco, o computador no escritório de Macário, as buzinas dos carros que lotam as ruas, a referência ao avião da TAP (Transportes Aéreos Portugueses) que leva o protagonista a Cabo Verde. Não são, contudo, somente os objetos que comparecem como índices do presente. Duas referências de cunho estritamente literário também são utilizadas como maneira de contextualizar o tempo presente no qual a ação narrativa transcorre.

A primeira referência diz respeito à cena em que Macário e Luísa estão no sarau na casa do notário. Nele, o ator Luis Miguel Cintra, no papel dele mesmo, recita dois poemas de Alberto Caeiro. A segunda referência alude à obra do próprio Eça de Queirós. Trata-se da cena em que Macário se encontra com um amigo no Círculo Eça de Queirós. Nas prateleiras de uma estante podem-se ver várias caricaturas de personagens extraídas dos romances do escritor de Póvoa de Varzim. Um desenho a nanquim, retratando o próprio Eça, que orna as paredes do Círculo, complementa a cena.

Se, por um lado, a exposição da atualidade torna-se a principal marca temporal do filme, há, contudo, em algumas cenas, pequenas incrustações de um outro tempo, que coexiste com o tempo presente da narrativa. Os sinos da igreja que batem compassadamente, num ritmo regular e ordenado, legam ao idílio de Macário e Luisa uma atemporalidade, como se aquela história de amor pudesse se repetir indefinidamente ao longo de épocas muito distintas entre si. Igualmente as

tribuem para assinalar a percepção da sucessão cíclica e al do tempo.

Macário é personagem-símbolo deste outro tempo, pois importa de modo anacrônico em relação ao universo em vive, no século XXI. Romântico e idealista, apaixonado pela imagem que entrevê através de uma janela, é incapaz receber os sinais que lhe são enviados, por Luísa, durante to e casto namoro com a moça. A própria condição de edor, papel que aceita sem titubear, pode atestar o ompasso da personagem em relação ao século em que A inabilidade do protagonista para ler os sinais emitidos uísa constitui, também, um indício de sua dificuldade de reensão dos códigos sociais e amorosos do mundo onde

Por sua vez, a personagem Luísa caracteriza-se pela güidade. A moça é entrevistada por Macário graças a uma na diáfana, que funciona como véu que esconde e ltaneamente revela. O leque chinês, adornado com o ficativo emblema do dragão, é outro dado que encobre, que mostra, o rosto de Luísa. Por fim, o cabelo louro da que faz o papel de Luisa (Catarina Wallenstein) está de tal o arranjado que forma uma cortina a encobrir metade do da moça, numa alusão evidente ao caráter ambíguo, senão náutico, da personagem.

Por fim, quando o infortúnio toma conta da vida de rrio, o símbolo evidente da mentalidade sonhadora do é dado pela cama do quarto de hotel barato, local onde onagem chora sua má sorte. Não será por acaso que um he ornamental presente nessa cama se destaque: dois ões em metal decoram a cabeceira e a parte posterior do el. Como se sabe, o coração é vocábulo importante na rução da concepção amorosa da literatura do Ocidente,

linguagem cinematográfica e condensada, o cenário atesta, de forma sutil, por intermédio da imagem algo *kitsch* da cama enfeitada por corações, a derrocada dos sonhos de amor do rapaz.

Assim, imagens deste tempo regido pela ilusão amorosa de Macário, com sua simbologia anacrônica inserem-se no tempo da atualidade narrativa do filme. Daí que os sons da cidade contemporânea mesclam-se à sonoridade atemporal dos sinos, que se localizam num relógio a que faltam ponteiros. Esse tempo parado, suspenso pode muito bem ser visto como imagem da história de Macário, homem à antiga, portador de valores rígidos, despreparado para viver em um tempo em que o dinheiro é o valor máximo e se sobrepõe ao amor e à amizade. O amigo golpista e Luísa são os dois representantes paradigmáticos desta ordem, na qual homens como Macário parecem não ter lugar.

Por outro lado, os barulhos da cidade fornecem a cadência de parte da ação narrativa, materializando-se no badalar dos sinos, nas buzinas dos carros apenas pressentidos na paisagem urbana, no som de passos na calçada. Eles fundem-se à matéria e ao ritmo daquele mundo e constituem, por assim dizer, a trilha sonora da história de amor entre o guarda-livros e Luísa. Da mesma forma, o ruído do comboio embala a história narrada por Macário à desconhecida que é sua companheira de viagem, num ritmo que é, afinal, o próprio ritmo do filme.

Manoel de Oliveira, à maneira de Andrei Tarkovski, “esculpe” e dá vida às imagens latentes no texto de Eça, legando ao cinema e, já agora, também à literatura um de seus momentos sublimes. Num processo de mão dupla, o cinema projeta o texto literário para além de si mesmo e ao fazê-lo, também se projeta, reafirmando a possível e proveitosa relação de interdisciplinaridade entre ambas as artes.

---

<sup>1</sup> A esse respeito, consultar VIEIRA, 2009.

NDRO, Anita. Godard contra a adaptação – Carmem e outras  
rias do cinema. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 1, [s.n], p. 60-71,

HADO, Álvaro (Org.). *Manoel de Oliveira*. Coleção Mostra  
nacional de Cinema. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

ROS, Eça de. *Contos*. Fixação do texto e notas de Helena  
e Moura. Lisboa: Livros do Brasil, 1983.

TOS, Laymert Garcia dos. *O sacrifício* e o sacrifício de  
vski. Dossiê Andrei Tarkovski. *Folhetim* (Folha de S. Paulo),  
Paulo, 16 de janeiro de 1987, n. 519.

A, Yara Frateschi. Olhos e coração na lírica galego-portuguesa.  
*Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 29, n. 42,  
33, jul.dez. 2009.

## umo

Este artigo analisa o filme “Singularidades de uma  
rapariga loira” – do cineasta português Manoel de Oliveira  
– em suas relações de proximidade e distanciamento do  
conto homônimo de Eça de Queirós, que lhe serviu de  
inspiração.

## imé

Cet article analyse le film “Singularidades de uma rapariga  
loira” du réalisateur portugais Manoel de Oliveira d’après  
le conte homonyme de l’écrivain Eça de Queirós qui lui a  
inspiré. On essaye d’y observer le rapprochement et  
l’écartement entre les deux ouvrages.