



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

A NARRATIVA TRIPARTIDA NO FILME *INQUIETUDE*, DE MANOEL DE OLIVEIRA

Márcia Regina Rodrigues

UNESP / FAPESP

marregna@gmail.com

*Por deserto que esteja o campo e frio o sol,
o tempo está presente e nos penetra de sabedoria e
de fortaleza.*

(BESSA-LUÍS, 197, p. 103)

I.

O cineasta português Manuel de Oliveira estava para completar noventa anos quando o seu filme *Inquietude* foi lançado mundialmente no Festival de Cannes, em 1998, e depois na 22ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo no mesmo ano. À época, *Inquietude* não chamou muito a atenção da crítica, talvez por tratar, em alguma medida, do mesmo tema do filme anterior do realizador, *Viagem ao princípio do mundo* (1997), que, em linha autobiográfica, mostra o enfrentamento do homem atingido pela velhice e pela certeza da morte próxima. Mas, em *Inquietude*, Manoel de Oliveira foi buscar na literatura e na dramaturgia portuguesas matéria para compor a narrativa de seu filme, sendo esse procedimento – o da transposição da literatura e do teatro para o cinema – bastante utilizado pelo realizador, ao longo de sua vasta produção cinematográfica.

Inquietude parte de três obras literárias: a peça *Os imortais* (1968), de Helder Prista Monteiro (1922-1994); o conto “Suze”, do livro *Serão Inquieto* (1910), de António Patrício (1878-1930) e o conto “A mãe de um rio”, publicado entre 1951-1953, de Agustina Bessa-Luís (n. 1922). O projeto de Manoel de Oliveira, a princípio, era adaptar apenas a peça de Prista Monteiro, mas o próprio realizador sentiu que o filme ficaria demasiado curto, por isso acrescentou as outras duas histórias. Com um elenco marcante da filmografia oliveiriana – Leonor Silveira, Luís Miguel Cintra, Diogo Dória, Isabel Ruth, José Pinto, Ricardo Trêpa, Leonor Baldaque, Irene Papas entre outros – as



três histórias no filme constituem narrativas independentes, porém interligadas. A peça *Os imortais* compõe uma espécie de prólogo, a terceira história – a fábula *A mãe de um rio* – converte-se em epílogo e a história de Suze, para falar com João Bénard da Costa (2001, p. 31), constitui o “fulcro do filme”. Nesse sentido, temos a história de Suze que engloba a peça de teatro de um lado e a narrativa da fábula de outro. A peça de Prista Monteiro é o espetáculo que as personagens de “Suze” assistem no teatro. Encerrada a peça, desce o pano ao som dos aplausos do público e, no iluminar da platéia e dos camarotes, surgem as personagens interpretadas por David Cardoso, Diogo Dória, Leonor Silveira e Rita Blanco. Assim, começa a segunda história com o comentário que o amigo do amante de Suze (David Cardoso) faz da peça: “Acabamos de ver que a morte nos dá imortalidade” e o amante de Suze (Diogo Dória) completa: “Se a morte nos dá eternidade, as mulheres nos dão vida” e a câmera, agora uma subjetiva de Diogo Dória, mostra as prostitutas Suze (Leonor Silveira) e Gaby (Rita Blanco) num outro camarote do teatro. Será esse amigo do amante de Suze – no conto de António Patrício ele é chamado Just – o narrador da fábula “A mãe de um rio”, terceira e última história do filme.

Nas três histórias aparece a questão da imortalidade, sendo ela mais enfática e diretamente abordada na primeira e mais sutilmente tratada nas outras duas. Já no título do filme, Manoel de Oliveira busca exprimir na palavra *inquiétude* a ambição humana de atingir a imortalidade:

Intitulei o filme *Inquiétude* porque me pareceu que cada história apresentasse aspectos mais ou menos inquietantes. De fato, *Inquiétude* pode ser lido como a expressão tripartidária do desejo de alcançar a imortalidade, latente nos mortais (OLIVEIRA apud MACHADO, 2005, p. 226).

De fato, o tema da imortalidade – presente na peça de Prista Monteiro, cujas personagens travam diálogos e praticam ações que beiram o absurdo – estende-se para as outras narrativas escolhidas para compor o filme. O Papá (José Pinto) defende que o homem deve morrer no auge de sua produção (no caso, acadêmica) para evitar a senectude e, assim, tornar-se um imortal, por isso ele mata o filho, antes que este se converta em um decrépito monstro humano, e depois se suicida. Na segunda história, Suze (Leonor Silveira), a prostituta elegante e fina que provoca uma arrebatadora



paixão em seu amante, morre no auge de sua juventude e beleza, confirmando a tese defendida pelo Papá. E Faisalina (Leonor Baldaque), a protagonista da última história, em busca da sua liberdade, acaba por receber da Mãe de um rio uma vida longa e solitária, ficando isolada numa gruta, onde viverá mais de mil anos, guardando o leito de um rio.

Embora a narrativa fílmica de *Inquietude* constitua uma unidade, sustentada principalmente pela questão temática – “o desejo de alcançar a imortalidade” –, ela é tripartida, compreendendo cada uma das três histórias começo, meio e fim, desenvolvidos no decurso do tempo. No início do filme, Oliveira introduz uma história que *se conta sozinha*; não há no transcorrer dela nenhuma indicação de que se trata de uma peça de teatro, mas, quando temos o som dos aplausos seguidos pela imagem do descer do pano, o efeito de ilusão que se mantivera até então é imediatamente desfeito, e vemos a ficção (peça de teatro) dentro da ficção (filme). Nesse sentido, a peça de teatro adquire função narrativa, e não dramática, pois, no cinema, como aponta Käte Hamburger (1975, p. 161) o elemento dramático dá lugar ao épico:

De modo geral, a força narradora do cinema é tão grande que o fator épico parece ser mais decisivo para a sua classificação do que o dramático (...). E é justamente como imagem móvel que a imagem fílmica mais exerce a função da narração da literatura narrativa. A imagem móvel é narrativa e parece fazer constituir o filme numa forma épica e não dramática. Um drama filmado torna-se épico.

O caráter épico é deliberadamente assumido no filme de Oliveira e em dados momentos tem a função de romper com o efeito de ilusão que as imagens poderiam provocar. Essa característica aparece em outros filmes do realizador e é levada às últimas consequências em filmes como *Mon Cas* (1986), por exemplo.

II.

Além da questão temática, que fornece unidade ao filme, há outro elo entre as três histórias, este primordialmente centrado nas figuras femininas: Marta, Suze e Faisalina, as quais possuem características comuns ou complementares que as ligam



indiretamente e, por conseguinte, vinculam as três histórias desenvolvidas em *Inquietude*. Marta, Suze e Fisalina assumem de alguma forma uma postura de superioridade frente aos homens com os quais elas se relacionam. Mulheres sedutoras como Marta (Isabel Ruth), na opinião de Papá, “são capazes de alterar o destino de um homem”; Suze torna os homens à sua volta uns imbecis e para Fisalina a sua recusa em continuar com o noivo seria ainda mais bela, se ele fosse um rei, ou o capitão da armada ou um soldado. Sendo assim, as personagens femininas capturadas pela câmera de Oliveira são, para o sexo oposto, o objeto inatingível do desejo, mas que o homem não cessa de querer alcançar. É justamente esse dado que fez João Bénard da Costa (2001, p. 31) afirmar que “O olhar sobre *Inquietude* é um olhar feminino e o filme é, de novo, um filme sobre o mistério da mulher e a impotência masculina face a ela”.

Antes de Marta finalmente surgir dançando no piquenique dos velhos, sua imagem, retratada numa fotografia sobre o piano da sala do Papá, é reiteradamente mostrada em primeiro plano, muito antes de Papá e o Filho se referirem a ela. Logo no início do filme, a câmera nos mostra a foto de Marta e atrás dela o Papá está à porta que liga à sala onde está o Filho. A seguir, a foto aparece na margem esquerda da tela e a seu lado está o Papá quando o Filho lhe diz “Eu ainda posso fazer isso”, e o pai lhe pergunta: “Isso o quê?”, então a câmera subjetiva do filho mostra a foto de Marta como resposta à pergunta do pai e referência à ainda possibilidade do filho de se relacionar afetiva e amorosamente com as mulheres. No plano seguinte, os dois velhos ficam lado a lado e no meio figura a fotografia de Marta, ou seja, entre eles que agora dela falam. Ora, se um objeto estático, pelo simples fato de ser filmado, inscreve-se na duração e por isso sofre uma transformação, então tal objeto adquire novo significado para além de sua *representação* pura e simples, como explica Jacques Aumont (1995, p. 90):

Mas apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto. Ademais, mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele ‘conta’: qualquer objeto já é um discurso em si (...), qualquer representação chama a narração, mesmo que embrionária.



A fotografia rouba a cena e a imagem da mulher nela representada torna-se o foco da atenção dos velhos. Estática e silenciosamente Marta se impõe, ou melhor, sua imagem nos é imposta pela câmera, e a mulher parece falar e participar da conversa dos velhos, de tão expressiva que é a sua fisionomia ali representada. Dá mesmo a impressão de que ela se movimenta ou de que ela vai se mover a qualquer momento. Somados os planos em que a câmera mostra o retrato de Marta, nós, espectadores, temos a clara percepção de que ele é mais que um objeto, ele quer nos dizer ou nos contar algo.

Sobre essa relação tempo / movimento, vale aqui citar as palavras do próprio realizador:

Movimento e tempo vão sempre de braço dado e parece confundirem-se, senão mesmo fundirem-se, o que poderá levar-nos a dizer que tempo é movimento. A imagem fixa como a da pintura ou a da fotografia não nos dá, pela falta de movimento, uma noção de tempo, mas ocupará sempre um tempo, o tempo pelo qual qualquer delas é mostrada ou é olhada.

(OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 97)

A foto de Marta ocupa um tempo, por isso é inscrita na duração e passa simbolicamente de um objeto inanimado a um elemento animado pela câmera que a focaliza ostensivamente em diferentes enquadramentos.

Na peça escrita por Prista Monteiro, Marta é apenas citada, não faz parte das *dramatis personae*, mas no filme de Oliveira ela literalmente toma vida. Na foto sobre o piano, ela aparece jovem e, posteriormente, na cena do piquenique a três, vemos em carne e osso a mesma mulher não tão distante da faixa etária dos velhos, muito embora mantendo uma grande vivacidade, pois ela dança habilmente num terreno irregular e gramado, saltita para lá e para cá, como se estivesse se apresentando em um espetáculo de dança. Abre-se o plano e vemos o piquenique montado: os velhos sentados à volta da toalha estendida no chão. Marta é alegre, quase alheia à discussão dos velhos sobre as consequências do avanço da idade. No seu modo de ver, pai e filho são homens igualmente interessantes, a idade é quase um pormenor; o tempo para ela parece ser outro ou nenhum. É o Papá que de certa maneira muda o rumo da conversa e passa a falar pensativo sobre Marta como se ela própria não estivesse ali presente: “A Marta é



mesmo uma mulher sedutora. (...) Marta lembra a mãe de meu filho”. Ela é, pois, a representação daquela que simultaneamente congrega a natureza da maternidade e a da sedução. Na cabeça do velho Papá nem a mulher pode salvar o homem de seu decadente destino: “Julgas que as mulheres te rejuvenescem. Não te iludas. Na tua idade já não mais aguentas”, diz ele depois da cena do piquenique e momentos antes de matar o próprio filho. Marta é, portanto, inatingível para ambos. A figura dela mostra a passagem de um estado – a sua fisionomia jovem na foto sobre o piano da sala do Papá – para outro, a mulher já bem mais velha no encontro a três. Quando o Filho anuncia que telefonará à Marta para convidá-la para o piquenique, o espectador sabe tratar-se da mulher da foto, mas certamente não espera que ela apareça bem mais velha na próxima cena. Ao sublinhar a figura de Marta, a narrativa que nesta primeira parte se desenvolve parece brincar docemente com a questão da passagem de tempo, tema do debate e divergência entre pai e filho, que resultará no tragicômico desfecho para os velhos. Antes de o Papá se atirar pela mesma janela por onde empurrou o filho, vemos pela última vez a foto de Marta, que pode agora ser interpretada das mais variadas formas, o certo é que ela fixa neste final da primeira história a imagem de uma mulher que os dois homens não puderam efetivamente alcançar. É por esta via de interpretação que ela se liga à segunda mulher do filme: Suze.

Comparando-se a aparição de Marta com a de Suze, percebe-se um novo tratamento imagético no que se refere à apresentação da personagem feminina. A mulher agora é de fato o centro de todas as atenções, o motivo de toda a discussão e tese que se faz a respeito de seu comportamento, condição e capacidade de fascinar os homens. O velho Papá já havia anunciado a capacidade das mulheres sedutoras de mudarem o destino dos homens. “*Ça c’est un détail*”, diria a arrebatadora Suze, que vai sendo mais e mais revelada, mesmo quando ela é mostrada pelos olhos do amante, ou quando é caracterizada pelo amigo; mas Suze parece distante de tudo e de todos, como se ela própria quisesse ser ou aparentar apenas um detalhe.

A primeira fala de Suze no filme é uma reação ao galanteio lhe feito: “Você é de perder a cabeça” é o que lhe diz o seu futuro amante e ela lhe responde com um insulto: “*imbécile*”. E são imbecis todos os amantes de Suze, comenta o amante dela a certa altura, esquecendo-se de que ele próprio é um deles. No filme, se Marta foi reiteradas vezes mostrada, através da foto em preto e branco, antes da sua efetiva aparição, a



presença física de Suze se destaca desde o primeiro momento ainda no camarote do teatro, em enquadramento *contra-plongée*, quando ela nos é apresentada. Mulher de todos, Suze, no entanto, é solitária e melancólica, e tudo pra ela não passa de um detalhe. Além da sua marcante presença, é praticamente só dela que seu amante fala. Manoel de Oliveira a faz aparecer em cenários que a tornam ainda mais glamorosa: no camarote do teatro, na casa de chá, no cassino, no quarto, no barco, sempre ricamente vestida, *nobre e cocote* como é descrita no conto de António Patrício. É serena no seu jeito de ser e sintética no modo de falar. É constantemente focalizada em *close*, e seus grandes olhos estão sempre a mirar um ponto fixo que não é o espectador e quase nunca o seu amante, é o mesmo olhar – *olhar sem fixar de olhos vagos, olhos de névoa* – descrito pela pena do narrador do conto de António Patrício, como se Suze olhasse para além ou, quem sabe, para dentro de si mesma. Mas Suze sabe que é olhada; o tempo todo parece estar no palco fazendo exemplarmente o seu papel de *cocote*.

O texto do narrador-personagem do conto é, no filme, transformado em falas ora do amante de Suze, ora do amigo dele, constituindo um diálogo de único tema: a mulher. A conversa entre eles define o tom do fio narrativo fílmico. Baseados na experiência e na observação, eles, como o Papá e o Filho da primeira história, também discutem, não a questão da imortalidade, mas a condição da mulher na sociedade de então (no filme, década de 1930), como se lessem ou tivessem lido o *Ensaio sobre a supramulher*, do livro *A Filosofia de Suze*, obra que o narrador-amante do conto de Patrício pretendia escrever, e no filme (também no conto) o amante conclui: “Viver, pra uma mulher, na sociedade de hoje, é quase sempre prostituir-se”. Tanto no conto de Patrício como no filme de Oliveira, vemos a tentativa do amante em imortalizá-la na memória (no filme), na literatura (no conto), dando continuidade ao tema sobre o desejo humano de alcançar a imortalidade. Se na primeira história paradoxalmente alcança-se a imortalidade através da morte, na de Suze obtém-se a imortalidade através da fixação da mulher na memória, que a eterniza. Finalmente, a terceira e última história também concretiza o tema da imortalidade, colocando a mulher no centro da questão pela voz *off* do amigo do amante de Suze – personagem convertido em narrador – que conta, sem participar da história, a fábula de *A mãe de um rio*, conto de Agustina Bessa-Luís.

Utilizando o mesmo procedimento que depois marcará principalmente *Um filme falado* (2003), Manoel de Oliveira coloca a Mãe de um rio (Irene Papas) a falar grego



na conversa com Fisalina (Leonor Baldaque), que fala português – novamente aqui o diálogo, elemento dramático, converte-se em narrativa que, por sua vez, rompe com a ilusão de realidade. É Fisalina que agora assume o papel de narrador e declara também seus sentimentos e desejo: “Eu quero andar, mas não tenho movimento. Amaldiçoa-me, mas deixa-me ser livre”, pede ela à Mãe de um rio. Nesta terceira história, a protagonista assemelha-se, do ponto de vista masculino, à protagonista da segunda história: “Pobre Fisalina”, diz o narrador, “Pobre Suze”, diz o amante no final do filme.

O narrador da fábula, por vezes, conta o que as imagens vão mostrar a seguir: “Deslizaram [a Mãe de um rio e Fisalina] sobre um chão de cinzas alvíssimas, pelo interior de um labirinto terrível, não se via céu e a luz provinha das paredes rugosas”, e segue-se à voz *off* uma mudança de plano – do interior da casa da Mãe de um rio para o labirinto descrito pelo narrador. A imagem não substitui a palavra, antes a reitera, enfatiza-a, pois a palavra no cinema oliveiriano, como bem acentuou João Francisco Marques (2001, p. 89), “acompanha e sublinha a expressividade da imagem e do seu alcance simbólico”. Mas, sabemos também que quando transpõe obras literárias para o cinema, Manoel de Oliveira segue de perto o texto original, carregando para a tela as palavras da narrativa literária ou as falas da peça de teatro. No filme, o narrador de “A mãe de um rio” diz que conta “com as palavras de quem inventou a fábula”, de modo que excertos do conto de Agustina Bessa-Luís são literalmente ditos por ele. Não significa, no entanto, que Manoel de Oliveira não invente, ao contrário, apenas para citar um exemplo, a mãe de um rio do filme fala grego e lê nesta língua parte da *Teogonia*, de Hesíodo, o que não acontece com a mulher que domina a linguagem das gralhas descrita no conto de Agustina.

Fisalina quer libertar-se da pequena aldeia onde vive e, depois de ter se encontrado com a Mãe de um rio, recusa o noivo; ela deseja, enfim, descobrir seu próprio coração. Simbolicamente Fisalina morre para a família e para a aldeia, pois perde o contato com as pessoas ao isolar-se na gruta labiríntica, a conversar com as gralhas e a guardar o leito do rio. A mulher aqui também se torna imortal não apenas pelo fato de Fisalina estar condenada a viver mil anos, mas por ter ocupado um lugar na lendária história transmitida pela narrativa oral.

Assim como Suze, Fisalina desaparece de cena muito jovem, são agora ambas imortais: Suze, como já referimos, é imortalizada na memória de seu amante e Fisalina



na fábula “A mãe de um rio”, ou seja, a narrativa a imortaliza. Não só a figura materna – à qual Marta é associada na primeira história – pode ser imortalizada, mas também a mulher de todos os homens e a mulher que recusa os homens.

III.

Ao falar da sétima arte, Manoel de Oliveira elege quatro elementos que constituem os pilares de seu cinema: a *imagem*, a *palavra*, o *som* e a *música* são “todos de igual importância e igual autonomia e, simultaneamente, de complementariedade equitativa” (OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 98), diz o realizador; esses quatro elementos revelam, pois, uma forma de narrar que confere personalidade autoral à sua filmografia.

Com frequência, nos filmes oliveirianos a palavra causa um efeito de estranhamento. Isso ocorre em *Inquietude*, por exemplo, na conversa em grego e português da Mãe de um rio e Fisalina. O realizador, no entanto, consegue dar significação à cena por meio do campo / contracampo do diálogo de Leonor Baldaque e Irene Papas, tão meticulosamente trabalhado, como se pode conferir no *making-of* do filme, em que Manoel de Oliveira dirige bem de perto os seus atores, dizendo precisamente à Leonor Baldaque para onde ela deve dirigir o olhar, como ela deve inclinar o rosto, a forma como deve ou não sorrir.

Para citarmos um rápido momento em que o som se torna elemento enfático na narrativa fílmica, lembramos o já aqui mencionado aplauso da platéia do teatro que se faz ouvir quando termina a peça. É exatamente esse som que revela a peça de teatro ao espectador do filme, daí a sua importância.

No que se refere à música, em *Inquietude*, ela está muito ligada à figura feminina de cada história. Isabel Ruth dança ao som de Rachmaninoff; Leonor Silveira canta *Les marcheuses*, de Aristide Bruant, e Irene Papas entoa uma canção popular grega. É ao som da música que Marta enfim aparece em carne e osso, dançando em um espaço a céu aberto, rompendo com isso a convenção teatral, já que a peça é representada em palco italiano. É cantando para o amante que Suze o encanta no primeiro encontro íntimo deles – esse é praticamente um dos únicos momentos em que ela de fato lhe dirige o olhar, enfeitiçando-o. E, finalmente, a Mãe de um rio, como num



ritual, canta pela última vez antes de transferir para Fisalina a guarda do leito do rio. Assim, a música confere significação e unidade à narrativa. Os quatro pilares do cinema oliveiriano mais uma vez se unem e, em *Inquietude*, são eles essencialmente sustentados pela voz e pela imagem das personagens femininas.

O encontro do cinema e da narração torna-se possível devido, em parte, a dois pontos comuns: a duração e a transformação (AUMONT, 1995), ou seja, o tempo e a mudança que ele sempre provoca. O universo diegético de *Inquietude* compreende a dimensão filosófica que a questão da temporalidade implica, mas a narrativa a desenvolve concretamente no nível dos acontecimentos mundanos e, por isso mesmo, convoca sentimentos essencialmente humanos como o medo da solidão, medo da velhice (o Papá da primeira história) e o entusiasmo produzido pela efêmera paixão (o amante de Suze, o noivo de Fisalina, o Filho).

A forma tripartida por meio da qual Manoel de Oliveira realiza o filme *Inquietude* sublinha o tratamento estético que ele dá à questão da temporalidade e contribui para o refinamento da narrativa no seu cinema, o qual, para o realizador é “a, ou uma, expressão da vida” (OLIVEIRA apud AVELLA, 2007, p. 99). O filme expressa a questão da temporalidade em três exemplos diferentes, que, ao fim e ao cabo, apresentam um denominador comum: o ardente e inatingível desejo de imortalidade presente nos homens ou a tentativa de imortalizar de alguma forma, talvez pela arte, o objeto do desejo, daí o desassossego, a inquietação dos personagens, ou, como quer o realizador, a *inquietude*.

Referências

AVELLA, Aniello Angelo. (Org.). **Um concerto em tom de conversa**. Agustina Bessa-Luís / Manoel de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

BESSA-LUÍS, Agustina. “A mãe de um rio”. In: _____. **A brusca**. Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p. 103-117.

COSTA, João Bénard da. Pedra de toque: o dito eterno feminino na obra de Manoel de Oliveira. **Camões**: Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Jan./Jun., Lisboa, n 12/13, p. 6-37, 2001.

HAMBURGER, Käte. A ficção cinematográfica. In: _____. **A lógica da criação literária**. Tradução de Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 155-165.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

MACHADO, Álvaro (Org.). **Manoel de Oliveira**. São Paulo: Cosac & Naify: Mostra Internacional de Cinema, 2005.

MARQUES, João Francisco. Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário. **Camões**: Revista de Letras e Culturas Lusófonas, Jan./Jun., Lisboa, n 12/13, p. 82-89, 2001.

PATRÍCIO, António. Suze. In: _____. **Serão Inquieto**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p. 83-104.

PRISTA MONTEIRO, Helder. Os imortais. In: _____. **Os imortais e O candidato**. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores, 1984, p. 3-31.