

LUZ, SOM, E POUCA AÇÃO: JOÃO BOTELHO E A RECRIAÇÃO POÉTICA D'O ANO DA MORTE DE RICARDO REIS (2020)

LIGHT, SOUND, AND SOME ACTION: JOÃO BOTELHO AND POETIC
RECREATION IN *THE YEAR OF THE DEATH OF RICARDO REIS* (2020)

Kathryn Bishop-Sanchez

University of Wisconsin, Madison

<https://orcid.org/0000-0002-5122-312X>

RESUMO

Este estudo analisa o filme *O ano da morte de Ricardo Reis* (2020) por João Botelho baseado na obra homónima de José Saramago, ao focar os recursos estéticos e estratégias artísticas do diretor para dar profundidade, textura, e contrastes aos planos do filme. Assim, examina-se os jogos de luz e sombra, a presença de espelhos, o recurso subtil à música, enquadramentos de cenas, o lirismo dos diálogos, a textura dos materiais, e a escolha do preto e branco, entre outras opções cinematográficas. Analisa-se alguns dos desafios ao nível da filmagem para transpor o romance ao meio fílmico, tendo recurso a truques cinematográficos para separar cenas e planos, a teatralidade dalguns episódios, e a prioridade dada à técnica de monólogos e diálogos. Na segunda parte do artigo, foca-se no trabalho da câmara para contrastar as duas mulheres protagonistas principais, Lídia e Marcenda, e para focar a debilidade física de Marcenda cuja mão esquerda é paralisada. As técnicas de grandes planos, luz, espelhos, e enquadramentos reiteram com insistência este “refrão visual” da deficiência da protagonista.

Palavras-chave: João Botelho, adaptação fílmica, estética cinematográfica, espelhos, jogos de luz e sombra, deficiência, protagonistas femininas

ABSTRACT

This study analyzes the film *The Year of the Death of Ricardo Reis* (2020) by João Botelho, based on the homonymous novel by José Saramago, and focuses on the aesthetic devices and artistic strategies chosen by the director to create depth, texture, and contrasts in the frames of the film. As such, this article examines plays of light and shadows, the presence of mirrors, the inclusion of subtle music, the framing of scenes, the lyricism of dialogues, the texture of materials, and the choice of filming in black and white, among other filming strategies. I study some of the apparent challenges when transposing the novel to film, using cinematographic ploys to separate scenes and frames, the theatricality of certain episodes, the priority given to monologues and dialogues. In the second half of the article, I focus on the camerawork that contrasts the two main female protagonists, Lúcia and Marcenda, and amplifies the physical disability of Marcenda whose left hand is paralyzed. The techniques of close-ups, light, mirrors, and framing reiterate with insistence this “visual chorus” of the protagonist’s ailment.

Keywords: João Botelho, film adaptation, film esthetics, mirrors, plays of light and shadows, disability, female protagonists

1. JOÃO BOTELHO E A ARTE DA ADAPTAÇÃO FÍLMICA

No outono de 2020, em plena pandemia, a 17.^a longa-metragem do cineasta português João Botelho estreia-se em Lisboa. Trata-se de uma adaptação cinematográfica d’*O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, um dos romances pilares do universo do escritor, que chega ao grande ecrã sob título homónimo. Conhecido principalmente dos cinéfilos de língua portuguesa, com alguma projecção em França,¹ João Botelho é exímio neste exercício, tradi-

¹ A título de exemplo da projecção de João Botelho na França, citemos o tributo que lhe foi prestado no Festival Cinéma du Réel em Paris (março de 2006) e a homenagem no Festival

cionalmente mal compreendido e desprezado, que é a adaptação de textos literários ao cinema. Antes da estreia d' *O ano da morte*, Botelho dirigiu numerosas adaptações: *Quem és tu?* (2001), adaptado da peça de teatro *Frei Luís de Sousa* de Almeida Garrett, *O fatalista* (2005), com base no texto francês *Jacques, le fataliste* de Denis Diderot; *A corrupção* (2007), baseado no livro best-seller de Carolina Salgado, *Eu, Carolina*; *A corte do norte* (2008), a partir do romance com o mesmo título de Agustina Bessa-Luís de 1987; uma adaptação d' *Os Maias* de Eça de Queirós em 2014; *Peregrinação*, com base no texto de Fernão Mendes Pinto em 2017; e, tematicamente mais perto do texto de partida do filme em questão, *Filme do desassossego* (2010), baseado n' *O livro do desassossego* de Bernardo Soares, semi-heterónimo de Fernando Pessoa. Se levarmos em consideração os prémios e nomeações de festivais de cinema como medida de valor – apesar das limitações bem conhecidas deste critério –, estes filmes a partir de textos adaptados destacam-se no repertório de João Botelho. *A corte do norte* recebeu o Prémio do Público no festival Caminhos do Cinema Português (2009), menção honrosa no Festival de Roma (2008), e foi nomeado para o Globo de Ouro como Melhor Filme (2010), *Os Maias* distinguem-se pelas suas nomeações de Melhor Filme para os Prémios Águila (2014) e Sophia (2015) e pela premiação do Globo de Ouro de Melhor Filme (2015), o *Filme do Desassossego* foi nomeado para o Globo de Ouro como Melhor Filme em 2011, e *Peregrinação* foi nomeado para os Prémios Sophia nas categorias de Melhor Realizador e Melhor Argumento Adaptado em 2018. Tal como estes exemplos indicam com ampla evidência, no que se trata de filmes de ficção João Botelho tem tido preferência por

filmes adaptados a partir de textos escritos, e esta predileção tem sido bem sucedida, a julgar pela receção do público e dos diversos júris.

Dado esta trajetória e preferência processual, e com antecipação do centenário do nascimento de José Saramago (1922-2010), não é de surpreender que Botelho tenha optado por acrescentar a adaptação de um texto do Prémio Nobel à sua filmografia. Note-se de passagem que a maior parte dos textos literários em que Botelho baseia a sua obra são clássicos da literatura portuguesa da autoria de escritores canónicos – Fernão Mendes Pinto, Almeida Garrett, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Agustina Bessa-Luís e José Saramago – e, portanto, conhecidos (ou pelo menos com maior hipótese de serem conhecidos) do público em geral. Convém, também, indicar que, como em qualquer adaptação, o contexto e a temporalidade não são neutros. Neste caso específico, a estreia d’*O ano da morte de Ricardo Reis* antecipa por um ano o começo das celebrações do centenário do nascimento de José Saramago, inserindo-se num cenário literário e cultural focado num escritor com acolhimento internacional. De facto, é evidente que este *timing* não é gratuito: lançar um filme longa-metragem na época que antecede a comemoração de um grande autor alinha-o num contexto ideal para ser acolhido por um público recetivo, usufruindo de uma “vida útil” mais duradoura. Tratando-se de uma obra de um autor amplamente conhecido, Botelho pôde contar com “uma memória cultural geralmente disponível” (Ellis, 1982: 3). Do mesmo modo, há o aspeto nada insignificante da pedagogia: um filme pode incentivar pessoas a lerem o livro ou ao contrário (aquilo que Philip Pullman designou por “argumento de mérito”; 2004), ou seja, o filme aproveita-se dos méritos já estabelecidos do texto literário. Neste tango entre a obra original e a adaptação por incentivos educativos ou interpretada como tal, há outro perigo: o de responsabilizar o autor da adaptação

por fazer uma obra substituta que para quem conhece o romance será vista com a sombra da obra primeira em pano de fundo.

Na minha análise do filme de João Botelho, preferi deixar de lado uma leitura comparativa entre a sua obra e a obra de José Saramago; antes opto por analisar o filme *O ano da morte de Ricardo Reis* guiando-me pela estética do filme em si. Se, por um lado, a recepção de uma obra de adaptação será sempre conforme a relação do espectador com a obra originária—“quanto mais popular e querido o romance, mais provável o descontentamento”, afirmou Hutcheon (2013: 174)—por outro lado, seria uma injustiça limitar a análise da obra de Botelho a uma leitura comparativa com o romance de José Saramago. Nisso, posiciono-me a favor de uma des-hierarquização da adaptação em relação à obra original, esta tendência de valorizar a adaptação como inferior e subsidiária (cf. Hutcheon, 2013: 11-13). Em relação ao romance de Saramago, a intertextualidade com a obra de Fernando Pessoa tem merecido muita atenção crítica e, sendo assim, o filme de Botelho constrói um meta-diálogo com os textos que o precedem. Não obstante, onde vemos o verdadeiro talento do realizador é na forma como traduz no cinema a essência do romance de José Saramago e as personagens pessoanas, numa obra mediada pelo seu olhar de cineasta.

2. O FILME COMO OBJETO ESTÉTICO

O enredo do filme retrata as relações de Ricardo Reis, recém-chegado do Brasil, com duas mulheres — Lídia, a criada do hotel, e Marcenda, a filha de um advogado de Coimbra —, assim como as suas conversas com o já defunto Fernando Pessoa. Trata-se daquilo que se pode qualificar de arte-cinema: uma produção que talvez não interesse ao grande público, principalmente pela falta de ação e de efeitos especiais, correspondendo à imagem que comumente se tem de um filme de baixo orçamento. Dito isto, um dos valores princi-

pais do filme reside, sem dúvida, na sua beleza: contrastes de luz e de sombra, um recurso subtil a música de ambiente, os enquadramentos das cenas, jogos de espelhos, o lirismo dos diálogos, o ambiente da época, a textura dos materiais, tudo filmado num suave tom de preto e branco que se aproxima do sépia. De facto, num filme inteiramente filmado a preto e branco (com a exceção da última sequência onde surge um pavão colorido em fortes tons azuis), os efeitos de luz e sombra, a alternância entre céus limpos ou nublados, a presença frequente da chuva, e o posicionamento de espelhos, são algumas das estratégias artísticas de Botelho para dar profundidade, textura e contraste aos planos do filme. Além disso, a opção pelo preto e branco dá nitidez aos episódios onde se destacam os diálogos, as expressões faciais, as texturas de pele e dos materiais, e as linhas da composição dos planos. Filmar a preto e branco no século XXI não é uma escolha gratuita: há sempre um subtexto de tempo histórico, memorialização e distância, do lado temático; quanto à estética, pode intuir-se um ímpeto de realismo, harmonia cromática (sem contrastes excessivos), *glamour* de bom gosto, ou um desejo de requinte. O crítico Jie Li indica que optar pelo preto e branco pode ser visto como uma provocação, ao explicar que “using black and white in the age of colour cinema always makes the audience question what colours and discolours our collective memories of history as mediated through visual representations” (Li, 2012: 248). Além do mais, pela sua aparente simplicidade, o preto e branco elimina uma multiplicidade cromática que eventualmente poderia distrair da fluidez do guião. Também projeta um ambiente de época do fim dos anos 30, pouco antes da emergência da fotografia e das longas metragens a cores. A iluminação no filme, com sombras profundas e imagens saturadas a preto e branco, lembra alguns dos grandes filmes clássicos dessa época, como *The Thin Man* (Dir. W. S. Van Dyke, 1934), no qual o uso de luzes dramáticas enfatiza o ambiente misterioso do filme. Ademais, na ilha de edição,

Botelho optou por marcar o começo e o fim de certas cenas respetivamente com a abertura e o fechamento da íris, uma técnica que bem visivelmente reitera a artificialidade dos cortes cénicos e a presença intrusa do montador, reminiscente do cinema clássico mudo.

Estes tons de preto e branco harmonizam-se com a chuva que é omnipresente desde a primeira sequência, marcando a sua importância, que durará ao longo do filme. Imediatamente antes de se projetarem os créditos com os principais atores, o filme abre com um panorama da Baixa de Lisboa sob chuva, ao som de uma suave música de violino: uma legenda indica “Lisboa, 29 de Dezembro, 1935. Um domingo”. Na cena seguinte vemos as docas lisboetas onde, debaixo de chuva, viajantes se precipitam carregando as suas malas: são passageiros chegados de barco pelo Tejo, entre eles Ricardo Reis, que entra num táxi que o leva até o hotel, com a chuva persistente, vista pela janela do veículo. Estes primeiros momentos dão uma atmosfera de frieza, humidade e escuridão ao filme, no qual a chuva e o nevoeiro são constantes. Ricardo Reis é quase sempre visto entrando e saindo munido de seu guarda-chuva, que faz duplo serviço de bengala nos poucos momentos em que a chuva cessa. A técnica de filmagem de contrapicado sublinha por momentos a calçada portuguesa molhada, tal como na cena em que Ricardo Reis passeia pelo Príncipe Real e a câmara faz grande plano nos seus sapatos e pedras do pavimento. A divisão exterior / interior não é impenetrável: num certo momento, a chuva infiltra-se por uma janela e vemos Lídia, resignada e submissa na sua função de empregada, a esfregar o chão e, em outro momento, os raios de uma trovoadá iluminam o cenário, onde se ouve um trovão como se fosse fora de um palco de teatro, ambos os episódios reiterando este ambiente.

Com a maioria das cenas filmadas em interiores ou em estúdio, dominam estratégias de luz elétrica, cenas de iluminação artificial onde são destacados certos elementos, gestos e expressões, para guiar

o olhar do espectador, às vezes de uma forma excessiva. Em algumas cenas, como as das visitas de Fernando Pessoa ao quarto sem janelas de Ricardo Reis, dissolve-se a noção de dia ou de noite e dá-se ênfase à escassa decoração e à mobília constituída pela cama, estante, mesinha de cabeceira, secretária e duas cadeiras. A evidente e austera técnica de iluminação dá um ar teatral a estas cenas, ao guiar desta maneira obrigatoriamente o foco da atenção do espectador. A isso juntam-se jogos de espelhos que aprofundam a dimensão do cenário. Em particular, nos encontros entre Fernando Pessoa e Ricardo Reis, em lugar de recorrer à técnica de campo / contracampo que Botelho usa predominantemente ao longo do filme (sobretudo em cenas de diálogo entre dois protagonistas), nestes episódios, veem-se através do espelho ao conversarem. Quem conhece o mundo poético de Fernando Pessoa, não pode deixar de reconhecer no desdobramento dos espelhos um símbolo do mundo heteronímico. Além disso, a presença insistente de espelhos transmite uma dimensão sinistra e onírica ao filme, como numa certa noite em que Fernando Pessoa conversa com Ricardo Reis e, vendo-se sempre através do espelho, comenta sobre a sua corporeidade invisível:

Não é bom para os mortos habituarem-se a viver com os vivos, nem os vivos se devem travancar de mortos. Tenho de ir, agora há pouca gente nas ruas, e devo ser cauteloso, já não tenho forças para garantir a minha visibilidade. Há uns que olham através do meu corpo e nada vêem. Outros, raros, fitam-me com insistência, acham em mim qualquer coisa de estranho, mas incapazes de definir o quê.

Vários outros episódios têm recurso a esta técnica da filmagem pelo viés do espelho, tais como a cena carregada de emoção em que Lídia revela a Ricardo Reis o fado que receia para o seu irmão, que chega a Lisboa num barco para se opor ao governo e ainda com a

intenção de ir para Angra do Heroísmo libertar presos políticos. Nesta cena, a presença dos espelhos deflete a luz e os dois falam-se através da imagem refletida deles próprios, o que torna mais suave a severidade de uma discussão tão pesada, como se essa discussão fosse em discurso indireto.

Junto com estes jogos de luz e de espelhos, há uma insistente presença de sombras que também contribui para a criação de imagens duplas. Durante o primeiro encontro entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa, numa pausa na conversa, este levanta-se e aproxima-se do espelho; olha-se nele e afirma com admiração: “É uma estranha impressão. Sei que estou a olhar-me, mas não me vejo”. Ao qual Ricardo Reis responde, apontando com o dedo: “No entanto tem sombra!” Para Fernando Pessoa e tal como ele lamenta, a sombra “é tudo o que [tem]”. Em todas as (muitas) cenas noturnas, as sombras parecem algo exageradas, enfatizando um ambiente misterioso, sugerindo uma duplicação de formas de maneira subjetiva, determinada pelos fortes contrastes, próxima ao *chiaroscuro*. Outra cena marcante pela presença das sombras é a visita noturna de Lídia depois da ida de Ricardo Reis ao teatro. Ao som de uma tempestade que se ouve lá fora, Lídia introduz-se no quarto. Uma luz suave ilumina-a enquanto tira o seu *négligé* e a sua imagem é projetada na parede, que ocupa a parte esquerda do plano, dando assim a impressão de estarem duas mulheres—simbolicamente, talvez as duas que preocupam Ricardo Reis. Neste plano, é a sombra que preenche o vazio do cenário e dá-lhe ao mesmo tempo mais mistério e presença humana.

A filmagem a preto e branco, os jogos de luz e de espelhos, a omnipresença da morte pela demorada presença de Fernando Pessoa, o morto-vivo, criam uma atmosfera surreal que paira ao longo do filme. As contínuas chegadas e desaparecimentos de Fernando Pessoa, algo que o meio fílmico consegue representar muito bem através do uso

de *raccords*, acrescentam um ambiente de inesperado (Ricardo Reis nunca sabe quando Fernando Pessoa vai aparecer, desaparecer, e em quais condições...) e de místico, as conversas entre os dois envolvem com frequência o tema da morte e da vida além da morte. Em cenas como um passeio pelas arcadas da Baixa lisboeta, numa noite escura com algum nevoeiro, a estética de uma luz residual e a textura do mármore das colunas contribuem para o ambiente *noir* e místico do filme. Neste episódio, Fernando Pessoa anuncia que tem de ir, mas que pretende voltar, e desaparece enquanto Ricardo Reis, ainda querendo conversar, fica a olhar na direção em que o companheiro partiu, e diz a si mesmo “Promete?” A iluminação da cena é marcante: no instante em que Fernando Pessoa vai desaparecer, acena o seu adeus, iluminado por detrás, na parte central do passeio das arcadas e no centro do plano. Talvez esta imagem da silhueta do poeta dizendo adeus, banhado por uma luz incidente e envolto em nevoeiro numa noite de chuva, seja uma das mais emblemáticas do filme [fig. 1].



FIGURA 1 – Fernando Pessoa banhado por uma luz incidente

Esta imagem lembra a primeira despedida de Ricardo Reis e Fernando Pessoa em que a luz ilumina a silhueta dos dois homens no

vão da porta de um quarto às escuras. Além disso, não é de surpreender que o filme comece e termine com referências à morte e idas ao cemitério, indo na última cena os dois protagonistas juntos. Há também uma curta e algo curiosa cena que se assemelha a um episódio de gangsters que, afinal, descobrimos ser uma cena de metaficção, a filmagem de um filme interdiegético. Em outro momento, numa noite carnavalesca, Ricardo Reis pensa ter reconhecido Fernando Pessoa vestido de caveira, correndo atrás dele para afinal descobrir que se tinha enganado—mais um episódio que brinca com uma ideia bem pessoana que é a do fingimento. E ainda, noutra cena, em que Ricardo Reis é convocado pela polícia do Estado, o ambiente do filme retoma este tom de *film noir*, de intriga e de suspense. Lembra-se, a este respeito, que a escolha de filmar a preto e branco recria bem esta época cinematográfica da primeira metade do século XX, a idade de ouro deste género.

Além do papel essencial da luz na estética do filme, a presença de linhas, sobretudo verticais, é primordial para a composição dos planos. Ao começar o filme, a forte chuva marca o episódio, uma imagem que voltará depois com alguma insistência. No interior do hotel e depois no apartamento de Ricardo Reis, sobressaem as linhas retas da madeira que contorna portas e janelas, as linhas curvilíneas das escadarias em espiral, a verticalidade de cortinas que balançam com movimentos de brisa. Nas cenas filmadas ao ar livre, esta insistência das linhas verticais ressurgue no passeio acima referido pelas arcadas da Baixa lisboeta, mais a verticalidade das árvores em parques da cidade, e a monumentalidade das estátuas como a de Adamastor, frente à qual Ricardo Reis e Fernando Pessoa passeiam mais de uma vez. A isto junta-se a preferência de Botelho por filmar em contrapicado, técnica que usa ao longo do filme tanto em cenas interiores como exteriores, criando assim uma maior sensação de perspetiva, altura e profundidade. A estas linhas juntam-se as texturas dos mate-

riais, a suavidade dos tecidos das cortinas que balançam ligeiramente perto de uma janela aberta, a beleza de uma moldura em gesso de luminária, os vestidos de Marcenda bordados com renda, o mármore das colunas das arcadas ou a pedra da estátua do Adamastor, para citar apenas alguns exemplos.

A predominância de linhas verticais é acompanhada por movimentos da câmera. Num certo episódio, Lídia visita Ricardo Reis no seu apartamento sob pretexto de fazer a limpeza doméstica (que ainda faz) e andam também aos beijos e abraços. Lídia desce e a câmera focaliza, num ângulo—tão recorrente neste filme—de contrapicado, no exterior do prédio, nas árvores e nas nuvens: a cena serve de intermezzo para limpar o paladar visual antes da chegada de Marcenda. Ao longo do filme, há uns planos recorrentes em que é justamente este ângulo da filmagem que domina. Apesar dos espaços reduzidos (cenas filmadas em interiores, praças ou parques de tamanhos limitados, por exemplo) esta técnica abre o horizonte dos planos, sempre de baixo para cima, e torna-se uma característica da estética do filme de Botelho. No episódio em Fátima, este ponto de vista da câmera dá relevo à pequenez dos homens à procura de um milagre divino, simbolicamente virando os olhares para os céus de onde caem panfletos publicitários.

Botelho recorre a várias técnicas repetidamente para assinalar a transição entre cenas consecutivas. Pausar em nuvens que ligeiramente se movem, como na cena acima referida, é uma das estratégias que dão uma semelhança de continuidade entre episódios sucessivos. Em outros momentos, quando a mudança de cena é mais marcada, recorre-se à técnica do íris: a cena começa com a abertura da íris e termina com o seu fechamento até a imagem escurecer completamente, uma técnica típica do cinema mudo.

3. MONÓLOGOS, DIÁLOGOS E A TEATRALIDADE EM BOTELHO

Reencontramos no filme de Botelho as personagens, as localidades, o enredo, e os diálogos principais do romance de Saramago, tal como acima mencionamos. Para quem conhece o romance, o filme oferece pouca variação à obra originária enquanto ao enredo e conteúdo. Por ter optado por uma adaptação maioritariamente fiel, o cineasta teve de afrontar certas condições de representação. Como todo o bom adaptador, Botelho teve de usar a sua criatividade e liberdade artística para preencher lacunas que de outro modo teriam desaparecido na passagem do discurso escrito, como modo de contar, para as limitações da performance filmada e do espaço a mostrar.

Neste sentido, a apresentação das personagens teve de recorrer a vários truques cinematográficos que, para alguns, podem parecer estilizados, demasiado teatrais e forçados. A apresentação formal de Ricardo Reis, no momento em que chega pela primeira vez ao hotel onde ficará durante a primeira parte do filme, é uma ilustração deste desafio ao nível da filmagem. Nesta circunstância, o cineasta optou por focalizar a ficha de entrada do hotel, na qual o recém-chegado hóspede coloca toda a sua informação pessoal. Desta maneira, o espectador toma conhecimento de pormenores referentes ao personagem principal do filme, alguns dos quais tendo consequências para o desenvolvimento do enredo (o seu nome, a sua nacionalidade, estado civil, ocupação de médico, e proveniência do Rio de Janeiro pelo navio Highland Brigade), e outros que podem parecer anedóticos ou terão pouco impacto na trama do filme (ser natural do Porto, ter 48 anos e a data exata de nascimento, por exemplo). O uso da câmara lenta e, por vezes, intrusa, auxilia a fixação de informação necessária à compreensão do enredo, tal como o demorado grande plano do número da porta do quarto de Ricardo Reis, a porta que, ao abrir-se, é a única parte iluminada do plano, enquanto o protagonista entra no quarto às escuras.

Botelho preferiu optar por aquilo a que se poderia chamar estética dialogada ao longo do filme, dando prioridade a palavras ditas—em forma de monólogos ou diálogos—em detrimento da visualização da ação. Desta maneira, consegue-se transmitir informação, dar alguma profundidade à história evocando lembranças ou eventos do passado, verbalizar sentimentos íntimos dos protagonistas (sobretudo no que se refere a Ricardo Reis e Marcenda), avançar a narrativa, e construir *flashbacks*. Como técnica fílmica, a prioridade dada ao falar persiste ao longo do filme, e começa por uma das primeiras cenas que retrata Ricardo Reis quando se recolhe ao seu quarto e examina papéis ao arrumar as malas. Em voz alta, lê a data “13 de novembro de 1935,” e a seguir a primeira estrofe do poema “Vivem em nós inúmeros” que começa assim:

Vivem em nós inúmeros;
 Se penso ou sinto, ignoro
 Quem é que pensa ou sente.
 Sou somente o lugar
 Onde se sente ou pensa.

É esta ode que Ricardo Reis comentará na presença de Fernando Pessoa que, surpreendido, não reconhece o poema, pois foi escrito há apenas dois meses. Nesta conversa, Fernando Pessoa tinha comentado que quando uma pessoa olha para eles juntos “vê um vulto” que não é nenhum dos dois, e explica: “Uma soma de nós dividida por dois, ou melhor ainda, o produto de uma multiplicação de um pelo outro. Aritmética. Dois não se somam, multiplicam-se.” Esta conversa, que ressoa com a ode de Ricardo Reis, constitui um comentário visível e artisticamente apresentado no filme pelos jogos dos espelhos, pela luz e pelas sombras. Incluído no cenário acima mencionado, num ambiente pouco iluminado que cria uma atmosfera de mistério ou até de misti-

cismo, o poema lido pelo seu autor prenuncia o seu desdobramento em relações múltiplas, principalmente com Lúdia e Marcenda, mas também com o próprio Fernando Pessoa. Esta fragmentação do sujeito e a dificuldade expressada da auto-definição do eu – traços, digamos de passagem, mais característicos da lírica de Álvaro de Campos ou do Pessoa ortónimo – afastam-se do neoclassicismo estoico de Ricardo Reis, que na narrativa do filme, sujeito às paixões da carne e ao afeto, é o lugar onde vozes (de Lúdia, Marcenda, Fernando Pessoa...) convergem, se manifestam, e falam. De facto, há pouquíssimas cenas no filme onde se passem diálogos sem a presença de Ricardo Reis, sendo exemplo disso um ou outro raro episódio entre Marcenda e o seu pai, o doutor Sampaio (na sala de jantar ou no quarto de Marcenda, antes de descerem para o jantar) ou breves conversas de personagens secundárias à ação principal mas que interpretam algum aspeto da vida de Ricardo Reis, tais como as mulheres vizinhas no prédio onde ele irá viver, que coscuvilham entre elas sobre as visitas ao “senhor doutor”, ou os dois homens sentados no parque no Alto de Santa Catarina que comentam a partir da sua perspetiva o encontro entre Marcenda e Ricardo Reis, fazendo referência à diferença tão visível de idade entre eles, “Podia ser o pai dela” / “É arranjinho”. Além dos diálogos em que Ricardo Reis é o principal interlocutor, Botelho recorreu à técnica do monólogo, sobretudo a fim de caracterizar a personagem principal pelos seus pensamentos, sentimentos e desejos, e a sua perspetiva sobre o passado. Na cena acima referida, ao arrumar as malas Ricardo Reis encontra um livro de uma biblioteca brasileira que se esqueceu de devolver. Ao bater ligeiramente na capa do livro, exclama “Ah, esqueci-me de o devolver! Deslembraça!” Coloca o livro ao lado da mesa de cabeceira onde a luz ilumina o telefone, o relógio e o livro. A câmara foca com insistência a capa do livro, para que o espectador possa ler com demora o título da obra de Herbert Quain, *The God of the Labyrinth*, que mais tarde voltará a ser evocado no filme. A cena

toda é imbuída de uma sensibilidade artística: a composição simples do plano, o movimento lento da câmera, a disposição mínima dos objetos que se assemelham a uma natureza morta, tudo banhado por uma luz artificial, suave e discreta. Ao mesmo tempo, a leitura em voz alta do poema a partir de um papel escrito à mão e o monólogo de Ricardo Reis, assim como os contrapicados da filmagem, dão ao episódio um aspecto teatral tão característico do filme. Noutra cena, Ricardo Reis recebe um bilhete de Marcenda explicando que não podem jantar juntos dado que, depois de saber a notícia que Ricardo Reis foi chamado pela polícia a depor, o seu pai insiste em que jantem com espanhóis que ela não conhece, e convida Ricardo Reis a conversar com ela no Alto de Santa Catarina no dia seguinte. Ricardo Reis desdobra o bilhete e lê a nota em voz alta, de novo de uma forma pouco natural para os efeitos do filme.

Além de múltiplos monólogos, destaca-se na criação de Botelho a importância dos diálogos, principalmente centrados, como é de esperar, na personagem de Ricardo Reis, e transpondo assim diálogos entre ele e Fernando Pessoa, Lídia, Marcenda, e o pessoal do hotel onde está hospedado. Até atos íntimos e pessoais, tais como o fato de tentar lembrar elementos da cidade de Lisboa, surgem em conversas ditas em voz alta. No primeiro jantar retratado no filme, Ricardo Reis pergunta ao empregado se a rua que se vê é a Rua do Alecrim; é a Rua Nova do Carvalho, de cujo nome Ricardo Reis admite não se lembrar. Os diálogos entre Marcenda e Ricardo Reis são os mais teatrais do filme e, quando não comentam o trauma da mão incapacitada, conversam de uma forma predominantemente artificial e estilizada sobre a sua relação amorosa. A teatralidade das réplicas chega a aproximar-se de um drama clássico no qual os protagonistas vociferam seus sentimentos íntimos ou até ações que tencionam fazer. Já na última parte do filme, Ricardo Reis verbaliza as suas intenções de beijar Marcenda, a sua fala servindo de aviso e de prefiguração

no enredo. O encontro acontece no seu gabinete de médico, onde Ricardo Reis anuncia, num pronunciamento digno de uma peça clássica oitocentista, “Marcenda, eu vou beijá-la”, antes de a beijar pela primeira vez. Um pouco mais tarde, na mesma cena, Ricardo Reis insiste em saber o que ela sente, e Marcenda, numa longa resposta que explicita o seu estado de alma, responde: “Estou aqui sentada em casa de um homem com quem falei apenas três vezes. Vim para o ver, falar-lhe e ser beijada, no resto não quero pensar”. Diálogos cheios de emoções dominam as falas entre Marcenda e Ricardo Reis, nas quais as tensões são grandes e os sentimentos fortes, tudo acompanhado por grandes planos intrusos, movimentos lentos da câmara, e música de ritmo acelerado. Em alguns destes diálogos, é como se houvesse uma experiência fora-do-corpo nas falas dos protagonistas, parecendo narrar, como o faria um narrador onisciente, os seus estados de alma, emoções e pensamentos íntimos. Os diálogos dominam as cenas do filme nas quais pouca ação acontece frente à câmara. Sabe-se que houve uma tentativa de revolução anarquista em Espanha e que o irmão de Lídia estava envolvido no conflito. Porém, nada disso é filmado, antes referido por diálogos, notícias lidas nos jornais, o noticiário na rádio, ou barulhos acontecendo fora do plano, tal como seria de esperar de uma peça teatral ou de um filme estilizado de baixos recursos. Na maior parte das cenas, e nisso fielmente retratando os episódios do romance original, atuam poucas personagens, com a exceção da cena de abertura da chegada de Ricardo Reis no cais, a ida a Fátima, a convenção fascista na praça dos touros do Campo Pequeno, e um festejo triunfal na sala de jantar do hotel.

4. A CÂMERA FEMININA E A ARTE DE FILMAR A DEFICIÊNCIA AO FEMININO

Ao longo do filme, há vários episódios onde se focalizam as personagens femininas Marcenda e Lídia, e a perspetiva da objetiva, a

sequência das imagens, o enquadramento e o movimento da câmera, longe de neutros, são imbuídos de significado muito para além da imagem em si. De uma forma repetida e com alguma insistência, o filme justapõe as duas protagonistas femininas em cenas que sublinham uma hierarquia de classe e de habilidade física. Lídia aparece pela primeira vez no filme a subir pelas escadas do hotel na sua condição de camareira, enquanto o primeiro encontro com Marcenda, hóspede regular do hotel, acontece na sala de jantar. Ricardo Reis, já instalado à mesa, dobra o seu guardanapo e a câmera segue o seu olhar até à porta pela qual entra Marcenda, segurando a sua mão esquerda na direita, acompanhada pelo pai. Esta primeira cena de jantar enfatiza aquilo que será um dos *leitmotifs* do filme: a deficiência física de Marcenda, cuja mão esquerda está paralisada. Num movimento típico de campo / contracampo, repetido ao longo da cena, a câmera alterna entre o olhar indiscreto de Ricardo Reis, visivelmente intrigado pelos hóspedes recém-chegados, Marcenda e o pai, com zoom demorado nas mãos da primeira, na forma como se serve apenas da mão direita para comer, na mão esquerda imóvel ao lado do prato, na maneira como cobre a mão direita pela esquerda num gesto protetor, etc., tal como se vê na figura 2.



FIGURA 2 – Marcenda cobre a mão direita pela esquerda

No caso de Marcenda, o trabalho da câmara é chave para enfatizar esta debilidade ao ponto de a podermos considerar discriminatória, baseada na incapacidade física: cada vez que ela entra em cena, o braço morto que não se move por si próprio é destacado por uma câmara também estática que pausadamente sublinha essa imobilidade. Nisso, no imediatismo da imagem está todo o seu poder, tal como Peter Brook sugeriu: no momento em que vemos uma imagem, somos incapazes de pensar, sentir ou imaginar qualquer outra coisa (Brook, 1987: 190). A focalização obsessiva da câmara funciona como o consenso social que coloca por um lado a normalidade corporal e nas suas margens a deficiência física. Marcenda é definida pela sua deficiência, alinhando assim com a ideia articulada por Edward Jones, segundo a qual a incapacidade física domina a sua caracterização, a forma como é percebida por outrem (Jones, 1984: 9). Assim, de uma forma que se aproxima do excesso, em quase todas as cenas em que Marcenda está presente a câmara foca o braço dela e os seus movimentos desajeitados. Quando caminha, como na cena acima descrita, ela sustém a mão doente na mão sadia, ou o braço fica baloiçando sem vida ao longo do corpo. Quaisquer movimentos que precise de fazer com a mão esquerda são auxiliados pela mão direita (comer, vestir-se...). Em outros momentos, como naquele encontro ao ar livre com Ricardo Reis no Alto de Santa Catarina, a mão imóvel está protegidamente enfiada no bolso do casaco, ao abrigo de olhares indiscretos, incluindo o da câmara intrusa e impiedosa. Em todas estas cenas, numa técnica de grande plano insistente, a mão inerte ocupa o plano central, uma perspetiva auxiliada pelo uso de luz incidente. Porém, não é apenas a focalização da câmara que distingue incansavelmente a deficiência de Marcenda, mas a própria protagonista contribui para esta proeminência por insistentes falas referentes à sua debilidade, frequentemente acompanhadas por jogos mensurados de espelhos

que amplificam ainda mais a imagem da mão sem vida. De facto, as principais conversas em que Marcenda participa centram-se na sua deficiência física, ao mesmo tempo que constroem uma ponte entre ela e Ricardo Reis, facilitada pela sua profissão de médico e pela desculpa de pedir-lhe a sua opinião. Para sublinhar algumas destas cenas, destaco alguns episódios. No dia seguinte a uma ida ao teatro, onde Marcenda, o pai, e Ricardo Reis se tinham apresentado formalmente, Marcenda aborda Ricardo Reis na sala de estar do hotel. Bebem um café juntos, servidos por Lídia, cujo desgosto pelo encontro a sós entre os dois hóspedes se traduz em movimentos bruscos, serviço de má cara, olhares reprovadores, o seu posicionamento entre os dois, sendo chamada à ordem duas vezes pelo mordomo Salvador, ao sair barulhenta e bruscamente pela porta batente, entornando a loiça. Neste episódio, o enquadramento coloca o casal ao centro, com Lídia ligeiramente atrás e, nos seus movimentos de ida e vinda, ela fica sempre na periferia da cena. Enquanto Salvador repreende Lídia pelo seu descuido com a loiça, Ricardo Reis pega delicadamente na mão inerte de Marcenda, acaricia-a e vira-a, ao pronunciar com lirismo e sedução “Ave doente, asa queimada, chumbo cravado no peito”. Numa conversa fluida, Marcenda responde às perguntas de Ricardo Reis, cobrindo como é o seu costume a mão doente com a mão saudável, e Ricardo Reis, aproveitando o momento íntimo, avança as suas mãos pelo braço dela, tudo acompanhado por uma música de cadência grave que pára subitamente quando Marcenda retira bruscamente o seu braço, deixando Ricardo Reis de mãos vazias. Este tocar sensual das mãos nesta *mise-en-scène* não é gratuito e ressoa com a cena e imagens da véspera: depois da ida ao teatro, Ricardo Reis recebe Lídia no seu quarto e, no prelúdio a uma cena erótica, a câmara foca a mão de Ricardo Reis acima da de Lídia, contra o seu ventre nu.

Outro episódio em que Marcenda centraliza a sua deficiência, como se fosse ao mesmo tempo o pretexto e a substância do *rendez-vous*, é no encontro proposto por ela no Alto de Santa Catarina. Aqui, mais uma vez, a câmara, de uma forma intrusa e óbvia, foca a mão morta que não se mexe. Num raro momento, uma lente grande-angular abrange uma vista ampla do parque, mostrando dois homens de idade sentados ao lado e que observam e comentam a cena, para depois fazer um grande plano do banco onde Ricardo Reis e Marcenda se sentam, Marcenda com a mão “na algibeira, como um pássaro morto”. De novo, Ricardo Reis pega na mão que ela lhe oferece, e ouve-se uma música suave enquanto ele a motiva a não perder a esperança. Ao retirar dele a sua mão, a conversa torna-se mais íntima e as caras dos dois ocupam o plano inteiro, Ricardo Reis acaricia-lhe o rosto, e a música suave torna-se mais dramática no auge da cena, antecipando o súbito retiro de Marcenda que se afasta e declara que é “tão tarde, tenho de ir ter com o meu pai”. Em outro encontro, o terceiro entre eles, Ricardo Reis beija pela primeira vez Marcenda e, depois de a beijar vigorosamente, afasta-a com um empurrão e a câmara amplifica o ângulo da filmagem enquanto Marcenda, sem fôlego, murmura “Deixe-me... deixe-me... deixe-me...”. A seguir, vemo-la pegar no braço inerte e desfalecer numa cadeira lá por perto, onde se senta, agarrando ainda o braço. Neste momento, Ricardo Reis, como se estivesse incomodado pela lembrança da deficiência ou pela súbita rejeição, fica de pé ao lado da janela, desajeitado. Apesar das fortes emoções que atravessam a cena, o que domina é a posição da mão de Marcenda. De novo, a mão aleijada é o foco da cena, tornando-se a corporificação da sua diferença em relação a Lídia—mulher de acesso fácil e sempre disposta—e, ao mesmo tempo, os gestos desajeitados de Marcenda travam os avanços amorosos de Ricardo Reis [fig. 3].



FIGURA 3 – Os gestos desajeitados de Marcenda

O trabalho da câmera ao retratar obsessivamente o braço inerte de Marcenda sublinha de uma forma impiedosa a sua deficiência. Mesmo quando, em curtos momentos, destaca a sua cara, os seus olhos, algum beijo, regressa-se sempre à mão, sendo esta o ponto de base, o refrão visual e constante de Marcenda. Sem jamais verbalizar que a deficiência proíbe o casamento entre eles, a justaposição entre as aclamações amorosas de Ricardo Reis e a resistência de Marcenda traduzem esta ligação de causa e efeito. Cada vez que os dois protagonistas estão juntos, ou a conversa trata predominantemente da mão aleijada com movimentos insistentes da câmera, ou sem referências explícitas, a câmera, em grande plano, focaliza a sua incapacidade física. Da mesma forma, numa curta cena em que Marcenda escreve uma nota a Ricardo Reis, frente ao espelho no quarto do hotel, a câmera não deixa de sublinhar a mão que escreve e a que fica imóvel ao aproximar-se em grande plano. Neste momento, o espelho, refletindo-a da cintura para cima, parece ampliar a cena, a deficiência de uma mão e a agilidade da outra. Por último, num episódio que se destaca do resto do filme, por ser filmado fora de Lisboa e jogar com vários planos oníricos, Ricardo Reis vai a

Fátima na esperança de lá encontrar Marcenda. No comboio da ida, ele sonha com ela, vestida de noiva, curada quando o cortejo de Nossa Senhora de Fátima passa pela sua frente, logo depois conseguindo levantar o braço aleijado por si própria e tornando-se o alvo de todos os que à sua volta acreditam no milagre que acabam de presenciar. Na realidade, este episódio da ida de Ricardo Reis a Fátima será um fracasso, porque lá não encontrará Marcenda, nem haverá milagre algum.

Mesmo se a viagem a Fátima não é propriamente a conclusão do filme, de certa forma o insucesso desta jornada e a impossibilidade de curar a mão aleijada de Marcenda culminam neste episódio e marcam a irresolução da narrativa, impedindo uma aproximação entre ela e Ricardo Reis. Apesar de o filme terminar numa nota geralmente pessimista (morte do irmão de Lídia, afastamento definitivo de Marcenda, ausência de cura para a sua mão, gravidez de Lídia que resolve criar a criança sozinha, etc.) e a imagem de Ricardo Reis acompanhando Fernando Pessoa até ao cemitério para ambos deixarem a vida dos mortais, corresponde à estética das imagens que traduz estas sensações, dificilmente deixando o espectador indiferente. O que caracteriza a obra é a beleza dos planos, da fotografia, da luz, dos espelhos e das texturas: a experiência de assistir a este filme, independentemente de se conhecer, ou não, o romance de base, é uma viagem visual pelos suaves ou dramáticos tons sépias dos episódios, que levam o espectador a negociar visualmente com a escuridão, a pasmar-se frente aos jogos dos espelhos, a absorver o lirismo e o misticismo de falas, músicas e sombras, e a sentir que afinal esta adaptação tem a sua própria essência orgânica e artística. É nisso e em tudo o mais que *O ano da morte de Ricardo Reis* por João Botelho é uma obra de arte de luz, som e pouca ação.

REFERÊNCIAS

- BROOK, P. (1987). "Filming a Play", in *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946-1987* (pp. 189-92). New York: Harper and Row.
- DIXON, W. W. (2015). *Black & White Cinema. A Short History*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- ELLIS, J. (May/June 1982). "The Literary Adaptation". *Screen*, 23: 3-5.
- HUTCHEON, L. (2013). *Uma teoria da adaptação*. 2.^a ed., Trad. A. Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- JONES, E., et. al. (1984). *Social Stigma: The Psychology of Marked Relationships*. New York: W. H. Freeman and Company.
- LI, J. (2012). "Discoloured Vestiges of History: Black and White in the Age of Colour Cinema". *Journal of Chinese Cinemas*, 6.3: 247-62.
- PULLMAN, P. (24 nov. 2004). "Let's Pretend". *The Guardian*, disponível em <http://www.guardian.co.uk> [consultado em 28 de julho 2021].