

STEPHANNIE CAMPOS RODRIGUES DOS SANTOS

LITERATURA E CINEMA:
O caso de Singularidades de uma rapariga loura



ARARAQUARA – SP
2017

STEPHANNIE CAMPOS RODRIGUES DOS SANTOS

LITERATURA E CINEMA:
O caso de *Singularidades de uma rapariga loura*

Monografia de Conclusão de Curso (MCC)
apresentada ao Conselho de Curso de Letras da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – SP
2017

Santos, Stephannie

Literatura e cinema: o caso de Singularidades de
uma rapariga loura / Stephannie Santos – 2017
42 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras)
– Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Renata Soares Junqueira

1. literatura. 2. cinema. 3. Queiroz, Eça de. 4.
Oliveira, Manoel de. 5. ironia. I. Título.

STEPHANNIE CAMPOS RODRIGUES DOS SANTOS

LITERATURA E CINEMA:
O caso de Singularidades de uma rapariga loura

Monografia de Conclusão de Curso (MCC)
apresentada ao Conselho de Curso de Letras da
Faculdade de Ciências e Letras –
Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção
do título de Bacharel em Letras.

Orientadora: Renata Soares Junqueira

Data da defesa/entrega: 03/02/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a Renata Soares Junqueira – UNESP/FCLAr.

Membro Titular: Edimara Lisbôa Marteleto – Doutoranda USP/FFLCH.

Membro Titular: Mariana Veiga Copertino Ferreira da Silva – Doutoranda UNESP/FCLAr.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

A Deus, por esta conquista;

Aos meus pais, José Roberto e Fátima, que cumpriram com excelência a função de educar, levando-me ao caminho do conhecimento, pela luta árdua de ambos para que eu chegasse à universidade, pelo grande amor, força e confiança;

À minha professora Renata Soares Junqueira, pela competência demonstrada em seu trabalho, por me permitir a liberdade de pensar e de elaborar, por gentilmente ter me orientado e me guiado no desenvolvimento desta pesquisa, atuando de forma paciente e fraterna;

À minha amiga de longa data Andréia Cristina, pelo seu apoio antes e durante o meu curso de graduação, pela força e pelos conselhos nos meus momentos de dificuldade, pela companhia e pela lealdade de uma verdadeira amizade;

Aos meus amigos Bryan e Igor, por terem me oferecido amizades importantes e cheias de boas energias, por terem me proporcionado momentos alegres, pela constante presença em minha vida.

“A Arte é um resumo da Natureza feito pela imaginação.”
Eça de Queiroz (1961, p. 69)

RESUMO

Este trabalho consiste no estudo da configuração dos elementos diegéticos que constituem o filme *Singularidades de uma rapariga loura* (2009), realizado pelo cineasta português Manoel de Oliveira (1908-2015), a fim de destacar as principais semelhanças e dissimilaridades em relação à composição diegética do conto homônimo que Eça de Queiroz deu a lume em 1874. A leitura comparada das obras que foram desenvolvidas em duas linguagens distintas – a literatura e o cinema – oferece recursos para o entendimento das propostas estéticas e ideológicas de ambos os artistas. Se Eça de Queiroz dá ênfase à crítica e à oposição ao Romantismo, Manoel de Oliveira faz crítica ao cinema comercial. O trabalho também consiste em abordar, sobretudo, a ironia, elemento presente no filme e no conto em conjunto com a teatralidade, outro elemento de extrema relevância que configura ambas as obras. Em suma, trata-se de um trabalho interdisciplinar que envolve a literatura e o cinema, bem como as peculiaridades narrativas das produções em pauta.

Palavras – chave: Literatura; cinema, Eça de Queiroz, Manoel de Oliveira, ironia, *Singularidades de uma rapariga loura*.

ABSTRACT

This paper consists in the study of the configuration of diegetic elements which constitute the film *Singularidades de uma rapariga loura* (Eccentricities of a blonde-haired girl) released in 2009, produced by the portuguese moviemaker Manoel de Oliveira, in order to mention the main differences and similarities in relation to the diegetic composition of the homonym short story which Eça de Queiroz published in 1874. The comparative reading of these works which were developed in different languages – literature and cinema – offers resources to the comprehension about the aesthetic and ideological proposal of both artists. Whether Eça de Queiroz emphasizes his criticism and opposition to the Romantic period, Manoel de Oliveira criticizes the commercial cinema. This paper also consists in approach especially the irony, which is a present element in the short story and film in conjunction to the theatricality, which is another element of utmost importance present in both works. In short, this is an interdisciplinary research which involves literature and cinema as well as the narrative peculiarities from the productions in question.

Keywords: Literature, cinema, Eça de Queiroz, Manoel de Oliveira, irony, *Singularidades de uma rapariga loura*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Cena do filme <i>Singularidades de uma rapariga loura</i>	22
Imagem 2	<i>Close-up</i> de Luísa.....	34
Imagem 3	Cena final.....	38

SUMÁRIO

Introdução	11
1. A origem do gênero narrativo <i>conto</i> e a sua configuração na produção literária de Eça de Queiroz	13
1.1 A gênese do gênero narrativo <i>conto</i>	13
1.2 Um breve estudo sobre <i>Contos</i>, de Eça de Queiroz e suas propostas temáticas	14
2. Características da proposta narrativa de Eça de Queiroz em “Singularidades de uma rapariga loura”	16
3. Cinema: A configuração da sua linguagem própria e o trabalho peculiar de Manoel de Oliveira	23
3.1 Algumas constatações sobre a arte do cinema	23
3.2 O cinema de Manoel de Oliveira	25
4. Singularidades de uma rapariga loura na tela	27
5. Uma visão panorâmica de <i>Singularidades</i>: conto e filme	35
Conclusão	39
Referências	41

INTRODUÇÃO

Eça de Queiroz, um dos autores de maior prestígio da história da literatura portuguesa, foi homem de duas épocas, pois que transitou de um romantismo idealista para um realismo implacável cujo principal alvo eram precisamente os excessos sentimentais dos românticos.

Editada postumamente em 1902, a antologia *Contos*, do escritor português, traz três propostas temáticas: a mítico-religiosa, a simbólico-fantástica e a de reflexão estética. Neste trabalho, a atenção estará voltada a um conto da última proposta intitulado “Singularidades de uma rapariga loura”, no qual o autor faz crítica a uma sociedade afeita a aparências e que desconsidera virtudes humanas essenciais, tais como a honestidade e a humildade. Com o propósito de realizar uma crítica mordaz ao idealismo romântico e ao culto de aparências, Eça de Queiroz implantou a ironia para apontar as mazelas da sociedade em que viveu e das relações (des) humanas que observou nesse contexto.

Além da ironia, Eça de Queiroz dialoga com uma outra esfera artística para compor a sua crítica: o teatro. Este, com efeito, está presente tanto no ambiente da diegese quanto na atitude das personagens. A janela do escritório do protagonista Macário e da casa de Luísa, as cortinas e o leque, por exemplo, são elementos que revelam a intenção teatral do conto, que também se faz presente nas atitudes e na gestualidade de Luísa, cujo comportamento se manifesta através de uma *performance* misteriosa e dissimulada na presença de Macário. Portanto, a ironia e a teatralidade, sobretudo, são elementos que constituem uma narrativa repleta de significações que traduzem os objetivos do autor em aprofundar uma crítica à sociedade e mostrar que a estética romântica não é compatível com a realidade mundana.

“Singularidades de uma rapariga loura” recebeu, prestigiosamente, uma versão cinematográfica. Manoel de Oliveira, cineasta português nativo da cidade do Porto foi responsável pela realização do filme, que traz para o século XXI a intriga romântica criada por Eça de Queiroz no século XIX. É sabido que o trabalho do cineasta caracteriza-se principalmente por frequentes “adaptações” de textos literários, tais como a utilização da obra de Camilo Castelo Branco no filme *Amor de Perdição*, ou da de José Régio, em *Benilde ou a Virgem Mãe*, e também é de suma importância lembrar que Oliveira teve profícua parceria com Agustina Bessa-Luís, que rendeu alguns dos melhores filmes do cinema português. Algumas das obras “adaptadas” desta escritora foram *Vale Abraão (Vale Abraão)*, *Terras do Risco (O convento)* e *Jóia de Família (O princípio da incerteza)*.

No caso de *Singularidades de uma rapariga loura*, há uma atualização nos níveis temporal e espacial, isto é, os perfis do cenário e do tempo histórico do filme pertencem a um contexto atual; portanto, há uma peculiaridade no método de adaptação cinematográfica. Há também um outro aspecto peculiar, que diz respeito à funcionalidade da câmera, que trabalha diferentemente do modo usual, que se vê nos filmes do cinema comercial. Em Manoel de Oliveira, a câmera adota uma postura estática ou com pouca dinamicidade. Isto se deve ao fato de que o cineasta desenvolve o seu trabalho de modo a se opor às características do cinema comercial, no qual a câmera é responsável por prender a atenção do espectador através da velocidade com que se movimenta. Além disso, a câmera também assume, de forma particularmente evidente, a função de narrador, tornando-se responsável por relatar, em conjunto com Macário, a história do protagonista apresentada à sua companheira de viagem.

Assim como Eça de Queiroz, Manoel de Oliveira dá ênfase à ironia e à teatralidade na sua narrativa, e estes aspectos têm a função de expressar a sua crítica frente ao cinema dominante, que costuma desconsiderar a criação de cenas com cunho teatral e prefere enredos com pouco ou nenhum questionamento acerca das problemáticas que envolvem a vida em sociedade, tais como a corrupção dos homens, a falsidade e a ganância.

A leitura que aqui propomos da narrativa *Singularidades de uma rapariga loura*, demonstrará, enfim, que o confronto interdisciplinar ilumina as especificidades de cada uma das linguagens que ora estão em causa: a da literatura e a do cinema, que, aproximadas, nos ajudam a compreender melhor o mundo na sua complexidade polissêmica.

1. A origem do gênero narrativo *conto* e a sua configuração na produção literária de Eça de Queiroz.

1.1. A gênese do gênero narrativo *conto*

A modalidade narrativa “conto” remete, originalmente, à noção de relato, e, nesse instante, não denota a ideia de literariedade. O conto, como herdeiro da tradição oral, atinge maturidade no século XIX, momento em que deixa de ter princípios moralizantes provenientes das parábolas, fábulas ou histórias populares. As obras de Maupassant, Poe, Hoffman, Machado e Assis e Eça de Queiroz são exemplos desse tipo de narrativa.

Paulatinamente, o conto foi-se desenvolvendo e estabelecendo-se como modalidade literária e muitos estudos críticos se voltaram para ele. Eles apontam, sobretudo, que o século XV foi o momento em que houve a preocupação com a elaboração artística do conto, principalmente a partir de Boccaccio, com a sua obra *Decameron*. Apesar de esse período ter apresentado um “prestígio de cultivo”, ele também esteve fadado ao declínio, para se revigorar no século XIX, portanto, é justo afirmar que o conto é um gênero antigo, enquanto popular, e moderno, enquanto literário. É válido salientar que o século XIX é extremamente produtivo para o conto brasileiro e o português. Machado de Assis e Eça de Queiroz são dois grandes autores que utilizaram a língua portuguesa para as suas criações.

No século XIX, o escritor e ensaísta Edgar Allan Poe, numa resenha crítica da reedição das narrativas de Nathaniel Hawthorne, apresenta uma teoria do conto. Nela, encontra-se o mesmo princípio da composição do poema que ele apresentara no texto crítico “A Filosofia da Composição”, publicado em 1846. Nesta obra, Poe declara que, em uma produção literária concisa e breve como o poema ou o conto, o que deve ser buscado é a obtenção do efeito desejado. Neste sentido, nenhuma palavra deve se dispersar para que se estabeleça essa unidade de efeito, o leitor deve estar sob o domínio da leitura sem que haja interrupções. Para isto, o seu tempo deve ser breve e uno, pois, caso a leitura ultrapasse o tempo limite de atenção do leitor, perde-se o efeito. Contudo, para que a narrativa exerça esta função, é necessário dispor da “economia dos meios narrativos”, a fim de manter os efeitos integralizados com a utilização de uma quantidade mínima de meios. Ademais, o conto possui um conflito, e todos os elementos da narrativa devem contribuir para essa célula dramática.

Como dito anteriormente, a teoria de Poe acerca do conto aponta que este gênero narrativo deve apresentar concisão e brevidade para que se configure uma totalidade. Uma

vez que há no conto estruturas que se completam, convém considerar que a voz narrativa é um elemento importante que contribui para a formação dessa totalidade.

Neste sentido, “Singularidades de uma rapariga loura”, obra integrante da antologia de *Contos*, de Eça de Queiroz, é uma narrativa cujas características nos remetem à da história do conto ocidental, pois a própria narrativa se dá através do relato oral. Afinal, é exatamente isto o que acontece na obra de Eça: o protagonista Macário conta a sua história a outrem.

1.2. Um breve estudo sobre *Contos*, de Eça de Queiroz e as suas propostas temáticas

Editada postumamente em 1902, a antologia *Contos*, de Eça de Queiróz, é um conjunto de textos narrativos publicados desde 1874 em jornais e revistas. Habitualmente, o autor publicava os seus escritos desde 1866, momento em que escrevia para a *Gazeta de Portugal*.

Entre o início da sua produção literária para esta revista, em 1866, e a publicação póstuma de *A Cidade e as Serras*, em 1901, ocorreu um grande percurso que, paulatinamente, foi modificando o seu plano estético-ideológico. Com efeito, Eça de Queiroz passou de uma fase intensamente romântica para uma outra fase em que se fortaleceu o seu perfil realista. Esta mudança ideológica foi motivada pela leitura das obras de Flaubert, Balzac e Zola, e, posteriormente, como resultado destas novas influências, Eça publicou contos como “Singularidades de uma rapariga loura”, “O crime do padre Amaro”, “O primo Basílio”, “Um poeta lírico” e “No moinho”, e romances como *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Portanto, o gênero narrativo *conto*, presente no percurso artístico de Eça de Queiroz, acompanha a sua produção literária desde cedo.

Através dos estudos realizados até então, o autor teve o intuito de constituir três propostas temáticas que permeiam as obras contidas em sua antologia, todas baseadas em sua nova estética. Um plano mítico-religioso foi aplicado aos contos “Outro amável milagre”, “Um milagre”, “Suave milagre!”, “Perfeição”, “Adão e Eva no paraíso” e “Frei Genebro”. Nestes contos, Eça de Queiroz aborda o tema do pecado com o objetivo de mostrar a maneira pela qual o homem desenvolve uma relação com o plano sobrenatural, razão por que as imagens do Inferno, Paraíso e Purgatório foram constituídas para condicionar a conduta moral do ser humano. Também é abordado neste mesmo domínio temático, o mito da criação por meio da fusão da perspectiva bíblica com a evolucionista. Neste mesmo grupo de contos há ainda aqueles que apresentam a figura de Jesus como sendo amigo dos pobres e das crianças,

ajudando-os sempre que precisam. É válido ressaltar que a temática mítico-religiosa está presente em *A Relíquia*, romance que enfatiza alguns aspectos sociais da época do autor através da representação burlesca e da transformação das personagens em fantoches articulados.

Outra proposta temática da antologia é a simbólico-fantástica, que está inserida nos contos “Tema para versos”, “O defunto” e “O tesouro”. Estas obras mantêm uma coesão temática com o componente de valor que Eça desenvolve no seu romance *O Mandarim*: o maravilhoso. Estes contos condenam a ambição desmedida e mostram a efemeridade dos bens materiais, fazendo uma apologia do amor fraterno e da fidelidade.

A fantasia, contida neste conjunto de contos, simboliza o sonho, a entrada no domínio do sobrenatural através da tendência idealista do cidadão português, do mito inserido no inconsciente coletivo da nação portuguesa, que implica uma maneira particular de encarar a vida. É possível que tenha sido por este aspecto que o Romantismo foi a estética literária que melhor se adaptou ao espírito português. Sumariamente:

O Mandarim, de forma mais alargada, *Tema para versos*, *O defunto* e *O tesouro*, cumprem intencionalmente uma temática simbólico-fantástica. Essa intencionalidade advém de um fator evasivo por um lado em relação à corrente estética que então vigorava, o Realismo-Naturalismo, e, por outro, uma procura, num espaço e num tempo de maiores certezas, da depuração para os vícios do seu tempo, servindo o maravilhoso estas intenções. (GONÇALVES; MONTEIRO, 1991, p. 23)

A terceira e última proposta temática que será abordada, explorada por Eça de Queiroz em sua antologia, diz respeito à reflexão estética inserida nos contos “Singularidades de uma rapariga loura”, “No moinho”, “José Matias” e “Um poeta lírico”. Nestes contos, é realizado um debate sobre as duas correntes estéticas que sempre estiveram presentes na produção literária do autor. A oposição Romantismo-Realismo pode se configurar de duas maneiras: de forma basicamente assumida ou através da dicotomia idealismo-materialismo, traduzindo a experiência do autor e a sua dupla face entre as duas gerações.

Nestes contos, Eça de Queiroz constrói um Realismo irônico que permite mostrar as mazelas da sociedade e das relações humano-afetivas. A ironia torna-se um elemento inerente à nova estética de Eça, pois é através deste elemento que o autor constrói uma narrativa carregada de significações que traduzem a sua crítica social. Considerando o caráter pragmático da narrativa realista, é possível afirmar que o autor constituiu uma literatura de

tese. Algumas características deste tipo de literatura estão presentes nos contos de reflexão estética do autor, que dizem respeito a: “um certo didatismo, uma propensão doutrinária, um caráter monológico [...]” (GONÇALVES; MONTEIRO, 1991, p. 35). Os contos dessa proposta temática de Eça têm aspectos doutrinários que visam a uma interpretação que permite ao leitor o estabelecimento de uma conexão pragmática com o tempo e com o espaço em que vive. Através do exercício do autor de elaborar uma tese, as descrições dos personagens revelam um cunho determinista, que acusa o objetivo de adotar o cientificismo para fomentar a sua estética: “Enquanto Flaubert preferia dar os sentimentos dos personagens por visualizações internas ao próprio personagem, Eça leva-nos a comunicar com eles pela sua própria descrição física, pela maneira como se vestem ou se movem” (SACRAMENTO, 1945, p. 145).

O conto “Civilização”, que também é parte integrante da antologia, é o único que não está inserido em nenhuma destas três propostas temáticas. Isto se deve ao fato de que ele é tomado como exemplo para o entendimento do conjunto dos contos queirozianos, pois apresenta uma estrutura narrativa embrionária cujos elementos diegéticos são condensados e permitem a extensão do seu enredo para o desenvolvimento de um romance. Este conto é uma versão rudimentar do romance *A cidade e as serras* e estabelece uma aproximação com a literatura de tese, adotando os ideais do Naturalismo. Na afirmação a seguir, o potencial dos contos queirozianos para se tornarem em romances é mencionado: “‘Civilização’ constitui, pois, um bom exemplo para que o leitor por um lado confirmar a técnica do conto em Eça de Queiroz e, por outro lado, ver como os contos de Eça podem funcionar como estruturas embrionárias de hipotéticos romances.” (GONÇALVES; MONTEIRO, 1991, p. 29)

A evolução temática nas narrativas de Eça de Queiroz revela a sua trajetória ao encontro da maturidade realista.

2. Características da proposta narrativa de Eça de Queiroz em “Singularidades de uma rapariga loura”

O conto “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queiroz, apresenta um narrador que desenvolve a narrativa em dois níveis diegéticos. Em razão do conto, em sua gênese, apresentar um “fato” ocorrido na vida do protagonista Macário, este fato é contado a um interlocutor que, inicialmente, tem a postura de ouvinte e crítico da história e, posteriormente, assume somente o papel de ouvinte, perante o que lhe é narrado.

Tratando-se do nível estrutural, a narrativa inicia-se com a seguinte declaração do narrador: “Começou por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário...” (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 1). A partir deste discurso, tem-se na narrativa a descrição feita pelo narrador dos aspectos físicos e das vestimentas de Macário, das características da paisagem que constituía o caminho para a estalagem do Minho. No exercício de fazer estas descrições, o narrador oscila o seu nível diegético entre hetero e homodiegético, pois tem a finalidade de contar, também, como exerceu a sua função de narratário da história contada pelo seu companheiro de quarto, agregando o seu próprio posicionamento crítico diante do fato contado. De acordo com a teoria literária estruturalista de Gérard Genette, o narrador heterodiegético – “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS; LOPES, 2000, p. 262-263) – e o narrador homodiegético – “[...] veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador tirou daí as informações de que carece para construir o seu relato” (REIS; LOPES, 2000, p. 265).

Portanto, há nesta parte inicial do conto algumas intervenções do narrador que parecem exercer a função de preparar o espírito do leitor para o que se vai contar:

[...] o fato é que eu, que sou naturalmente positivo e realista – tinha vindo tiranizado pela imaginação e pelas quimeras. Existe, no fundo de cada um de nós, é certo, – tão friamente educado que sejamos – um resto de misticismo; e basta às vezes uma paisagem soturna, o velho muro de um cemitério, um ermo ascético, as emolientes brancuras de um luar, para que esse fundo suba, se alargue como um nevoeiro, encha a alma, a sensação e a ideia, e fique assim o mais matemático ou o mais crítico – tão triste, tão visionário, tão idealista – como um velho e monge poeta. (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 2).

É evidente, diante deste posicionamento, que o narrador já tinha o conhecimento completo da tragédia ocorrida na vida de Macário e que estava tentando constituir um presságio do que viria a ser a história contada. Obviamente, a linguagem de que faz uso o narrador está carregada de ironia, recurso que Eça de Queiroz frequentemente utilizou em sua obra para criticar o idealismo da estética romântica.

Considerando o espaço em que o relato se concretizou, apesar do fato de a história ter sido contada ao narrador dentro de um quarto de uma estalagem, a conversa foi iniciada momentos antes de os personagens se dirigirem a este ambiente, enquanto Macário e o seu parceiro recém-conhecido jantavam no restaurante:

[...] perguntei-lhe, com a boca cheia [...] – se ele era de Vila Real.

- Vivo lá. Há muitos anos, disse-me ele.

- Terra de mulheres bonitas, segundo me consta, disse eu.

O homem calou-se.

- Hein? tornei.

Compreendi que havia tocado a carne viva de uma lembrança. Havia decerto no destino daquele velho uma *mulher*. (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 3, grifo do autor).

Este trecho indica que o narrador expressa as suas impressões acerca da atitude de Macário, criando uma expectativa no leitor, que se depara com o relato do comportamento estranho do protagonista no momento em que este ouve falar de “mulheres bonitas” de Vila Real. Posteriormente, já acomodados no mesmo quarto, o narrador introduz mais um parecer a respeito do relato de Macário, fazendo referência a um provérbio eslavo: “o que não contas à sua mulher, o que não contas ao teu amigo, contá-lo a um estranho, na estalagem.” (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 5).

Finalmente, o narrador dá início ao seu relato da história de Macário com a retomada do seu discurso presente nas linhas iniciais do conto, acrescentando um “pois”, que enfatiza e recomeça, e do qual as reticências, conforme presentes na primeira vez, são retiradas: “Começou pois por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário” (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 5).

No momento em que inicia o seu relato, o narrador faz referência à origem familiar de Macário, sugerindo que a sua família, em sua gênese, tinha um caráter extremamente religioso. Portanto, por ser proveniente de uma estrutura familiar tradicionalista, ele era totalmente dedicado ao seu trabalho e tinha uma vida monótona, com uma humilde colocação social. O seu tio, de nome Francisco, ao perceber a perspicácia e inteligência de Macário, lhe deu a função escrivão, permitindo-lhe trabalhar como guarda-livros em sua loja de tecidos.

Em razão dos condicionamentos de uma severa educação cristã, Macário nunca havia, até então, se apaixonado profundamente: “Macário aos vinte e dois anos, ainda não tinha – como lhe dizia uma velha tia, que fora querida do desembargador Curvo Semedo da Arcádia – *sentido Vênus*” (EÇA DE QUEIROZ, 1961, p. 6, grifo do autor). É interessante notar, nesta intervenção do narrador, o seu discurso sarcástico e irônico que influencia significativamente as impressões do leitor diante do que viria a ser revelado, preparando o terreno para uma crítica zombeteira ao espírito romântico de Macário.

No que diz respeito à descrição das personagens, não somente às características de Macário mas também às de Luísa e de sua mãe, a Vilaça, os retratos comprovam a proposta

naturalista de Eça de Queiroz neste conto de reflexão estética. Considerando a crítica mordaz realizada pelo autor português, direcionada à idealização presente no Romantismo, são justapostos dois elementos conflituosos que sustentam a estrutura ideológica da narrativa: essência *versus* aparência. Em última análise, todos os aspectos físicos das duas personagens, apontados pelo narrador, negam os seus papéis sociais negligentes e as suas más índoles, aspectos estes que são mascarados pela aparência angelical de Luísa, e pela pretensa altivez, de sua mãe. Luísa é caracterizada pelo narrador da seguinte forma:

Era uma rapariga de vinte anos, talvez, fina, fresca, loira como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa da transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura como de uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter-lhe iam chamado – pomba, arminho, neve e oiro. (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 8).

A linguagem irônica que marca a narrativa em conjunto com a crítica ideológica que diz respeito à dialética de essência *versus* aparência também se fazem presentes na descrição atitudes da jovem Luísa. A moça, ao fechar a janela de sua casa, se comporta de modo incomum: direciona rapidamente o seu olhar a Macário e em seguida se esconde atrás de uma cortina, como se estivesse em um jogo ingênuo de conquista amorosa. Todavia, a cortina, neste caso, é um elemento simbólico que esconde algo a ser revelado. É possível afirmar que há uma espécie de teatralidade nesta atitude de Luísa, pois a personagem se comporta como um espetáculo prestes a ser encenado com a abertura da cortina. Mas o narrador, ironicamente, evoca o amor romântico a propósito da cortina de Luísa:

Estas pequenas cortinas datam de Goethe e elas têm na vida amorosa um interessante destino – revelam: Levantar-lhe uma ponta e espreitar, franzi-las suavemente, revela um fim; corrê-la, pregar nela uma flor, agitá-las fazendo sentir que por trás um rosto atento se move e espera – são velhas maneiras com que na realidade e na arte começa um romance. A cortina ergueu-se devagarinho e o rosto loiro espreitou. (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 8-9).

Outro elemento que denota a presença da teatralidade é a maneira pela qual Luísa se coloca na janela da sua casa e manuseia o seu leque, cujas características sugerem um artigo de luxo que somente poderia ser adquirido por pessoas pertencentes à alta sociedade. A gestualidade teatral da jovem associa-se à abertura da janela e da cortina – anunciando,

digamos assim, o início do espetáculo. O manuseio do leque é parte essencial da *performance* de Luísa:

Só pela tarde, a cortina se franzia, se corria a vidraça, e ela, estendendo uma almofadinha no rebordo do peitoril, vinha encostar-se mimosa e fresca com o seu leque. Leque que preocupou Macário: era uma ventarola chinesa, redonda, de seda branca com dragões escarlates bordados à pena, uma cercadura de plumagem azul, fina e trêmula como uma penugem e o seu cabo de marfim, de onde pendiam duas borlas de fio de ouro, tinha incrustações de nácar à linda maneira persa. (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 9).

A ironia de Eça de Queiroz parece insinuar, desde logo, que tudo em Luísa é espetacular, é farsa, é fingimento que se vale de ilusória aparência:

Eça preferirá, muito caracteristicamente, deslocar o jogo do cômico do indivíduo para o cidadão, ou seja, fazer incidir a contradição sobre o social, mostrando a disjunção existente entre o que há de mesquinho no indivíduo e a gravidade das funções sociais que exerce, entre o prestígio que o aureola e a interior vacuidade, entre a gravidade e a banalidade no que diz, entre a austeridade do porte social e o desregramento da vida íntima. (SACRAMENTO, 1945, p. 143).

Mas há ainda outro elemento nesta obra realista que pode ser considerado como instrumento de reflexão sobre o fazer artístico. Vejamos.

Considerando que o conto, em sua essência, é integralmente construído pelo relato de um “fato”, no qual o narrador, inicialmente, é tido como um personagem que conta a história que ouviu, operando intervenções e assumindo o papel de interlocutor do protagonista, é possível afirmar que temos nesta narrativa o recurso do *mise-en-abyme*.

Nota-se, com efeito, a partir do discurso proferido pela segunda vez – “Começou pois por me dizer que o seu caso era simples – e que se chamava Macário” (EÇA DE QUEIROZ, 1961b, p. 5) – um encaixe numa narrativa aberta, que diz respeito à experiência do narrador em ser interlocutor de Macário. O narrador menciona a experiência da sua viagem e conta as suas impressões em primeira pessoa, e, ao chegar à estalagem no Minho, toma conhecimento da história de Macário. Entretanto, no momento em que retoma o relato da vida do protagonista, o narrador interrompe o relato sobre a sua experiência enquanto viajante, deixando de concluí-lo. Ademais, no relato da tragédia de Macário, há outra história fechada, que diz respeito a alguns “episódios pitorescos” dentre os quais se destaca a morte do conde dos Arcos na tourada de Salvaterra, quando o narrador transfere o seu foco para a personagem Hilária:

Estavam, nesta noite, o amigo do chapéu de palha, um velho cavaleiro de Malta, trôpego, estúpido e surdo, um beneficiado da Sé, ilustre pela sua voz de tiple, e as manas Hilárias, a mais velha das quais, tendo assistido como aia de uma senhora da Casa da Mina, à tourada de Salvaterra, em que morreu o conde de Arcos, nunca deixava de narrar os episódios pitorescos daquela tarde. [...] Quando dona Hilária acabou de contar, suspirando, estas desgraças passadas, começou-se a jogar (EÇA DE QUEIROZ, 1961, p 15-16).

Há, pois, o relato de um acontecimento alheio ao da vida de Macário, que está inserido no relato da principal tragédia, ou seja, há um conto dentro de outro conto. O procedimento de *mise-en-abyme*, segundo Reis e Lopes, se define do seguinte modo:

A expressão francesa que designa este procedimento de representação narrativa anuncia expressivamente aquilo que nele se concretiza: numa narrativa (ou mais genericamente numa obra literária), observa-se a própria narrativa ou um dos seus aspectos significativos, como se no discurso se projetasse (em profundidade) uma representação reduzida, ligeiramente alterada ou figurada da história em curso ou desfecho. [...] a expressão e o conceito que designa relacionam-se com um procedimento de sintaxe narrativa como encaixe, e também com a representação de um **nível hipodiegético** a partir do **nível diegético**. (REIS; LOPES, 2000, p. 233-234, grifo do autor).

Eça de Queiroz, portanto, construiu uma pluralidade de narrativas dentro de uma única narrativa. Trata-se de contos, de relatos acerca de fatos que se concretizaram na vida dos personagens, dando ênfase às experiências negativas que permeiam a vida das pessoas que fazem parte de uma sociedade afeita a aparências. Desdobra-se assim o quadro dos costumes sociais que a Eça convém criticar: a corrupção, o casamento por interesse econômico e, sobretudo, a mentalidade romântica, cujo idealismo faz do homem uma presa fácil de vigaristas. E Eça critica tudo isso não só através das palavras que são ditas pelas suas personagens, mas também por cada gesto dessas personagens: “Com Eça, foi cada vez mais uma ciência e uma arte, ciência e arte subtileza, pois se tratava de fazer falar a personagem mais pelas suas atitudes, pelos gestos, do que pelas palavras que profere” (PIMPÃO, 1952, p. 108). Em Eça de Queiroz, a performance das personagens, o seu teatro, é também um eficiente instrumento de crítica à ordem civilizacional.



Imagem 1: Cena do filme *Singularidades de uma rapariga louca*. A janela do escritório de Macário e a da casa de Luisa, ao fundo, marcam a teatralidade latente no conto de Eça de Queiroz.

3. Cinema: a configuração da sua linguagem própria e o trabalho peculiar de Manoel de Oliveira

3.1. Algumas constatações sobre a arte do cinema

Há uma arte que nos intriga quanto ao seu processo de criação e que nos leva à reflexão acerca da sua grande quantidade de admiradores e seguidores. É possível pensar que a arte em questão seja a literatura, visto que esta abrange aspectos culturais, sociais e políticos em seu processo de formação. Também poderíamos pensar no teatro, arte de grande erudição, pois envolve em sua formação os princípios aristotélicos e os da cultura clássica. Porém, há quem diga que exista uma arte que transforma outras artes para adequá-las em sua formação: o cinema. O seu processo de desenvolvimento é peculiar. Também é válido afirmar que uma gama de seguidores do mundo todo acompanha a arte cinematográfica porque nutre por ela uma paixão, uma admiração em larga escala, diferentemente da literatura e do teatro, artes que exigem algo a mais dos apreciadores, um gosto significativo pela leitura, no caso da primeira, e certo grau de erudição, no caso da segunda.

É intrínseca a relação que o cinema tem com a realidade. Há um convite do cinema aos espectadores para que vivenciem uma realidade particular, que é a vivida pelos personagens do filme. Nas telas, temos a impressão de que o que ali se passa é real. A impressão de realidade é sempre o estopim do grande sucesso de uma obra cinematográfica; entretanto, o movimento das imagens produz uma realidade em forma de ilusão e fantasia.

A impressão de realidade gerada pelo cinema tem uma relação direta com a época de sua formação. As pesquisas americanas e europeias no final do século XIX acerca da produção de imagens em movimento ganharam destaque em um contexto sócio-histórico em que a burguesia vivia o seu triunfo, agindo de forma transformadora assim como a Revolução Industrial, vigente na época. Desta forma, o cinema ofereceria uma arte que propagasse a verdade, a valorização da razão, a automaticidade e, sobretudo, a realidade.

O acúmulo de capital e a dominação de técnicas de produção originaram um universo cultural dotado de grandes possibilidades estéticas. Portanto, o cinema surgiu em uma época em que o capitalismo ganhou força e infiltrou-se de forma significativa na indústria cultural.

Tal carácter capitalista, técnico e dinâmico proveniente dessa época configurou no cinema características que lhe são próprias. Uma delas é a de que é possível reproduzir o mesmo filme em vários lugares no mesmo momento para um público ilimitado, o que Jean-Claude Bernardet chamou de *cópias*:

A película que se bota na máquina e sobre a qual se imprime a imagem é um negativo, que, após a filmagem, será revelado e montado para se chegar a uma *matriz*, da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de *cópias*. Esse fenómeno permite que o mesmo produto – o filme – seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. (BERNARDET, 2000, p. 23-24)

O que basta para a exibição de um longa-metragem é a presença de uma máquina. Portanto, a acessibilidade do cinema é enorme, pois ele pode estar em qualquer lugar, em qualquer época, para qualquer quantidade de pessoas. É este o carácter prático, autónomo e dinâmico do cinema, que é responsável por fomentar a indústria cultural com geração de capital. Em posição de contraste com esta arte está, por exemplo, o teatro. A peça teatral, por sua vez, é representada por diferentes atores conforme a época em que é apresentada, de modo que a comunicação se dá de modo diverso. Cada apresentação é única, não possuindo igualdade em relação a outra encenação da mesma peça. Entretanto, diferentes encenações são inevitáveis porque cada época interpreta a seu modo uma peça, o que explica o motivo de o teatro ser diferente do cinema neste aspecto, pois a dramatização de uma peça impossibilita a cópia. Devido a este perfil peculiar, há algumas produções teatrais que não podem competir com processos culturais, pois, tendo o teatro uma formação, digamos, artesanal e arcaica, resulta em uma resistência diante da indústria cultural.

Retomando a reprodução da realidade feita pelo cinema, é bom assinalar que há controvérsias a respeito. Bernardet afirma que o filme não reproduz propriamente a visão humana porque podemos enxergar o que está além da tela, que são as partes laterais, superior e inferior. Outro aspecto apontado pelo autor é o de que o surgimento do cinema se consolidou em preto e branco, cores não correspondentes à naturalidade e à realidade. Acredita-se também que a imagem cinematográfica reproduz o movimento da vida, mas o que limita este pensamento é o fato de que ela é construída, *grosso modo*, por uma série de fotografias tiradas de uma figura em movimento em um curto espaço de tempo, processo este que dá a impressão de mobilidade contínua, semelhante à realidade.

Portanto, afirmar que o cinema constrói uma visão do real é o mesmo que dizer que a realidade se expressa sozinha e integralmente na tela. Retirar e desconsiderar a pessoa que faz o cinema é eliminar também a sua classe social e, conseqüentemente, eliminar a representação de uma ideologia ou de uma opinião. É por causa destas controvérsias que o cinema comercial mantém uma luta histórica para manter os seus aspectos artificiais fora do campo de visão da sociedade. Porém, o cinema de Manoel de Oliveira, cineasta português cuja produção será abordada neste trabalho, por exemplo, opta por revelar o seu dispositivo técnico; logo, revelar ou ocultar os aspectos artificiais depende da proposta estética e ideológica do cineasta e, assim, o trabalho final deixará claras as suas intenções.

Feitas estas considerações primárias sobre o cinema, é válido saber, a partir de agora, a maneira pela qual a linguagem cinematográfica de Manoel de Oliveira se configurou ao longo do seu percurso artístico e quais foram as suas contribuições estéticas e ideológicas para a sétima arte.

3.2. O cinema de Manoel de Oliveira

Manoel Cândido Pinto de Oliveira nasceu no dia 11 de dezembro de 1908, na cidade do Porto. É filho de um proprietário de indústria chamado Francisco José Oliveira e de Cândida Ferreira Pinto de Oliveira. Oliveira estudou no Colégio Universal do Porto e depois deu continuidade à sua formação escolar em um colégio jesuíta em La Guardia, na Galiza. Quando jovem, revelou um interesse pelas artes, sobretudo pela arte cinematográfica, e assistia aos filmes expressionistas alemães, acompanhando também as produções soviéticas, as americanas, de Charles Chaplin e Griffith, e várias outras produções de origem italiana e francesa. O seu primeiro contato mais íntimo com o cinema data de 1928, momento em que realizou um trabalho com o seu irmão como ator no filme *Fátima Milagrosa*. Manoel de Oliveira também fez uma participação no primeiro filme sonoro produzido em Portugal *A canção de Lisboa*, do cineasta Cottinelli Telmo, em 1933. Posteriormente, ele iniciou o seu trabalho como cineasta, fazendo apenas algumas participações esporádicas como ator em outras produções cinematográficas.

O seu primeiro filme, *Douro, Faina Fluvial*, foi produzido em 1931, momento em que estava ocorrendo a transição do cinema silencioso para o sonoro, pouco depois surgiria também a cor no cinema. *Douro, Faina Fluvial* é um documentário que mostra diversos trabalhos realizados na foz do rio Douro, que atravessa a cidade do Porto. Oliveira possui

um conjunto vasto de filmes e, a partir do ano de 1990, fez um filme longa-metragem por ano, com exceção de 2001, ano em que dirigiu dois. Em 2005, realizou *Espelho Mágico* e em 2006 concluiu *Belle Toujours*, ambos exibidos pela primeira vez em Veneza, na Itália. Portanto, a amplitude da sua produção traduz a sua longevidade cinematográfica que alcança cerca de setenta anos de atividade.

Manoel de Oliveira insere as suas próprias preferências estéticas e ideológicas em seu trabalho, adotando a sua visão e um estilo da sua escolha, aspectos estes que culminam na produção de filmes originais e provocativos que contestam as medidas comerciais provenientes, em grande parte, da produção hollywoodiana.

Com o seu posicionamento contrário às formas convencionais da expressão cinematográfica comercial desde o começo de sua carreira, Oliveira, em 1933, publicou um texto intitulado “O cinema e o capital”, no qual ele argumenta que o aspecto capitalista do cinema americano nivela e subjuga o cineasta, posicionamento este que revela e justifica o seu desvio das demandas comerciais e que o faz seguir o seu próprio caminho. O mesmo acontece com demandas externas, como as de natureza política, pois no lançamento de *Benilde ou a Virgem-Mãe*, que ocorreu em 1975, um ano após a Revolução dos Cravos, o filme recebeu destaque por retratar a realidade sócio-política vigente no país, porém, Oliveira afirmou que o filme contextualizava-se na década de 1930 e não na de 1970, portanto, a obra não apresentaria, necessariamente, relações com o contexto político da época de sua estreia.

No que diz respeito às características do cinema oliveiriano, essas configuram um discurso cinematográfico iconoclasta e auto-reflexivo, inserido em filmes que talvez pareçam lentos, teatrais ou excessivamente eloquentes, ligados a algumas tendências filosóficas do cinema europeu. Geralmente, os temas dos filmes de Manoel de Oliveira divergem entre si, apresentando desde os amores frustrados às questões de nacionalidade e poder, temas religiosos e pagãos, além de estabelecerem relações entre a arte e a vida. O trabalho de Oliveira gerou filmes que são baseados em outros textos, os quais são, em maior parte, narrativos e teatrais. Portanto, o cineasta estabelece uma relação com escritores portugueses tais como Camilo Castelo Branco, José Régio, Agustina Bessa-Luís e Eça de Queiroz. Contudo, a sua filmografia também inclui referências às obras de Paul Claudel, Madame de Lafayette, Antonio Vieira, Goethe, Ionesco e Shakespeare, e estas relações ilustram a intenção do cineasta em dialogar com importantes obras literárias, o que torna o seu trabalho diferenciado e rico em significações.

Oliveira explora a natureza da linguagem cinematográfica de modo que contraria as visões e práticas comumente estabelecidas pelo cinema dominante, como a ideia de que a teatralidade, quando colocada na tela, é algo inferior, ou que a dinamicidade da câmera é algo primordial para a construção do discurso cinematográfico; sendo assim, os seus filmes não são produzidos conforme os padrões do cinema capitalista e há a remoção do espetacular e do emocional, para que ele possa focar nos seus ideais e nas problemáticas retratadas nos filmes.

Por fim, o cineasta revela uma postura extremamente ética no momento em que discute em seus filmes a relação entre a arte e a vida, entre a vida e a morte, entre os ideais morais e religiosos e a realidade social, o bem e o mal, o amor e o desejo. Seus filmes oferecem espaços para muitas questões existenciais e metafísicas sobre os seres humanos que vivem em um mundo complexo. No entanto, raramente tais questionamentos oferecem respostas, pois o seu cinema não é prescritivo. O que Oliveira realiza é a apresentação de situações que envolvem o comportamento humano na sociedade para a promoção da reflexão. Conforme a definição de Randal Johnson, os filmes de Manoel de Oliveira: “[...] they present situations involving human conduct on individual, national, and global levels to provoke reflection on the part of spectator. His cinema is deeply moral, but never moralistic” (JOHNSON, 2007, p. 4).¹

4. Singularidades de uma rapariga loura na tela

O filme *Singularidades de uma rapariga loura*, realizado pelo cineasta português Manoel de Oliveira, apresenta algumas peculiaridades que são próprias de sua estética cinematográfica, tais como a teatralidade ostensiva na *performance* dos intérpretes e na disposição dos elementos que compõem o cenário, a intertextualidade com grandes autores da literatura e, sobretudo, o perfil estático da câmera cujo intuito é explorar os aspectos da expressão daquilo que é filmado, ao passo que a intensa dinamicidade da câmera proporcionaria ao filme uma similitude com os objetivos do cinema comercial, aspecto este que se opõe à proposta cinematográfica de Oliveira.

Para o começo da análise, é relevante abordar a maneira pela qual a narrativa da história de Macário se configura no filme. A cena inicial se passa dentro de um trem que se

¹ Eles (os filmes) apresentam situações que envolvem a conduta humana nos níveis individual, nacional e global para estimular a reflexão por parte do espectador. O seu cinema é profundamente moral, mas nunca moralista. (Tradução minha)

destina à região do Algarve, lugar onde Macário irá para passar as suas férias, a fim de se recuperar emocionalmente de uma recente decepção amorosa. Esta cena, no seu momento inicial, apresenta um arrecadador de bilhetes que anda pelo trem recolhendo canhotos das passagens dos passageiros e, enquanto isso acontece, Macário e sua interlocutora (uma passageira que será a sua parceira de viagem) estão sentados um ao lado do outro e não conversam. Este momento inicial tem a duração de alguns minutos e o foco da câmera é direcionado ao arrecadador, sendo o segundo plano composto pelo rosto da mulher e uma parte do rosto de Macário. Com a retirada do funcionário do trem para o outro vagão, o protagonista estabelece o seu primeiro contato com a sua companheira de viagem de modo receoso e tímido, revelando também uma certa ansiedade para desabafar; porém, ele alega à sua parceira que se sentiria incomodado ao fazer isso e, em seguida, ao perceber o nervosismo do jovem, a mulher o conforta dizendo-se disposta a ouvi-lo.

Nestas condições, a voz *over* de Macário diz: “O que não contas à tua mulher, o que não contas a um amigo, contá-lo a um estranho”. Neste instante, Oliveira faz referência ao provérbio eslavo presente no conto de Eça de Queiroz: “o que não contas à sua mulher, o que não contas ao seu amigo, contá-lo a um estranho, na estalagem”. A partir deste pensamento, Macário torna-se integralmente responsável pelo desenvolvimento do relato da sua vida, fazendo-o conforme o seu ponto de vista e suas impressões; não há, ao contrário do que ocorre no conto, alguém que narre a sua história com intervenções operadas em terceira pessoa. É importante ressaltar que o protagonista apresenta-se ainda jovem quando fala da sua tragédia, também ao contrário do conto, no qual Macário faz o relato da sua história muitos anos depois, em outra fase da sua vida. Isto se deve ao fato de que, no filme, o relato é desenvolvido em uma viagem que acontece dias após a ocorrência da experiência traumática vivida por Macário. Portanto, o personagem apresenta-se abatido emocionalmente em razão da atualidade dos fatos ocorridos em sua vida, enquanto que no conto, ao narrar a sua história, o personagem não mais se apresenta impactado por algo, e sim conformado amarguradamente pela sua experiência do passado.

No que diz respeito à expressão e postura da mulher e de Macário em relação à câmera, na maior parte do tempo em que fala, ele não lhe dirige o olhar e ela, por sua vez, direciona o seu olhar para um lugar próximo à câmera e não a ele. Porém, há instantes em que ela olha rapidamente para o rapaz e logo desvia o seu olhar para outro lugar, e o mantém fixo em um ponto. A câmera, entretanto, recebe os olhares da mulher, captando simultaneamente o rosto de Macário, e permanece parada. A propósito desse tipo de

posicionamento da câmara, Ismail Xavier, crítico e professor de cinema, o denomina *plano americano*: “corresponde ao ponto de vista em que as figuras humanas são mostradas até a cintura aproximadamente, em função da maior proximidade da câmara em relação a elas” (XAVIER, 1984, p.19). Este modo de direcionar o olhar, a certa distância e com estaticidade, provoca um estranhamento: é possível pensar que a interlocutora não se sente à vontade com a presença de Macário em razão de ele ser um sujeito desconhecido em uma viagem, ou, provavelmente, trata-se de um recurso técnico utilizado por Oliveira que expressa a sua intenção de chamar a atenção do espectador em relação ao modo como os atores olham para a câmara em vez de olharem um para o outro.

Este recurso cinematográfico utilizado pelo cineasta traduz a ideia de que a câmara pode se tornar responsável pela narrativa, pois, a última cena do filme mostra Luísa em sua casa sentindo-se fracassada após a sua desonesta e maldosa missão. Porém, antes dessa cena, Macário havia declarado à sua companheira de viagem que não tinha mais notícias da sua ex-noiva; portanto, eis uma possível conclusão: o verdadeiro narrador da tragédia desse drama doméstico não é Macário e sim a câmara, pois é esta que se torna responsável por revelar os momentos seguintes ao furto de Luísa, momentos estes que Macário desconhecia. Trata-se, afinal, de uma câmara que explicitamente assume a função de narrador.

O recurso cinematográfico em questão também carrega uma significação a respeito do perfil do trabalho de Oliveira. No cinema dominante, o ator geralmente não olha diretamente para a câmara. A atitude dos atores do filme, ao olharem frequentemente a um ponto fixo próximo à câmara denota a tentativa do cineasta de se contrapor à estética dominante, pois, uma vez que os personagens não estabelecem contato visual entre si, o olhar estará direcionado a um outro lugar, que poderá ser o da câmara. Segundo o artigo “Entre a literatura e o cinema: a problemática do narrador”, de Cardoso (2007) ², o perfil do artifício técnico utilizado por Oliveira de assemelharia ao contributo de Pudovkin, soviético e teórico de cinema do século XX:

David Bordwell, recuperando o contributo de Pudovkin, considera que **o observador invisível, que está traduzido na própria câmara, pode mesmo identificar-se com a figura do narrador**, pois o cineasta soviético dizia que a lente da câmara era o olho do realizador, o que levou alguns autores a referenciar a própria câmara como narrador da história. (CARDOSO, 2007, p. 101, grifos meus).

² Luis Miguel Cardoso. Instituto Superior Técnico de Viseu, Portugal.

Além destes artifícios cinematográficos, o cineasta também explora artifícios oriundos de outras artes, aspecto este que se torna uma característica de extrema relevância em seu trabalho. A começar pela abordagem da inserção das artes em seus filmes, desde logo temos aqui aquela de maior evidência: o teatro. A respeito da teatralidade em *Singularidades*, há vários elementos responsáveis por esta característica, tais como a janela do escritório de Macário e a da casa de Luísa, as cortinas, os gestos sedutores da jovem loira e o leque. As janelas e as cortinas constituem uma espécie de metáfora do palco, lugar de exibição do espetáculo; em contrapartida, a janela e a cortina de Luísa escondem a intimidade do seu aposento, ao passo que o escritório de Macário é normalmente exibido sem nenhum mistério. Já o leque, ao mesmo tempo em que é manipulado delicadamente pela jovem, a fim de expressar a sua atitude sedutora, é também objeto de mascaramento assim como as cortinas:

[...] – tudo isso funciona como *máscara*, ou como instrumentos de uma teatral dialética de ocultação e exibição, constituindo-se, portanto como índice de uma teatralidade latente que confere às personagens deste filme um quê de artificialismo, de figuras que se assumem mesmo como personagens de ficção. (JUNQUEIRA, 2014, p. 188)

Como é de grande evidência a artificialidade de Luísa, tanto no nível teatral quanto no nível de seu caráter, nos seus falsos gestos, ganha espaço em todo o filme. Uma cena em que fica implícito o caráter dissimulado da jovem é aquela em que Macário vai até a casa dela, à noite, para avisá-la sobre o seu novo emprego em Cabo Verde, e, neste momento, quando o moço a beija, ela levanta a perna direita, realizando, assim, uma *performance* através da qual Oliveira faz uma alusão integralmente irônica aos grandes beijos amorosos representados no cinema de Hollywood. O cineasta, por meio desta cena, além de fazer uma paródia, critica tacitamente a desonestidade e a má índole dos indivíduos que se mascaram através de falsas atitudes puras e inocentes, a fim de se aproveitar da bondade de pessoas honestas.

A referência a outras artes também é realizada por Oliveira de forma rebuscada e sutil ao longo do filme. A referência à arte literária, por exemplo, é encontrada nos pequenos bonecos encontrados na estante do Círculo Eça de Queiroz, que representam miniaturas dos personagens dos contos e dos romances queirozianos, no momento em que Macário se dirige a este local para procurar o seu amigo em busca de informações sobre a jovem Luísa. De acordo com Renata Junqueira (ibid., p. 189), Manoel de Oliveira utilizou o recurso de *mise-en-abyme*, que consiste, neste caso, em fazer referência ao próprio Eça de Queiroz no filme homônimo ao do seu conto:

Estamos, com efeito, diante de um procedimento de *mise-en-abyme*: Macário, que é ele próprio uma personagem queiroziana, visita, no filme, o Círculo Eça de Queiroz em Lisboa e depara ali com personagens queirozianas em miniatura, contidas numa montra.

Em toda a obra cinematográfica de Oliveira, está fundamentada a ideia de que o mundo é uma representação e, portanto, a referência às artes em seus filmes resulta numa estética que condensa tudo aquilo que não tem a sua origem no cinema, tal como a música, o teatro, a literatura etc. Entretanto, o cineasta tem a intenção de transformar o uso das artes em uma estética que se define por caracterizar um cinema cujo dispositivo estético não se limita a artigo de entretenimento:

A rejeição do cineasta pelo naturalismo adotado pelo cinema narrativo convencional corroborou na construção de uma peculiar estética para os seus filmes, utilizando, nomeadamente, tudo aquilo que não é específico do cinema: teatro, literatura, ópera, artes plásticas. [...] é exatamente esse desejo de transformar o não-específico do cinema em material estético ‘cinematúrgico’ aquilo que marcará toda a sua trajetória enquanto cineasta. (SALES, 2010, p. 15)

É através do seu senso artístico que Oliveira deseja explorar os grandes temas da humanidade de modo que o seu trabalho culmine em complexo processo de questionamento e de reflexão acerca da sociedade e da indústria cultural, o que o torna um artista politizado, capaz de resistir aos ditames da arte capitalista.

Resta ainda falar sobre o aspecto cronológico do filme, que apresenta uma mudança do perfil dos elementos cenográficos que passaram a caracterizar o atual tempo histórico, para o qual o cineasta transferiu a diegese, e a maneira pela qual os perfis dos personagens sofreram alterações em razão dessa transposição temporal. É válido salientar que o cineasta teve o intuito de tornar o texto literário vivo para o público contemporâneo, aspecto que marca a produção oliveiriana. Vejamos.

No conto, o contexto é o da segunda metade do século XIX, momento em que a tecnologia dos aparelhos eletrônicos e dos meios de transporte estava ainda no seu processo inicial de aprimoramento graças à Revolução Industrial³ que estava gerando os seus reflexos

³ A Revolução Industrial foi um período que se estendeu de fins de século XVIII a princípios do século XIX. Ela transformou grande parte da Europa e dos Estados Unidos ao substituir sociedades de base essencialmente agrícola pelas sociedades industriais, que se baseiam no uso de máquinas e de fontes de energia não-animais para produzir bens acabados. Começou na Grã-Bretanha e teve como alicerce uma força de trabalho disponível, instituições altamente desenvolvidas de comércio externo e interno, um excelente sistema de transportes e abundância de carvão como fonte de combustível. (JOHNSON, 1997, p. 200)

na sociedade e na economia europeia. Neste sentido, a obra de Eça de Queiroz revela um cenário lisboeta retrógrado comparado ao contemporâneo apresentado no filme, o qual mostra, por exemplo, o computador de Macário, o barbeador elétrico do Tio Francisco, a menção ao avião da TAP (Transportes Aéreos Portugueses) que leva o jovem rapaz a Cabo Verde, produtos de tecnologia avançada. Há uma referência de cunho literário que evidencia a atualidade. Trata-se do Círculo Eça de Queiroz, que Macário visita e em cujo recinto visualiza os pequenos bonecos caricaturais dos personagens do autor realista português. Portanto, Oliveira enfatiza, por meio desta referência literária, que a trama se passa muito tempo depois em relação ao tempo histórico do conto.

No que diz respeito à configuração dos personagens no filme, o perfil e o caráter do protagonista não são alterados em função da contemporaneidade. Manoel de Oliveira manteve as suas mesmas características em relação às que são mostradas no conto, que dizem respeito ao idealismo e ao romantismo próprio do personagem, o que o incapacita a decifrar as discretas atitudes de Luísa e desconfiar da integridade do seu caráter – conduta, aliás, anacrônica no contexto contemporâneo em que Oliveira insere este novo Macário. Segundo Silvana Pessoa de Oliveira, a constituição do personagem Macário no filme revela, ainda mais profundamente, o seu deslocamento diante dos códigos sociais atuais:

A própria condição de provedor, papel que aceita sem titubear, pode atestar o descompasso da personagem em relação ao século em que vive. A inabilidade do protagonista para ler os sinais emitidos por Luisa constitui, também, um indício de sua dificuldade de compreensão dos códigos sociais e amorosos do mundo em que vive. (OLIVEIRA, 2010, p. 78)

Ao passo que as características de Macário não sofrem alterações, Luísa é representada no filme de maneira ambígua. Diferentemente do rapaz, o seu comportamento se adequa a ambas as épocas – do conto e do filme –, pois a má índole das pessoas é um dos percalços da humanidade que sempre esteve presente na vida dos indivíduos em sociedade. A ambiguidade consiste, portanto, no modo em que estão dispostos elementos tais como a cortina, o leque, e até mesmo o seu cabelo:

Por sua vez, a personagem Luisa caracteriza-se pela ambiguidade. A moça é entrevistada por Macário graças a uma cortina diáfana, que funciona como um véu que esconde e simultaneamente revela. O leque chinês, adornado com o significativo emblema do dragão, é outro dado que encobre, mas que mostra, o rosto de Luisa. Por fim, o cabelo louro da atriz [...] está de tal modo arranjado que forma uma

cortina a encobrir metade do rosto da moça, numa alusão evidente ao carácter ambíguo, senão enigmático, da personagem. (OLIVEIRA, 2010, p. 78)

Considerando as diferenças dos espaços e dos perfis das duas personagens no filme, é evidente que há uma criatividade que define o modo com que Manoel de Oliveira manuseou os aspectos temporais e espaciais do filme, o qual se distancia do passado a fim de criar uma atmosfera que o condensa na atualidade. Neste sentido, o cineasta, ao inserir uma série temporal em outra, transformou o filme em uma arte dotada de um sentido íntegro para os espectadores da atualidade e provou que um texto literário pode continuar vivo no momento em que é transposto para uma outra linguagem. Em suma, Manoel de Oliveira atualiza a palavra em imagem e som; o texto literário é, portanto, a sua fonte de inspiração, que lhe possibilita operar sobre as palavras, que se tornam cinematográficas.



Imagem 2: *Close-up* de Luísa. A disposição do seu cabelo é uma possível marca de mascaramento.

5. Uma visão panorâmica de Singularidades: conto e filme

Nas palavras do escritor contemporâneo de Eça de Queiroz, Fialho de Almeida, “Singularidades de uma rapariga loura” é a primeira narrativa realista escrita em língua portuguesa. O conto foi publicado em janeiro de 1874 e foi considerado um “brinde aos senhores assinantes do *Diário de Notícias*”.

O conto trata-se de uma narrativa escrita que relata um fato, característica que nos remetem à da história do conto ocidental, uma vez que própria narrativa se dá através de um relato oral. Macário, um homem de aproximadamente sessenta anos, conta a sua história a um outro homem que irá ser o seu parceiro de quarto em uma estalagem, que, em um momento posterior, irá assumir a função de um narrador anônimo da história contada pelo protagonista.

À primeira vista, parece que estamos diante de uma narrativa romântica que dá conta da frustração amorosa de Macário; contudo, ao fazer uma análise minuciosa da estrutura diegética, permite-nos concluir que Eça de Queiroz teve o propósito de evidenciar a ineficácia romântica por meio de uma obra realista.

A propósito do narrador do conto, a obra apresenta duas sequências narrativas que revelam a sua organização: a primeira é a do discurso de Macário, que conta a sua estória a um interlocutor que assume o papel de ouvinte e crítico da história e, a segunda, diz respeito a recontagem da estória ouvida pelo narrador que a ouvira de Macário.

Retomando a crítica fundamentada pelo autor em sua obra, um dos artifícios utilizados para apontar a falha romântica é a ironia. Através deste recurso, Eça constrói uma narrativa que se baseia na oposição de essência *versus* aparência, segundo a qual Luísa, ao apresentar uma postura aparentemente inocente e traços angelicais, engana o moço e mascara o seu verdadeiro caráter por meio destas características. Macário, um jovem idealista, humilde e com base familiar cristã, se torna vítima da crueldade da moça que apenas almeja tomar posse do seu dinheiro adquirido árdua e honestamente; deste modo, o conto revela características românticas em que Macário seria o herói romântico, capaz de lutar com persistência pelos seus objetivos e, Luísa a mulher bela à espera de um grande amor para se casar. No entanto, o herói romântico, neste caso, mostra-se fracassado e decepcionado por depositar a sua confiança em uma mulher que, em sua essência, não condiz com os aspectos da sua aparência. Eis o enredo que traduz e ilustra a ironia de Eça de Queiroz.

Através deste conto, o autor apresentou uma visão panorâmica da realidade portuguesa de sua época, pois, ao construir a personagem Luísa, apresentou também tudo o que lhe dizia respeito, como a sua educação, o seu papel na sociedade e também os avanços e os

retrocessos nas relações entre os sexos. Em razão disto, a figura da jovem representa uma metáfora da cultura e da sociedade portuguesa que Eça foi construindo paulatinamente na narrativa. A propósito desta construção metafórica que se deu graças à reflexão de Eça de Queiroz acerca das mazelas sociais de seu tempo, Carlos Francisco de Moraes apresenta uma possível conclusão sobre “Singularidades de uma rapariga loura”, que:

[...] realiza em primeira mão o que será marca das mais importantes nos mais significativos exemplos de ficção queiroziana: uma poderosa desconstrução do ideal de mulher que há tantos séculos imperava, em língua portuguesa como em outras, ideal que o Romantismo consubstanciava mais do que tudo e que cumpria destruir por meio das faculdades de observação e de análise crítica da realidade social do Realismo (MORAIS, 2008, p. 70)

Assim, torna-se possível pensar que a configuração do perfil das personagens teve base na observação do comportamento das pessoas em sociedade, da psicologia humana dos indivíduos em seus lares ou nas ruas; e não é fruto de uma inspiração em personagens de obras literárias já consagradas, o que revela e comprova o pragmatismo natural de uma obra realista.

As problemáticas sociais apresentadas no conto foram transpostas para os dias atuais no filme de Manoel de Oliveira. O cineasta prestou uma homenagem ao texto literário, moldando-o e adequando-o às necessidades inerentes à linguagem do cinema, analisando as especificidades do conto para transformá-lo em imagem, procedimento que foi responsável por enfatizar as diferenças entre o texto e o filme. Desta forma, torna-se possível encontrar na obra de Oliveira os principais elementos do conto, tais como as tentativas de sedução de Luisa, a conflituosa relação entre o idealismo e o pragmatismo e a pureza da figura da jovem que, por fim, se torna traiçoeira.

Sendo a arte literária uma das principais fontes de inspiração do trabalho do cineasta português, João Francisco Marques, em seu artigo “Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário”, afirma que a literatura na filmografia do Oliveira é vista como um “suporte estrutural” (2001, p. 84). É basicamente este o entendimento que se tem ao estudar e apreciar os filmes de Oliveira, pois a sua vida foi repleta de leituras interessadas, de encontros e de descobertas acerca da arte literária, o que lhe permitiu debruçar-se sobre um conjunto de obras que foram o seu ponto de partida para desenvolver, em seu trabalho, temas como o amor, o sentido da vida, a morte, a condição humana, o debate religioso sobre o terreno e o metafísico, questões de poder e de nacionalidade, entre outros.

Ao decodificar as obras literárias, Oliveira tem preocupação e o intuito de mostrar a fidelidade do seu trabalho aos textos escritos e, por meio dela, apresenta a ficção cinematográfica. Entretanto, para exibir o que é inerente à obra de inspiração, busca os seus aspectos minuciosos, de modo a transmitir ao público um filme preciso em seus aspectos. Portanto, no filme *Singularidades de uma rapariga loura*, a narrativa literária é revelada com um toque criativo e transformador, aplicado com maestria pelo cineasta.

Em uma relação entre a literatura e o cinema, há quem diga que o filme costuma, geralmente, estar aquém da obra literária. No entanto, como vimos, esse não é o caso de Manoel de Oliveira. A propósito da competência e do talento do cineasta em transformar a palavra escrita em imagem e som, e também do seu refinamento ao trabalhar com o texto, o padre e pesquisador João Francisco Marques define o seu cinema como:

Cinema de autor, em que temas genialmente se aprofundam, o cinema de Manoel de Oliveira toca-nos a sensibilidade e o espírito no desentranhar da riqueza da palavra que acompanha e sublinha a expressividade da imagem e do alcance simbólico. E nisso reside – raiz e fruto – o essencial da sua arte de esmagadora originalidade e grandeza que não para de nos surpreender. (MARQUES, 2001, p. 89)



Imagem 3: Cena final. Luísa se sentindo fracassada após furtar um anel, atitude que revelou o seu caráter traiçoeiro.

CONCLUSÃO

Efetuada as análises dos elementos diegéticos que constituem o conto “Singularidades de uma rapariga loura”, comparados com os que perfazem a sua versão cinematográfica realizada pelo cineasta português Manoel de Oliveira, ficamos com uma compreensão mais apurada de ambas as obras, e entendemos em quais medidas a proposta de pesquisa foi concluída e o que foi refletido.

Um dos princípios que conduziram este estudo foi o de examinar o modo pelo qual Eça de Queiroz constituiu a diegese do conto, a qual revela características centrais tais como a ironia e a teatralidade, que lhe permitiram embasar uma crítica ao idealismo romântico e também ao perfil da sociedade em que viveu, resultando em uma obra cuja sintonia com o seu tempo tornou-se essencial para definir a sua nova estética artística, o Realismo. Outro princípio desta pesquisa foi o de averiguar a diegese cinematográfica que Manoel de Oliveira desenvolveu no filme homônimo. A ironia e a teatralidade são, também, elementos que caracterizam o trabalho peculiar do realizador e, por meio destas, é estabelecida uma crítica ao cinema comercial identificado com o padrão de Hollywood.

Constatou-se que os trabalhos condizem sempre com a estética que preside cada uma das obras, o que garante, além do efeito pretendido por cada um dos artistas, a coerência interna das narrativas. Nesse sentido, o narrador assume uma função muito significativa, pois é ele que direciona, conforme o seu modo e as suas impressões, o desenrolar dos acontecimentos. Temos no conto de Eça de Queiroz um narrador que, de ouvinte, passa a ser o relator e, no filme de Oliveira, um narrador que vê (filma) e conta, em parceria com o protagonista, que narra a sua própria experiência. Neste caso, há uma câmera que relata fragmentos da história que Macário desconhecia.

Evidencia-se, também, que as personagens, no conto, seguem um determinismo científico que se infiltrou na obra realista. O protagonista não deixa de seguir os seus valores e os seus princípios, como a honestidade e a dedicação em seu trabalho, enquanto Luísa e a sua mãe prosseguem com as suas maldosas e desonestas condutas típicas de indivíduos que integram uma sociedade dominada pela ganância e pela corrupção. A problemática social apresentada no conto é transposta para o filme de Oliveira, cujas configurações temporais e espaciais são atualizadas para os dias de hoje. Assim, o realizador torna o texto literário vivo para os espectadores contemporâneos, os quais são incitados a refletirem ao se deparem com o sentido potencial da obra de Eça de Queiroz.

Todas essas colocações aqui apresentadas tem o propósito de ilustrar os caminhos que conduziram a formação deste estudo interdisciplinar entre a literatura e o cinema e, também, de promover o entendimento acerca dos objetivos de artistas que utilizam as suas estéticas como veículo de crítica e reflexão acerca dos aspectos sociais, culturais e do fazer artístico. Compreender a produção de Eça de Queiroz é compreender a cultura portuguesa do seu tempo bem como o seu legado histórico; ao passo que o trabalho de Manoel de Oliveira é compreendido através de um dos seus principais objetivos, que é o de vitalizar as imagens latentes e significativas de textos literários.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CARDOSO, Luis Miguel. Entre a literatura e o cinema: A problemática do narrador. In: TAVARES, Mirian; SOARES, Ana Isabel. *É perigoso debruçar-se para dentro*: ensaios sobre cinema e literatura. Vila Nova de Famalicão: Pena Perfeita, 2007. p. 95-104.

EÇA DE QUEIROZ, José Maria. *A correspondência de Fradique Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1961a. (Obras completas de Eça de Queiroz).

_____. *Contos*. São Paulo: Brasiliense, 1961b.

GONÇALVES, Henriqueta Maria A.; MONTEIRO, Maria da Assunção F. Morais. *Introdução à leitura de Contos de Eça de Queirós*. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.

JOHNSON, Jorge G. *Dicionário de sociologia*: guia prático da linguagem sociológica. Tradução de Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JOHNSON, Randal. *Manoel de Oliveira*. Chicago: University of Illinois Press, 2007. (Contemporary film directors).

JUNQUEIRA, Renata Soares. A propósito de singularidades: notas sobre cinema e teatro em Manoel de Oliveira. In: CARELLI, Fabiana; BUENO, Fátima; CUNHA, Maria Zilda da (Org.). *Texto e Tela*: ensaios sobre literatura e cinema. São Paulo: FFLCH/USP, 2014. p. 187-197. Disponível em <<http://200.144.182.130/estudoscomp/images/Texto-e-Tela.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

MARQUES, João Francisco. Manoel de Oliveira: a sedução do texto literário. *Camões: Revista de Letras e culturas lusófonas*, Lisboa, v. 13, n. 12, p.82-89, 2001. Jan.-jun..

MORAIS, Carlos Francisco de. *O discurso da rapariga loura*: e outros textos sobre literatura portuguesa. São Paulo: Antiqua, 2008.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de. Palavra em tela: Eça de Queirós por Manoel de Oliveira. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 30, n. 43, p.73-80, Jan.-jun. 2010.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa. *Gente Grada*. Coimbra: Atlântida, 1952.

POE, Edgar. Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. p. 113-128.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina Macário. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2000.

SACRAMENTO, Mário. *Eça de Queirós*: uma estética da ironia. Coimbra: Coimbra Editora, 1945.

SALES, Michelle. Manoel de Oliveira: um romântico, um modernista. In: SALES, Michelle; CUNHA, Paulo (org.). *Olhares: Manoel de Oliveira*. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2010. p. 11-28.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

FILMOGRAFIA

SINGULARIDADES de uma rapariga loura. Direção e roteiro: Manoel de Oliveira baseado no conto homônimo de Eça de Queiroz. Fotografia: Sabine Lancelin. Produtores: François d'Artemare, Maria João Mayer, Luís Miñarro. Produtor executivo: Jacques Arhex. Montagem: Manoel de Oliveira e Catherine Krassovsky. Cenografia: Christian Marti. Guarda-roupa: Adelaide Maria Trêpa. Assistente de direção: Bruno Sequeira. Anotadora: Júlia Buisel. Som: Henri Maikoff. Intérpretes: Ricardo Trêpa (Macário), Catarina Wallenstein (Luísa Vilaça), Diogo Dória (tio Francisco), Júlia Buisel (D. Vilaça), Leonor Silveira (Senhora no comboio), Luís Miguel Cintra (o próprio), Glória de Matos (D. Sande), Rogério Samora (homem do chapéu de palha), Miguel Guilherme (Faleiro), Paulo Matos (Desconhecido), António Reis (Cônego Savedra), Rogério Vieira, Miguel Seabra (Notário), Luís Lima Barreto (Desembargador), Norberto Barroca (Gaudêncio), António Amblate (revisor), João Cruz (Empregado Loja Macário), Antónia Boncheva (Empregada Loja Macário), Francisco Santos (Barman Círculo Eça de Queiroz), Ana Paula Miranda (Harpista), Joaquim Custódia (Vizinho de óculos), Paulo Bernardo (Jogador), André Theotónio Pereira (Ajudante Faleiro), Pedro Garcia (Novo contabilista), Carlos Ferreira (Empregado pensão), Filipe Marques (Empregado ourivesaria). Lisboa, Paris, Barcelona: Filmes do Tejo, Les Films de l'Après-Midi, Eddie Saeta S.A., 2009. DVD, cor, 64'.