

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor
em Estudos Portugueses - ramo da História do Livro e Crítica Textual, realizada sob a
orientação científica do Professor Doutor Fernando Cabral Martins

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Luiza Neto Jorge, Paulo Rocha, in memoriam

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

A Paulo Rocha, por ter acompanhado e “desejado”, até o fim da sua vida, a minha ideia e o meu projecto, o agradecimento maior: obrigado pela poesia, pelo apoio, pelas conversas, pelos filmes com que como poucos outros me ensinou Portugal.

A Dinis Neto, herdeiro de Luiza Neto Jorge, pela súbita amizade e pela partilha de uma memória necessária, por ter-me aberto as portas da sua casa de Lisboa e as da casa de Silves, por todo o material facilitado com uma confiança que espero saber retribuir cada vez mais com o meu trabalho.

A Laura Malaquias, herdeira de Paulo Rocha, pela simpatia imediata, pelo entusiasmo e pela amizade, pela força com que está a lutar pela preservação e divulgação da obra ímpar do realizador, em nome de um trabalho sempre futuro.

À Universidade Nova de Lisboa, e especialmente ao Professor Fernando Cabral Martins, por ter aceitado e acompanhado o projecto desde o seu início. Aos professores Graça Videira Lopes, Maria Fernanda de Abreu, João Luís Lisboa, Silvina Rodrigues Lopes, Gustavo Rubim, pela sua disponibilidade e apoio, e pelas sempre profícuas conversas. Ao professor António Fournier e à professora Catherine Dumas pela amizade, e pela co-orientação do trabalho. A Gastão Cruz e a Casimiro de Brito, pela amizade e apoio e por serem memória viva de um tempo. A Jorge Silva Melo por ter sido o primeiro a desvelar-me algum mistério e muitos detalhes acerca da obra que aqui se estuda e se edita, e pelo seu trabalho sempre exigente, sinal de uma continuidade. A Luís Miguel Cintra pelos contactos, e pelos esclarecimentos relativos ao acervo do Teatro da Cornucópia, onde se encontram várias traduções inéditas de Luiza Neto Jorge. A Manuel Mozos por todos os esclarecimentos e o apoio que me deu, e por ter proporcionado o contacto com a família de Paulo Rocha no Porto, indispensável, no momento final da sua vida, ao desenvolvimento do trabalho. A António Barahona, um obrigado pela sua amizade, pela sua humildade e pela poesia com que me abriu a porta da sua casa, com ironia e sentido de rigor, oferecendo-me mais uma memória viva de Luiza Neto Jorge, e disponibilizando-se e disponibilizando tudo o que me fosse útil para este trabalho.

À escritora Laura Moniz, pela sua amizade já antiga, e pela revisão do trabalho, que foi da ordem da poética mais ainda do que da linguística.

À Fundação Gulbenkian e à Fundação para a Ciência e a Tecnologia por terem apoiado a minha investigação, mediante a atribuição de duas bolsas de estudo.

A todos os amigos, mulheres e homens sempre cúmplices de uma conversa que não se quer acabada, e que não precisam de se ver fixados numa lista.

À minha irmã Arianna e aos meus pais Carla e Giuliano.

**A ILHA DOS AMORES DE PAULO ROCHA - LUIZA NETO JORGE: LEITURA CRÍTICA E
EDIÇÃO ANOTADA DOS DIÁLOGOS**

MANUELE MASINI

[RESUMO]

PALAVRAS-CHAVE: Rocha, Paulo; Ilha dos Amores; Jorge, Luiza Neto; cinema e literatura; cinema português; literatura portuguesa do século XX; cultura portuguesa contemporânea; crítica textual; simbolismo e decadentismo; Wenceslau de Moraes

Este trabalho partiu de um estudo sistemático da obra da poeta Luiza Neto Jorge, com o intuito de localizar eventuais inéditos da autora. Uma vez constatada a inexistência de poesia inédita entre os seus papéis, guardados no espólio, e considerando a importância da sua produção para cinema, em colaboração com alguns dos mais importantes realizadores do seu tempo, decidimos focalizar a tese no estudo aprofundado dos diálogos do filme *A Ilha dos Amores*, escrito em colaboração com o realizador Paulo Rocha, e dedicado ao escritor português Wenceslau de Moraes, para assim produzir um estudo de crítica textual, cuja finalidade fosse editar os diálogos na forma mais apropriada. A complexidade deste texto, baseado na montagem de textos alheios (Lucrecio, Luís de Camões, poesia chinesa clássica, teatro japonês, Camilo Pessanha, Wenceslau de Moraes, Guerra Junqueiro, Fialho de Almeida, Raul Brandão e outros), bem como as dificuldades extremas colocadas pelos seus suportes, tornaram necessário um apurado estudo dos autores implicados, uma análise detalhada das metodologias que eventualmente poderiam ser empregues na edição, utilizando casos de estudo análogos, e a escolha de um enfoque metodológico eclético, com aparato crítico e uma secção de anotações em que são estudadas todas as fontes do texto. A edição dos projectos e das primeiras planificações do filme juntam-se à edição dos diálogos.

KEYWORDS: Rocha, Paulo; *Ilha dos Amores*; Jorge, Luiza Neto; cinema and literature; portuguese cinema; portuguese literature (XX century); contemporary portuguese culture; textual criticism; symbolism and decadentism; Wenceslau de Moraes

This dissertation comes from the orderly study of Luiza Neto Jorge's work and it has been conducted with the purpose of identifying some unpublished documents of the writer. Having ascertained within the writer's inheritance that there are no unpublished poems; we then decided to focus on her works that were related to the cinema and her cooperation projects with the most important film directors of her time. More precisely, we focuses and developed our investigation around the screenplay of "A Ilha dos Amores"- written with Paulo Rocha and dedicated to the Portuguese writer Wenceslau de Moraes- aiming to carry out a proper critical edition of the text. The text itself has proved to be very complex, firstly because it has been built by assembling different literary works from various sources and times (Lucretius, Luís de Camões, ancient Chinese poetry, Japanese theater, Camilo Pessanha, Wenceslau de Moraes, Guerra Junqueiro, Fialho de Almeida, Raul Brandão, etc.), secondly, due to the overall lack of precision of the documents which were available for the critical edition. This complexity further required a deep study of the works and writers involved on the screenplay creation and also a detailed analysis of similar cases that had already been studied, in order to establish the best editing method to use. After the research we preferred the eclectic method, with a proper critical apparatus and a specific annotation section where the text sources are investigated. These parts are followed by the edition of the projects and the movie plans and the annotated edition of the dialogues.

A crítica literária é o último fruto de uma longa experiência

PSEUDO-LONGINO

A busca do filósofo em torno da arte é obrigada a percorrer as sendas do erro para reencontrar a via da verdade, que não é delas distinta, mas é essas mesmas sendas, atravessadas por um fio que permite dominar o labirinto.

BENEDETTO CROCE, *Breviário de Estética*

Entre as muitas virtudes de Chuang-Tzu havia a agilidade no desenho. O rei pediu-lhe o desenho de um caranguejo. Chuang-Tzu disse que precisava de cinco anos de tempo e de uma quinta com doze criados. Passados cinco anos o desenho ainda não tinha sido começado. "Preciso de mais cinco anos" disse Chuang-Tzu. O rei consentiu. Passados dez anos, Chuang-Tzu pegou no pincel e num instante, com um só gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que alguma vez se tivesse visto.

ITALO CALVINO, *Lições Americanas*, "Rapidez".

ÍNDICE

Introdução	13
Capítulo I: Luiza Neto Jorge, as imagens e as palavras	21
1. Luiza Neto Jorge: Vida, Vida da Poesia, Vida da Vida.	23
2. Vida da Poesia(61)	30
3. Sem Capas Negras	32
4. Tempo de Vanguarda	34
5. Luiza só, e não só	37
6. É uma pena, mas isto não é (ainda) um livro	46
7. Fidelidade à Palavra (a volta) – Considerações finais	50
Capítulo II: Paulo Rocha e o cinema de poesia	53
1. Paulo Rocha, perfil de uma obra	55
2. <i>A Ilha dos Amores</i> , história de um filme	60
Capítulo III: Livros, filmes	77
1. Prelúdio	79
2. Um texto <i>sui generis</i> : a peça de cinema	88
Capítulo IV: Edição anotada da peça de cinema <i>A Ilha dos Amores</i>	145
1. A nossa edição	147
2. <i>Projectos e Planificações</i>	159

3. <i>A Ilha dos Amores</i>	187
Anexo 1: Anotações	353
Anexo 2: Apêndice Documental	401
Conclusão	439
Bibliografia	449

Introdução

O ensino da cultura, da língua e da literatura portuguesa em Itália, onde me formei, e apesar da qualidade que lhe é reconhecida, vivia, na altura da minha formação, ainda à sombra de Fernando Pessoa, de Camões, dos *Descobrimentos*, do padre Vieira; a lírica galego-portuguesa foi um presente da filologia românica, e alguma coisa mais chegava ainda entre as linhas. Por vezes havia alguma rara descoberta alternativa, graças aos interesses pontuais de algum investigador. Poucos nomes da literatura da segunda metade do século XX eram mencionados. Acho que foi o amigo e professor António Fournier que me falou pela primeira vez, e de maneira informal, de grandes poetas. Foi depois a minha curiosidade, e a decisão de viver em Portugal (já desde o ano 2000), que me ajudaram a escapar a certos cânones. O nome do Paulo Rocha já tinha chegado aos meus ouvidos, os seus filmes tinham algum êxito nos circuitos alternativos dos festivais de cinema, em Itália. A *Ilha dos Amores* impressionou-me, finalmente, numa secção da Cinemateca Portuguesa, a sala quase vazia. O filme de que já conhecia tudo, e que nunca tinha visto, tornava-se uma espécie de obsessão. A Luiza Neto Jorge cheguei um pouco mais tarde, ou melhor, a edição da sua poesia, preparada por Fernando Cabral Martins, chegou às minhas mãos por uma um desses acasos de livraria que podem resultar numa epifania. O encontro com a força da escrita de Luiza Neto Jorge foi marcante e nunca haveria de me deixar. Pouco depois descobri a feliz coincidência, na escrita do filme A *Ilha dos Amores*, de duas das figuras da cultura portuguesa que mais me ensinaram Portugal.

Quando decidi inscrever-me no curso de doutoramento em Estudos Portugueses, a escolha da poesia de Luiza Neto Jorge como tema foi mais uma consequência do que disse, do que uma decisão. Durante o primeiro ano, mergulhado na sua poesia, cheguei porém à conclusão (que deve ter sido a de muitos), que eu não podia, não merecia nem queria escrever algo *sobre* essa poesia. Ou melhor, não queria acrescentar palavras inúteis às suas, tão preciosas e rigorosamente buscadas. Isto mais por uma certa ética, do que por uma falta de coragem. Havia os inéditos, falava-se de alguns inéditos. A minha formação filológica (pela mão de alguns dos melhores filólogos italianos), poderia servir de forma menos presunçosa uma obra que eu tanto admirava. Mas alguns problemas práticos não tardariam a chegar: o espólio da Luiza, desarrumado e não fácil de se localizar, e dividido entre Silves e Lisboa, não era acessível de uma forma

suficientemente prática, e um trabalho de pesquisa sobre todos esses inéditos (a maior parte na posse do herdeiro, o filho Dinis Neto, outros nas mãos de Jorge Silva Melo, Gastão Cruz, António Barahona, e de algumas instituições como o *Teatro da Cornucópia* e o *Teatro Dona Maria II*) tornava-se uma quimera. Era necessário focalizar a minha atenção sobre um único objecto. E com alguma consciência (mas sobretudo com muita inconsciência) da complexidade do texto que Luiza Neto Jorge tinha escrito para o Paulo Rocha, pareceu-me então quase óbvio que passaria o resto do tempo a estudar esse inédito. Com algum embaraço, pois não só a Luiza Neto Jorge se deve o fascínio de uma das mais belas “peças de cinema” da cultura lusófona. E se a colaboração realizador-escritor pode parecer bastante transparente (mas, como se verá, não o foi), tivemos porém de ter em conta o papel dos guionistas e dramaturgos japoneses e dos demais colaboradores, que tornaram possível a realização de uma obra que ultrapassa todas as fronteiras. Ultrapassa as fronteiras nacionais, centrada como está na vida de Wenceslau de Moraes e na sua relação com o Oriente, mas também e sobretudo linguísticas (utilizando dois idiomas principais, português e japonês, e um total de cinco línguas: para além das citadas, o latim, o inglês e o chinês), e ultrapassa todas as fronteiras das linguagens, tendendo sempre para a sua interacção. Conseguir re-unificar este material num objecto unitário parecia quase utópico, mas a vertigem da obra e o amor pelos seus autores fizeram com que não vacilasse nesse intuito. Surgiriam outros problemas: a impossibilidade de localizar o guião original do filme, no qual se baseiam as *listas de falas* depositadas no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, em francês e inglês. Entretanto a minha investigação acerca das relações entre a poesia e as artes em Luiza Neto Jorge, e sobre a escrita do guião, as suas fontes, a sua significação mais profunda para a cultura portuguesa, para as relações culturais com o Oriente, e para a descoberta de um autor não muito lido (Wenceslau de Moraes), fazia-me mergulhar ainda mais no projecto, sem possibilidade de sair dele. A análise de casos de estudo parecidos, ainda que muito menos complexos, e a possibilidade de basear a edição num guião *deduzido da banda sonora* do filme (a transcrição das réplicas), e dos restantes elementos verbais do mesmo (legendas, cartões, etc.) pareceram resolverem de forma provisória as minhas inquietações. Havia uma urgência de tornar público o texto que aqui se edita, seja para a conclusão do meu percurso de estudo, e para o conseguimento do título, seja, sobretudo, pelo seu valor, para que se tornasse base de futuros trabalhos.

Entretanto, enquanto preparava a edição do texto na base, apenas, do filme e de alguns testemunhos indirectos, continuei em busca de outros testemunhos possíveis, primeiro junto de Paulo Rocha, ainda vivo, que nunca conseguiu encontrar o guião no caos enciclopédico do seu acervo. O deterioramento do seu estado de saúde, a sua mudança para Ovar e o começo de uma tentativa de arrumação desse material por parte da família complicaram ainda mais a questão: o guião tornou-se a clássica agulha no palheiro, e a actual herdeira do realizador, Laura Malaquias, também não conseguiu localizar o guião, apesar de todos os esforços feitos. Em Dezembro de 2012 Paulo Rocha morreu, fazendo testamento em favor da Cinemateca Portuguesa, que acolheu todo o seu acervo (fílmico e não só), e que neste momento está na fase de tratamento e catalogação, mas que dificilmente estará acessível em breve.

Continuei a procurar “o guião”, embora o estudo interno do material que tinha à disposição, do próprio filme, de testemunhos indirectos e de depoimentos, e as conversas constantes, vertiginosas mas nunca “decisivas”, com Paulo Rocha, me fizessem chegar cada vez mais à conclusão de que um “guião” propriamente dito não devia existir, se bem que qualquer tipo de material que pudesse vir a descobrir não só seria fundamental para resolver os problemas da edição, mas acrescentaria novos elementos para o estudo da sua escrita. Nenhum dos colaboradores do filme que pude então contactar (Jorge Silva Melo, Luís Miguel Cintra, Clara Joana), nem colaboradores de Paulo Rocha que pudessem ter alguma notícia deste material (nomeadamente Manuel Mozos), conseguiram resolver o caso.

Em Fevereiro de 2013 deu-se a descoberta. Após várias tentativas, o herdeiro de Luiza Neto Jorge encontrou uma pasta que continha três “guiões” do filme, e uma série de materiais (um caderno e algumas cartas de Paulo Rocha) relacionados com o projecto. A alegria foi imensa, mas o espanto também. Embora aparentemente organizados como guiões bem estruturados, o estudo do material que a pasta continha fez-me chegar à mesma conclusão: tratava-se, como muitas vezes acontece e como se verá, de um material heterogéneo, sem a possibilidade de estabelecer relações claras de filiação entre os testemunhos, e que, para simplificar, se reduzia a um guião mais antigo e dactilografado, mais rico no que diz respeito às anotações de encenação e às didascálias, mas bastante incompleto, e duas cópias de uma transcrição manuscrita por Paulo Rocha,

de um guião “arquétipo”, por assim dizer, ou seja de alguma coisa que sempre foi pensada e repensada mas que encontrou a sua fixação apenas no filme. Esta transcrição foi feita *in itinere*, ou seja, provavelmente, na altura da rodagem no Japão, referindo-se portanto a cenas já realizadas e a outras por realizar (as anotações sucessivas nestes dois testemunhos provam que parte das cenas ainda não tinham sido rodadas). Ao mesmo tempo Paulo Rocha reconstruía o “guião” quer na base de apontamentos e de folhas que tinham sido utilizadas na rodagem (Luiza Neto Jorge entregava os diálogos aos poucos, quase sempre pouco antes da rodagem de cada cena), quer confrontando-as com o que tinha sido filmado, quer de memória, situação essa que torna este material sem dúvida fundamental e interessante, mas por vezes pouco fiel. Ao guião dactilografado serão aliás acrescentadas folhas soltas manuscritas, nem sempre colocadas no lugar que lhes compete. A transcrição manuscrita existe, neste momento, apenas sob a forma de duas fotocópias, e também fotocópia de um original é o guião dactilografado. Tivemos assim de colocar a hipótese de várias fases da escrita, mesmo sem considerar a existência possível de rascunhos anteriores:

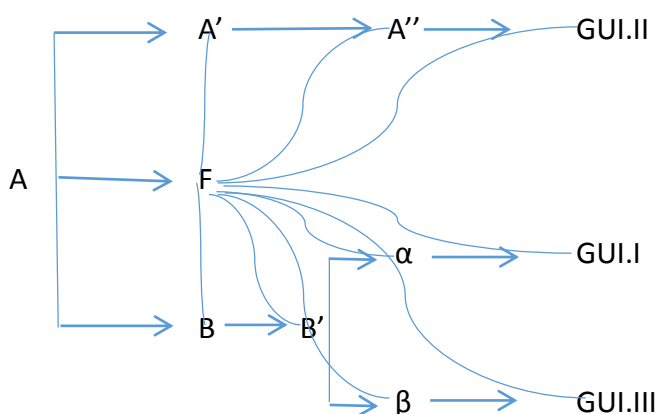
- a) Escrita do guião dactilografado, que quanto a nós é a primeira versão dos diálogos (**A**).
- b) Inserção sucessiva, neste guião, de folhas soltas manuscritas e anotações (**A'**).
- c) Transcrição - reconstituição de um “guião original”, arquétipo, na base da rodagem e dos apontamentos recopilados, por parte de Paulo Rocha (**B**).
- d) Sucessivas correções e anotações manuscritas nestes dois testemunhos (**A''**, **B'**).
- e) Finalmente, por um lado a cópia (fotocópia) do guião dactilografado, e as ulteriores anotações executadas nesta cópia (e é este um dos nossos testemunhos: **GUI.II**); por outro lado, duas cópias (fotocópias) da transcrição manuscrita, e as ulteriores anotações, distintas, executadas nestas duas cópias, que até um determinado momento são idênticas. Destas duas cópias fizeram-se mais duas fotocópias que apresentam, porém, ulteriores anotações manuscritas (e que são os outros dois testemunhos à nossa disposição: **GUI.I** e **GUI.III**).

Aliás, embora em muitos casos as várias cópias tenham sido utilizadas para anotações sucessivas de natureza *distinta*, nem sempre este uso racional se mantém, gerando alguma estranheza. Estes três testemunhos (**GUI.I**, **GUI.II** e **GUI.III**) fazem parte

do espólio de Luiza Neto Jorge, mas apresentam, como vimos, anotações manuscritas por Paulo Rocha, e não só por ela, *ainda sucessivas* à realização da (foto)cópia, o que gera ulterior estranheza e torna basicamente impossível estabelecer uma relação interna nítida.

Acrescente-se a isto o facto de os diálogos serem escritos em várias línguas. Para além da dificuldade objectiva de editar os diálogos japoneses e chineses em original, estes diálogos até a data não foram encontrados, e são substituídos pelas traduções em português, feitas por Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge com a ajuda de terceiros. O diferente estatuto textual e o diferente nível linguístico dos diálogos portugueses, e da tradução portuguesa dos diálogos japoneses e chineses, obrigaram-nos, como se verá, a encontrar uma específica estratégia editorial que tivesse em consideração este desnível.

Nesta situação, chegamos à conclusão que o testemunho mais fiel, agora confortado pela comparação e pelo estudo de um material muito rico mas muito oscilante, não deixava de ser o *filme* (**F**), ou melhor, a transcrição de todos os seus elementos verbais e da sua organização estrutural. **F**, portanto, embora numa primeira fase dependa de **A**, entra sucessivamente em relação de contaminação com todos as outras fases da escrita e com todos os outros testemunhos. Mesmo assim, podemos representar da seguinte forma a relação dos testemunhos (as linhas curvas representam relações sucessivas de contaminação recíproca):



A reconstituição do texto (a bem ver, um texto *por vir*), só podia ser feita através de uma metodologia eclética. Nunca o texto, estranho objecto do nosso desejo, chega

àquela fixação definitiva que não é senão um ponto de fuga, um ponto no infinito, o horizonte que nos guia. Eis aqui então esse ponto de passagem, que mesmo assim consegue oferecer ao leitor um texto de uma qualidade literalmente sublime. Base mais que suficiente, quero acreditar, para levantar futuros voos.

Lisboa, Março de 2014.

Capítulo I: Luiza Neto Jorge, as imagens e as palavras

1. Luiza Neto Jorge: Vida, Vida da Poesia, Vida da Vida.

Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía.

Octavio Paz

Octavio Paz referiu a frase em epígrafe, entre outros, a Fernando Pessoa (em *Los Signos en Rotación*, salvo erro, e não no seu “Fernando Pessoa, el Desconocido de si Mismo”, contido em *Cuadrivio*), autêntico emblema da vida como *vida da poesia/vida da vida* (como tantas vezes afirmou Mário Cesariny), e esta mesma afirmação, desde então, foi retomada por vários escritores portugueses, entre eles Sophia de Mello Breyner Andresen (falando para a câmara de outro *poeta*, João César Monteiro) e Gastão Cruz, esse último considerando-a, aliás, afirmação da Sophia (nossos são o drama da citação, a alegria da incorporação, cf. RODRIGUES LOPES 1996, pp. 19-21). Mais perto de Luiza Neto Jorge, Ruy Belo se afirmava como homem de palavra/s, e a própria Luiza, em entrevista cedida a João Roque para a RTP (ROQUE s/d), aceitava e confessava a traição a este gesto de inscrição na vida como homem (ou antes, mulher!) de palavra/s, referindo-se a um silêncio seu de quase 10 anos. Acrescentar-lhe-íamos, pelo menos, uma consideração, esta da filóloga e crítica italiana Maria Corti, que reabilita a biografia, em certos casos, como parte integrante do texto, ou do *paratexto* (quando nele figura como *peritexto*) e afins (*epitexto*). O abuso de prefixos gregos aqui se acaba, precisando apenas que se trata sempre de *limiares* (aliás, quase-título de uma obra em que esse abuso prolifera), preliminares e epifenómenos, sendo que a nossa brincadeira parece evidente, mas também ficando evidente uma possível rede de referências (a “pura” linguagem como preliminar à forma, diria Benjamin, e nós talvez possamos dizer, “pura poesia” – com todos os seus possíveis *correlativos objetivos*, ou, mais simplesmente, relembrar a figura do *iceberg*, cara a Carlos de Oliveira). Mas, retomando a reflexão de Maria Corti, diríamos que a biografia de um poeta interessa à sua própria poesia na medida em que essa é por inteiro ou parcialmente passível de uma análise semiótica, contribuindo assim para a definição da mesma obra como elemento semioticamente marcante (cf. CORTI 1985, pp. 38-

49), e diga-se, desde a nossa perspectiva, que da obra não podem deixar de fazer parte os suportes que no-la legaram. Se olharmos, neste sentido, para os elementos que aqui é necessário convocar (biografia de uma autora e de um “movimento”), veremos como eles, sendo poucos, não deixam de ter alguma relevância:

“Poeta e tradutora. Frequentou a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mas desistiu do curso e foi viver para Paris, onde permaneceu durante oito anos (1962-70).

Ainda hoje é considerada a personalidade de maior destaque do grupo de poetas que se reuniu em torno de *Poesia 61*, no âmbito do qual publicou *Quarta Dimensão*. Não foi essa, todavia, a sua estreia literária. O primeiro livro foi *Noite Vertebrada* (1960), a que iria seguir-se uma obra escassa mas de obrigatória referência.

Joaquim Manuel Magalhães assinala com veemência que, «numa geração que não conseguiu escapar ao maneirismo gramatical, ao tédio de uma ausência de vocações temáticas múltiplas, à insistente sobrevalorização da busca prosódica, a obra de Luiza Neto Jorge representa um esforço e um conseguimento exemplares de amplidão imaginativa, de renovação processual e de ímpeto transformador.»

Como tradutora deixou uma obra inigualável, nos domínios da poesia, da ficção e do teatro, abrangendo autores como Céline – *Morte a Crédito* valeu-lhe o prémio de tradução do PEN Clube –, Sade, Goethe (o *Fausto*), Verlaine, Marguerite Yourcenar, Éluard, Max Jacob, Genet, Brantôme, Witold Gombrowicz, Apollinaire, Queneau, Karl Valentim, Bataille, Nerval, Raymond Guérin, Perrault, Giono, Anaïs Nin, Artaud, Breton, Oscar Panizza, Claudel, Michaux, Boris Vian, Jarry, Ionesco, Leopold Senghor, Stendhal, Lorca e muitos outros cujo inventário seria redundante.

Fez adaptações de textos para teatro (Diderot, etc.) e colaborou com alguns cineastas, tendo escrito diálogos para filmes de Paulo Rocha e o argumento de

Os Brandos Costumes, de Alberto Seixas Santos. Salvo poemas avulsos em algumas publicações, como é o caso da revista *Colóquio-Letras*, não publicou nenhum livro nos últimos dezasseis anos de vida.

Encontra-se representada em quase todas as antologias de poesia portuguesa contemporânea (editadas em Portugal e no estrangeiro) e tem grande parte dos poemas traduzidos para diversos idiomas.

Morreu em Lisboa pouco antes de completar 50 anos. Quando em 1993 foi coligida a obra completa, Fernando Cabral Martins, responsável pela sua criteriosa edição, diz da sua poesia que ‘tudo o que está nela tem o seu tempo, esse não é só o tempo em que viveu mas a falha do seu tempo e de todos os tempos’.”

que é o que nos conta o VI^o volume do *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* (ROCHA 2001), informação essa inúmeras vezes repetida em vários repertórios e data-base *on line*. O que não lhe tira valor, embora evidenciando desde já uma escassez de *vida intelectual vivida*, eufemismo com que podemos entender uma certa recusa da presença assídua e oca às manifestações culturais, círculos, apresentações e demais tralhas da literatice (assim afirma na entrevista cedida a João Roque, que já referimos). Retenhamos o que aqui interessa: a passagem pela Faculdade de Letras, onde se dará o encontro com os companheiros de *Poesia 61*, mas também com o seu primeiro marido, o poeta António Barahona, sem dúvida afim a esta suposta “geração”; a fundamental estadia em Paris (note-se que as datas confirmam que a maior parte da sua poesia nasce durante esses anos); o talento – génio mesmo, diríamos – como tradutora, porventura a maior tradutora portuguesa do francês da segunda metade do século XX, até os casos de evidente trans-criação e re-criação; a relação com outros âmbitos artísticos, que vale a pena ampliar: 1. Cinema, com a escrita de alguns dos mais vertiginosos diálogos do cinema português: *Os Brandos Costumes* (1974) de Seixas Santos, *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha¹, *Nem Pássaro nem Peixe* (1978)

¹ É importante notar que o processo de projectação e escrita da *Ilha* começa porém no fim dos anos '60, e Luiza Neto Jorge é nele envolvida logo depois da rodagem dos *Brandos*)

e *Dina e Django* (1983) de Solveig Nordlund, e ainda a colaboração com Manuel João Gomes na colagem de textos para o documentário de ficção de Paulo Rocha *Máscara de Aço contra Abismo Azul*, homenagem a Amadeu de Sousa Cardoso; 2. Teatro, com a tradução ou a adaptação de inúmeras peças, nomeadamente para o Teatro da Graça, para o Teatro da Cornucópia (várias ainda inéditas, guardadas no arquivo da companhia), ou para os encenadores Mário Feliciano – *A Casa de Bernarda Alba* de García Lorca, para o Teatro Nacional – e Osório Mateus – para o espectáculo *O Fatalista de Diderot*, colaboração esta que se dá na mesma altura da escrita dos diálogos para *A Ilha dos Amores*: “como anda o meu rival?”, escreve-lhe ironicamente Paulo Rocha de Tóquio, aludindo a uma possível infiltração de “climas” do espectáculo de O. Mateus nos diálogos para o filme; voltando ao verbete do dicionário, nele é muito pertinente a citação de Joaquim Manuel Magalhães, na mesma linha de afirmações contidas na tese de mestrado (porventura a primeira), que a brasileira Noemi Pacheco Dias lhe dedicou já em 1977, e por sua vez citada no documentário de João Roque. Para além da pertinência e justeza da afirmação de J. M. Magalhães, isto prova que a superficialidade do discurso crítico – e um dicionário e um documentário não deveriam prescindir de se autoproclamarem como gesto original – passa muitas vezes pela repetição do óbvio. Finalmente há uma omissão importante, e para nós relevante: a estadia no Algarve, outro eixo da génese de *Poesia 61* (Silves e Faro, onde morou com António Barahona até ao divórcio e à partida para Paris), e alguma falta de exactidão quando se afirma ter sido traduzida a maior parte da sua poesia para outros idiomas (se as traduções não faltam, elas aparecem quase todas em antologias e revistas, existindo apenas uma tradução francesa de *A Lume: Par le Feu*, livro traduzido por Christian Mérier e Nicole Siganos, introduzido por José Augusto Seabra e acompanhado por desenhos de Jorge Martins, e outra, antológica, editada em Bruxelas em 1994 (tr. de Marie-Claire Vromans); temos notícia de uma proposta de tradução antológica em italiano, já em 1976, muito bem recebida pela histórica editora de poesia de Vanni Scheiwiller, que, infelizmente, não foi levada ao cabo – cartas relacionadas com este assunto fazem parte do espólio da autora, ainda em fase de organização²; e, para acabarmos a re-leitura do verbete, ainda será útil

² Caberá a mim, digo-o apenas pela importância do projecto, lançar, já no fim do presente ano, uma ampla antologia da obra da autora, traduzida para italiano e acompanhada por um pequeno volume crítico a ela dedicado.

acrescentar que Luiza Neto Jorge foi artista amadora, mas talentosa, quer no domínio do desenho quer no domínio da cerâmica. Sua é a capa do seu primeiro livro, *A Noite Vertebrada* (1960), assim como a de *O Aquário* (1959), de Fiama Hasse Pais Brandão, posteriormente retirado da edição completa da sua obra, mas incluído no volume de dispersos organizado por Gastão Cruz (BRANDÃO 2008). Ambos foram impressos na tipografia “Cáxima” de Faro, na colecção “A Palavra”, dirigida pelo companheiro de aventuras Casimiro de Brito. Não poucas vezes, nos seus cadernos de apontamentos e rascunhos, esses desenhos acompanham ou interagem com o texto, facto que exemplifica esta relação texto/imagem que marcou toda uma geração (*Poesia 61* e *Po.Ex.*, via surrealismo e via vanguardas, mas também através da recuperação das mais antigas tradições da poesia gráfica: do barroco peninsular até à poesia clássica) e que Luiza Neto Jorge desenvolverá (e por vezes será “obrigada” a desenvolver) na sua colaboração com cineastas, pintores (nomeadamente Jorge Martins) e, finalmente, na sua única contribuição directa ao movimento *Po.Ex.*, o poema *a primeira pessoa/ do singular/ do presente do/ indicativo do/ verbo reflexo/ encontrar-se*, texto dactilografado, com desenhos e pequenas colagens, “composto” em Paris em 1964 e publicado no caderno antológico *Poesia Experimental 2*, de 1966, organizado por António Aragão, E.M. de Melo e Castro e Herberto Helder (no mesmo número colaboram, entre outros, Haroldo de Campos, Ana Hatherly, os próprios Herberto Helder e Melo e Castro, Salette Tavares, António Barahona).

Mais apaixonada, mesmo na sua rarefacção, é a nota bio-bibliográfica escrita por Gastão Cruz, na ocasião da organização do número da revista *Relâmpago* que lhe é dedicado (cf. RELÂMPAGO 2006). No mesmo número aparecem algumas memórias dela, depoimentos de amigos, que mais adiante referiremos, todas elas memórias “de um tempo” (como ali afirma Gastão Cruz), e muito mais interessantes para nós, justamente em função daquela vida da poesia/ vida da vida (não por acaso *Vida da Poesia* é o último título que Gastão Cruz deu aos seus ensaios reunidos), a que tanto devem as nossas (vidas).

E estes são alguns dados oferecidos por Gastão Cruz na nota citada, mais uma vez relevantes para o discurso poético da autora (pequenas pegadas opacas da vida que a poesia torna luminosas): nasceu em Lisboa a 10 de Maio (*o touro, no mês astrológico*

de Maio, a *rir-se* havia de escrever) de 1939. E é por esta altura que nascem quase todos os elementos da *Poesia 61: 1937-1941*. Revelam-se como poetas já antes das famosas *plaquettes*, com excepção do Gastão Cruz (cujo primeiro livro é justamente *A Morte Percutiva*). Precoce a estreia dos moços-poetas: a nova poesia é poesia nova, de gente nova, e assim a descreve Gastão Cruz num artigo posteriormente reeditado em *A Vida da Poesia* (CRUZ 2008: p. 368). Mora antes no chamado *Bairro das Colónias*, com o pai (já divorciado da mãe), e após a morte desse, com a mãe e o irmão, na Rua da Misericórdia (a antiga Rua do Mundo, a mesma de “Acordar na Rua do Mundo”), sofre de asma /de alma, como dirá: e os problemas respiratórios acompanham-na ao longo da sua vida breve, até levá-la à morte. De tudo isso encontramos vestígios na sua poesia, nas ruínas dessa poesia. Ingressa na Faculdade de Letras, que abandona em 1961, para ir leccionar em Faro. Na Faculdade de Letras dar-se-á o encontro decisivo com Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, Maria Teresa Horta (e António Barahona); em Faro virá a morar, junto com António Barahona, e entrará em contacto com Casimiro de Brito, com António Ramos Rosa (que havia de se casar com Agripina Costa Marques, amiga de Luiza), e também com Zeca Afonso. Separa-se de António Barahona e passa a viver em Paris, até 1970, e é em Paris que se desenvolve o núcleo mais fecundo da sua poesia. Já em Portugal, viverá sobretudo de tradução (entretanto casa com Manuel João Gomes), optando por uma quase abdicação da escrita, embora, quer na tradução, quer na colaboração com encenadores e realizadores, ela continue viva e experimente, aliás, novas vertentes – o facto de Luiza Neto Jorge não considerar estas experiências parte integrante da sua obra não nos obriga a fazer o mesmo: assim o entendeu, entre outros, Sérgio Almeida, ao organizar uma antologia de traduções poética em parte dispersas, com introdução de Bernardo Pinto de Almeida, e reivindicando justamente a integração desse trabalho na obra da poeta (*Poesia Traduzida*, não por acaso, titula-se este “livro da Luiza”: NETO JORGE: 2011); assim haveria de ser feito (e está a ser feito) em relação a algumas traduções ou recriações de peças, e aos diálogos para cinema (entre os melhores alguma vez escritos em português). Alguns inéditos, como se verá, aparecem em várias revistas, outros vão compondo o livro *A Lume*, editado postumamente por Manuel João Gomes (com a colaboração de Gastão Cruz), mas que a autora acompanhou até a morte. Até aqui, estamos em presença de edições “autorizadas”; operação distinta será a de Fernando Cabral Martins ao reunir todos os livros anteriores num só volume

(*Poesia*, 1993, 2ª ed. 2001: NETO JORGE 2001), acrescentando-lhes alguns dispersos, mas não todos. E não cabe acrescentar muito mais a essa nota bio-bibliográfica, a não ser relembrar que a escassez da vida e da obra são evidente e indirectamente proporcionais à sua própria densidade. Três das mais significativas vozes da poesia portuguesa “de mulher”, na segunda metade do século XX, tiveram nomes muito bem escolhidos: a chama, a luz e a sabedoria; mas a luz da Luiza talvez seja a mais capaz de arder com a sabedoria que cria: Luís Miguel Cintra recorda a sua presença, a última recordação dela, no fim do espectáculo *Grande Paz*, chorando e incapaz de sair da sala. Desse espectáculo retirará a epígrafe de um poema de *A Lume*, uma frase do próprio Luís Miguel: *O fogo há-de queimar-nos a todos, público e actores, ao mesmo tempo* (CINTRA 2006). Entendemos que não haja mais sublime combustão.

2. Vida da Poesia(61)

*Dizias-me afinal muitas vezes.
Quanto uma e outra
devíamos ao poema.*

(Maria Teresa Horta, *Luiza*,
em *Relâmpago* nº18, 4/2006.)

O movimento *Poesia 61*, que mais que movimento foi um juntar-se de inquietações políticas e poéticas comuns, nasce de duas conjunturas, principalmente (prescindindo agora da mais geral conjuntura política e cultural do Portugal dos anos '60): a afinidade e a amizade de um grupo de universitários, e a ligação deste, através de Casimiro de Brito, mas também pela proveniência de parte deles (o próprio Casimiro e Gastão Cruz, algarvios; Luiza Neto Jorge de origem algarvia), com o espaço cultural do Algarve, então – mesmo na sua marginalidade – fecundo, justamente graças à acção cultural de Casimiro de Brito e de António Ramos Rosa, à experiência dos *Cadernos do Meio-Dia*, e, na sequência do silenciamento da revista por parte da censura, à fundação de duas colecções editoriais, “A Palavra” e “Sílex”, ambas dirigidas pelo poeta de Loulé e imprimidas na tipografia Cáxima (assim como os *Cadernos*). Estas iniciativas juntam alguns dos mais relevantes nomes da poesia portuguesas da década de '50 e '60, uns já afirmados, outros, mesmo tendo uma já evidente influência nas gerações mais novas, ainda inéditos em volume: o caso de Ramos Rosa, cujo talento é bem reconhecido na altura, e que publica na colecção *A Palavra* o seu primeiro livro (*O Grito Claro*), é exemplar; publicarão nos *Cadernos*, ou mesmo nas colecções dirigidas por Casimiro de Brito, para além de António Ramos Rosa, Herberto Helder, Fernando Echevarría, Carlos de Oliveira, Mário Cesariny, Eugénio de Andrade e Alexandre O'Neill. No último número da revista que sai à luz, aparecem os futuros poetas de '61, excepção feita pela Luiza, prevista no número 6 entretanto censurado. O grafismo do número 5 já era do cuidado do pintor Manuel Baptista, que acompanhará as sucessivas aventuras editoriais da tipografia Cáxima. Outros colaboradores serão Casais Monteiro³, Egito Gonçalves,

³ Na Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se a colecção completa dos fascículos de *Poesia 61* pertencente a outro presencista, Gaspar Simões. Ainda é evidente a procura de um reconhecimento por parte dos pontífices máximos da crítica literária da altura, embora já se possa relevar uma certa frieza: só

Alberto de Lacerda, José Manuel Simões, João Rui de Sousa, José Gomes Ferreira, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Raul de Carvalho, Jorge de Sena, Maria Alberta Meneses, Melo e Castro, David Mourão Ferreira, Alfredo Margarido, Óscar Lopes. Como se vê, para além do alto grau de variedade, a direcção é clara, e é a que conseguirá nessas décadas romper definitivamente com a cansada (e cansativa) “psicologia” da *Presença*, e com o também cansado neo-realismo de escola (que tem a sua paródia maior no *Nicolau Cansado Escritor* de Cesariny), quer pela poética pessoal de figuras isoladas (Sophia, Eugénio, Ramos Rosa...), quer pela influência do melhor surrealismo (especialmente evidente em Luiza, Herberto, e no futuro movimento da *Po.Ex*) quer finalmente pela via de um “neo-realismo” *sui generis* e de um rigoroso cuidado formal como o de Carlos de Oliveira (visível sobretudo em Gastão Cruz); a influência francesa (filtrada por Ramos Rosa) e logo o fascínio pelo caligrama (*lato sensu*) e pela poesia oriental, que se deu pelo menos através de mais dois ou três filtros: Wenceslau de Moraes e Camilo Pessanha, entre os “locais”, e obviamente Ezra Pound e a sua colaboração com Fenellosa, que deveria vir a ser marcante sobretudo na futura obra de Casimiro de Brito (mas também nas primeiras coisas de Fiama). Temos assim esboçado um rápido quadro da situação preliminar que deveria oferecer novo (e dourado) rumo à poesia portuguesa (desde então um verdadeiro “caso internacional”, como afirmará o poeta e crítico espanhol Ángel Crespo), passando justamente pelo eixo da *Poesia 61*, e de algumas vizinhanças (ainda Herberto, António Barahona, Armando da Silva Carvalho, Ruy Belo, a *Poesia Experimental...*): ligação por vezes até pessoal e de amizade, de paixão ou em alguns casos de amor, tudo começando entre os pórticos da Faculdade de Letras e as praias algarvias. E toda a aventura editorial move os seus primeiros passos na tipografia Cácia, e por mão de Casimiro, até serem editados os famosos fascículos, e durante mais alguns – poucos – anos. O resto será uma aventura individual, que nunca, porém, deixará de ter em mente este eixo fundamental de partida⁴.

Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta acrescentaram alguma palavra de elogio ou simpatia à mais simples “oferta” dos outros três

⁴ Para estas questões ver o depoimento de Casimiro de Brito, *Um pouco de pré-história*, no número 18 da revista Relâmpago dedicado a Luiza Neto Jorge (DE BRITO 2006), e o artigo de Patrícia de Jesus Palma, *Tipografia Cácia: a propósito dos cadernos e fascículos que aí se imprimiram*, contido no vol. 28, II série, de *Cultura – Revista de História e Teoria das Ideias* (PALMA 2011)

3. Sem Capas Negras

*Sento-me
evidentemente
circunspectamente
irremediavelmente
senhor professor doutor*

(L.N.Jorge, *Exame*, em *Quarta Dimensão*)

A fotografia mais conhecida destes jovens estudantes, à entrada da Faculdade de Letras de Lisboa, é de Julho de '59, não tem sombras (negras) de capas, e não tem sombra mesmo. Ligeiros, luminosos, num dia cheio de sol de fim de curso. Gastão Cruz, Fiamma Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge são ali já uma premissa à *Poesia 61*. Acompanham-nos Luísa Ducla Soares, Fernão Perestrelo e Dulce Pombeiro. O Decreto Lei nº 40 900, de 12 de dezembro de 1956, limitando muito a autonomia das associações estudantis, não tinha avançado; outras limitações haveriam de chegar, e na sequência delas as ocupações e as greves, e a crise académica de '62. É nestes anos e neste clima que nasce a revista *Grafia – publicação não-periódica de alunos da fac. de letras*, dirigida por Mário Sottomayor Cardia, com três números publicados, em Maio de 1961, Maio de 1962 e Abril de 1963. O segundo número é, diferentemente dos outros dois, dactilografado e mimeografado, supomos por falta de outros meios. Da redacção farão parte ao longo dos três anos Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, João Paulo Monteiro, Luiza Neto Jorge (que continuará a colaborar, desde Faro, mas sairá da redacção já a partir do número 2), João Carlos Passos Valente e Maria da Graça Mota Fernandes; na revista, que liga de forma directa a acção cultural e a militância política, colaborarão estudantes, jovens, mas também os mais iluminados entre os professores, e valerá a pena citar pelo menos Delfim Santos, Lindley Cintra e David Mourão Ferreira. Entre os estudantes, lembremos, para além dos nossos, António Torrado, Luísa Ducla Soares, Maria Teresa Amado e Yvette K. Centeno. Gastão Cruz assume-se ali como o verdadeiro “teórico” do futuro “grupo” (aspas aqui inevitáveis), e *A Crítica de Poesia*, artigo saído no nº 1, será neste sentido, porventura, o seu exórdio como tal. Luiza Neto Jorge publicará no nº 2 um poema, em prosa, depois nunca mais re-editado, e, no nº 3, o *Poema quase epitáfio*, depois aproveitado para *Terra Imóvel*. E ainda na senda destas experiências, embora publicada apenas em '64, o mesmo ano de *Terra Imóvel*, surge a

Antologia de Poesia Universitária. Os poemas ali publicados referem-se ao ano académico '62-'63, e as mesmas datas fecham o volume *Terra Imóvel*. Ambos foram editados pela Portugália em '64, e surgem portanto num contexto análogo: a editora escolhe para essa colecção de poesia o eloquente nome de NOVOS. É todavia provável que a antologia (em que participam Alfredo Vieira da Luz, Almeida Faria, António Augusto Menano, António Manuel Lopes Dias, António Freire Torrado, Armando de Carvalho, Boaventura de Sousa, Eduardo do Prado Coelho, Fernando Vaz Garcia, Ferreira Guedes, Fiama Hasse Pais Brandão, Francisco Delgado, Gastão Cruz, João Columba, João Medina, João Rui de Sousa, J.M. Vieira da Luz, José Carlos de Vasconcelos, Luis Serrano, Luisa Ducla Soares, Luiza Neto Jorge, Manuel Alegre, Manuel Imar, Margarida Losa, Rui Namorado, Ruy Belo e Sérgio Cardoso)⁵, saia pouco antes do livro da Luiza. Dos 5 poemas que a autora publica na antologia, um já tinha saído no nº 3 de *Grafia* (*Poema quase Epitáfio*, publicado na citada antologia sem título) e, com *As Bandeiras*, *Se não há a perder ou a ganhar* e *Sátrapa* reaparecem em *Terra Imóvel*. O primeiro, *Diálogo com um amigo*, não será depois aproveitado. Desse conjunto, só o *Poema quase Epitáfio* é mantido no volume *Os Sítios Sitiados* (Plátano Editora, 1973), nova edição revista (com poemas acrescentados ou retirados) de toda a obra publicada até à data.

⁵ Respeitamos a forma dos nomes apresentada na publicação. É de resto extremamente fácil reconhecer atrás de alguns deles os nomes com que mais tarde assinarão.

4. Tempo de Vanguarda

A N D A
A N D A O N D E A N D A
O N D E A N D E O N D A
O N D A O N D A O N D E
A N D E A N D E

[...]

(Abílio José Santos, *Sem título*, 1968)

Paralelamente às experiências intimamente ligadas ao ambiente académico e às suas inquietações, e por influência dos análogos movimentos internacionais (especialmente o alemão e o brasileiro, e, mais logo, o italiano), também em Portugal a instância vanguardista volta a afirmar-se, herdeira parcial da tradição europeia do começo do século XX, mas também da poética poundiana e das suas filiações (especialmente fecundas no Brasil), juntando o elemento lúdico-satírico (já surrealista), a um declarado amor pela intertextualidade (Fiamma será um exemplo máximo neste sentido), aos filtros de re-leitura (re-leitura como glosa ou nova escrita: as vozes comunicantes de Helder) a uma ambição de “cultura poética” quase enciclopédica, e ao rigoroso trabalho da linguagem, verdadeiro *leit-motiv* da *Poesia 61*. Movimento, o nosso, que, entre muitas outras coisas, contribuiu para evitar uma certa deriva maneirista e excessivamente cerebral (ou então efémera) da própria *Po.Ex.*, com que todavia partilhará espaços editoriais e físicos, revistas e desejos. Aliás, este clima proporciona uma nova atenção aos suportes, tanto da poesia e da escrita quanto da pintura e das artes gráficas, com uma exigência de ruptura de fronteiras que põe em causa fatalmente quer a ideia e a forma do objecto livro, e do livro como objecto, quer as modalidades da sua fabricação, divulgação e comercialização. Um facto extremamente importante, o do suporte, porque implica, especialmente se visto sob a perspectiva digital que começa a ser a nossa, questões de estética e também problemas relacionados com a memória, os *documenta* e os *monumenta* (ou ainda as ruínas) do declínio (diríamos mesmo crepúsculo) da nossa civilização ocidental, re-discutida não poucas vezes também graças ao contacto com aquele oriente (já nem mítico nem exótico, mas simplesmente alternativo) a que aludimos. Não nos é possível, nesta sede, desenvolver a questão

devidamente, mas pede-se ao leitor o esforço de “ouvir” como baixo-contínuo ou “ver” como pano de fundo as vozes e os gestos diversos, mas nos nossos convergentes, de um Camilo Pessanha, do modernismo, do dadaísmo, do surrealismo e do surrealismo dissidente português, de Ezra Pound, de Eliot, de Walter Benjamin (partindo de uma *aura perdida* a uma *nova aura possível*), do concretismo brasileiro, e ainda da *arte povera* ou mesmo do italiano *Gruppo 63*, sem esquecermos a recuperação de toda uma tradição que lhe podia ser afim, ao longo do tempo – no caso português, viva sobretudo na poesia visual barroca (PARMIGGIANI 2002, D'ORS 1977 e HATHERLY 1983). A Casimiro de Brito caberá a mais continuada viagem simbólica para oriente – e mesma de Luiza Neto Jorge e Paulo Rocha ao escreverem o texto objecto da presente dissertação – ; Fiamma Hasse Pais Brandão será quem penetrou com mais assiduidade as teias do texto e das suas filiações (traduzindo e escrevendo, mas sempre poeta); finalmente, o rigor da busca da – e dentro da – própria linguagem em Gastão Cruz remete na verdade para experiências poéticas algo distantes do *húmus* que acabamos de evocar. Mas é certamente Luiza Neto Jorge a poeta de *Poesia 61* que com mais equilíbrio se inscreve na tradição do surrealismo e de certo simbolismo, adoptando por vezes recursos próprios da poesia experimental, mas sempre com um enorme respeito pela palavra poética e sem cair nunca, como já dissemos, no *jogo pelo jogo*. A revista *Hidra*, na qual colabora, pode sem dúvida ser vista como a premissa e a pré-história do movimento de poesia experimental *Po.Ex.* – da importante base de dados *on line* sobre todo o movimento, coordenada por Rui Torres, damos referência na bibliografia.

Hidra surge em 1966 pelas mãos de Melo e Castro (que assina, conforme a tendência da altura, em minúsculas: e. m. melo e castro) e é editada no Porto (para outros dados ver mais adiante), mas foi pensada e composta já em '63; no primeiro número, em que Luiza Neto Jorge colabora, a relação texto imagem é declarada, embora sem a originalidade do grafismo que encontraremos nos cadernos *Po.Ex.* As colaborações, *de per si*, já nos remetem para um determinado clima: Manuel Baptista, Eurico Gonçalves, René Bertholo, António Areal (desenho); António Aragão, Gastão Cruz, Maria Alberta Meneses, João Rui de Sousa, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Salette Tavares, Ramos Rosa, Herberto Helder, Fiamma Hasse Pais Brandão e Liberto Cruz, entre outros poetas. Destacam-se ainda as colaborações mais “laterais” de um Egitto Gonçalves, de um Helder Macedo, de David Mourão-Ferreira, de Rui Mário Gonçalves. Luiza

participa com uma primeira versão, ainda sem título, do poema em prosa *Difícil Poema de Amor*, que será logo aproveitado para *Terra Imóvel*. Não nos deixemos enganar pelas datas: já vimos que a revista, publicada em '66, estava já composta em '63, e *Terra Imóvel* sai em '64. Data de 1966 a sua colaboração no nº 2 dos cadernos *Po.Ex.*, com o poema já mencionado, que não foi aproveitado para nenhum livro sucessivo. Deste poema, escrito em '64, existe agora edição fac-similada, que integra a antologia da *Po.Ex.* organizada por Carlos Mendes de Sousa e Eunice Ribeiro (SOUSA-RIBEIRO 2004: pp. 134-139). Por volta destas mesmas datas Luiza Neto Jorge colabora na revista *Cronos – Cadernos de Literatura*, editada entre 1965 e 1970 (com mudança de formato para o primeiro, e último, número da segunda série), e fundada por Fernando Luso Soares e Mário Dias Ramos, sucessivamente acompanhados por Eduardo Prado Coelho e Mendes de Carvalho (cf. PIRES 2000: p. 192-3). Colaboram na revista, entre outros, Gaspar Simões, Herberto Helder, Mourão-Ferreira, Virgílio Ferreira, Natália Correia, Melo e Castro, Ernesto Sampaio, José Saramago, João Rui de Sousa, Vitor Silva Tavares, Mário Cesariny. No número 4 da revista publica-se o poema *O Sítio da Chávena*, posteriormente integrado em *O Seu a Seu Tempo*, com o título *Sítio Sorvido*. De '69 a publicação no *Jornal de Letras & Artes* do poema *O Amor e o Ócio*, junto com os poemas *Os Sítios Sitiados* (logo integrado no volume *Os Sítios Sitiados* com o título *Sítio em Vista*) e *SO-NETO JORGE, Luiza*, que saem na revista *& Etc.* nº 2, em Janeiro de '73. O volume *O Seu a Seu Tempo*, editado pela *Ulisseia* em 1966, é datado porém de 1964, e *Dezanove Recantos*, ainda com o subtítulo de *Epopéia Sumária*, sai em 1969 na *Iniciativas Editoriais*, mas é datado Paris-Lisboa, 1965-1966. São esses dois livros, pela data de composição evidentemente relacionados com as experiências acima mencionadas, os que porventura melhor exemplificam o equilíbrio que Luiza soube encontrar, e como ninguém, entre recursos experimentais, rigor e busca da linguagem, construção do espaço da página com uma atenção especial à disposição e ao “desenho gráfico” (ou, diríamos mesmo, à caligrafia), entre outras coisas, sem perder de vista a sua poética pessoal. E é por isso que encerram oportunamente este parágrafo.

5. Luiza só, e não só

*Conheço toda a terra só de amar:
sem nós e sem desvãos, um corpo liso.*

(Luiza Neto Jorge,
SO-NETO JORGE, *Luiza*, em *Os Sítios Sitiados*)

É no fim dos anos '60, e na sequência do seu regresso a Portugal, que a adesão a uma certa estética de grupo se atenua, embora nunca se desfaça o laço estreito que a ligava e a reunia àquela geração que, muito embora não declarada, sem dúvida o foi, sendo aliás uma geração evidentemente *fin de siècle*, no sentido mais abrangente do rótulo, e que de resto se espelhava inteira no fim do século que a tinha precedido: *A Ilha dos Amores* é neste sentido o maior monumento português ao fim de século, e também a esse fim de século concebido como espaço do exílio interior. Laços, esses, que se entrelaçaram antes e durante a estadia em Paris, a distância ou aproveitando das tais “viagens a Paris, já se arranjam algumas” (Cesariny), num clima que reunia tanto os autênticos exilados, quanto os chamados “asilados”, ou exilados voluntários, ou ainda os bolsiros da Fundação Gulbenkian: trata-se de uma história ainda por escrever, narração na qual talvez valha a pena pensar algum dia. E, entre muitos artistas plásticos, relembremos Júlio Pomar (e é com ele que se pensa num primeiro projecto de colaboração “para livro-objecto”), José Escada (autor de um célebre retrato dela, e para o qual escreverá o belíssimo poema *Fractura*, na sequência da sua morte), Lurdes Castro, René Bertholo⁶, e obviamente Jorge Martins, com o qual acabaria por realizar três livros-objectos. Cada um destes livros tem uma especial importância pelos seus aspectos específicos e pelas problemáticas que levanta no âmbito próprio da história do livro e do seu estatuto, a partir do facto de esses serem considerados livros de artista, e portanto não terem depósito legal⁷: *O Ciclóptico Acto*, livro-objecto com Jorge Martins, editado

⁶ Em 2012 esteve patente na Fundação Szenes-Vieira da Silva uma exposição intitulada “Os Amigos de Paris, e dedicada a Lurdes Castro, René Bertholo, José Escada e Jorge Martins. O casal Szenes-Vieira da Silva será certamente um pólo de atracção fundamental para os mais novos. Luiza Neto Jorge traduzir-lhes-á para português o livro-entrevista *O Fulgor da Luz*.

⁷ Não se trata dos únicos casos no seio da produção de Luiza Neto Jorge: a primeira edição das traduções de Verlaine (*Poemas Malditos*) também sai numa colecção de luxo em In-4º, *O Ouro do Dia*, Porto, 1981, com 12 desenhos eróticos de José Rodrigues, com tiragem especial de 50 exemplares fora do mercado

pela *Galeria 111* em 1972; três poemas manuscritos acompanhados por três serigrafias de Jorge Martins, editados pela *Galeria Altamira* em 1985, na colecção *Poetas e Pintores Portugueses*, vol. 1, IIª série⁸; e *11 Poemas de Silves* – com 11 desenhos de Jorge Martins – edição privada e policopiada, de 1986). É esta a parte que talvez mais nos interesse da história editorial que precede a publicação de *Os Sítios Sitiados* – volume, supervisionado pela autora, que sai com o intuito de reunir os livros anteriores e os dispersos, e de operar uma considerável poda – e de *A Lume* – livro autónomo e póstumo, mas supervisionado pela autora e organizado por Manuel João Gomes respeitando as suas últimas intenções, que reúne os poemas dispersos, e publicados depois de *Os Sítios Sitiados*, e alguns poemas inéditos. Mais interessantes, dizíamos, porque são testemunha da continuação de uma linha que, provindo da estética “pobre” mas graficamente cuidada (de necessidade, virtude...) das colecções editadas pela “Cáxima” e dos fascículos de *Poesia 61*, e passando por sucessivas edições sempre cuidadas mas mais vulgares quanto ao seu aspecto material, ou ainda pelas experiências da poesia experimental, leva à concepção destes três livros objectos, fruto do seu constante diálogo com as artes (pintura, música, cinema, teatro). Aspecto que se relaciona também com o seu gosto pelo *bric-à-brak*, pela colecção do inútil, do objecto sem valor comercial – mas só pessoal: das imagens sagradas, aos “cromos”, aos postais, à banda desenhada – ou ainda pelos brinquedos mecânicos e pelos livros infantis e interactivos/tridimensionais. Assim ela própria o explica:

É assim uma espécie de recuperação do que não tem valor, ou melhor,
do que só tem valor sentimental, só tem valor para mim. Do ingénuo, da
cópia, ou da citação se quiser, do que é brincar, e para brincar: também é

assinados pelo editor. Só mais tarde surgirão a também invulgar edição da *& Etc.* (1983) e a sucessiva da *Assírio & Alvim*. O mesmo se diga do volume *Discurso para os grandes dias de um jovem chamado Pablo Picasso de Louis Aragon e outros poemas de Pablo Neruda e de Rafael Alberti*, trad. de Luiza Neto Jorge e José Bento e desenhos de José Rodrigues, sempre para *O Oiro do Dia*. Como uma simples pesquisa no catálogo *porbase* (Base Nacional de Dados Bibliográficos) pode provar, é quase impossível localizar estes volumes em bibliotecas de referência. A Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian possui *O Ciclóptico Acto* e os 3 poemas. Os alfarrabistas poderão ajudar a encontrar exemplares dos *Poemas Malditos*. *Discurso para os grandes dias...* ainda se encontra na Municipal do Porto e na Nacional de Lisboa. Os *11 Poemas de Silves*, só falando com amigos...

⁸ Da mesma colecção: António Palolo / João Miguel Fernandes Jorge (1ª sér.); Emília Nadal, Pedro Tamen (2ª sér.); José de Guimarães / Vasco da Graça Moura; (3ª sér.); António Botelho / David Mourão-Ferreira (4ª sér.). O livro de Luiza Neto Jorge e Jorge Martins viria a ser o primeiro de uma segunda série, sobre cuja continuidade não encontramos informações.

uma escrita à sua maneira. Cobrir estas paredes todas a pouco e pouco, jogar com as coisas, com as pequeninas coisas, combiná-las, dar-lhes vida. No fundo é o sótão como tópico literário, o lugar de refúgio e de evasão, a viagem, agora que viajo tão pouco, é a infância, a memória das coisas, o maravilhoso, tudo isso. (ROQUE s/d)

uma verdadeira poética do objecto, ou da “criação originária” que o pode re-codificar, dando-lhe assim nova vida e salvando-o do esquecimento, em luta paradoxal e terna contra a desmaterialização e consequente desumanização (para além de alguma simpatia eventual com a mecanização que na mesma época se dava nas artes) a que a sociedade nos condena. Afirmações, em suma, não apenas bonitas, mas que nos remetem para uma série de questões que poderemos analisar só de passagem. Vejamos dois textos teóricos de Antonio Porta e Ana Hatherly que podem vir ao encontro do nosso discurso:

È utile precisare che si vuole, appunto, definire le *immagini* dell’uomo o degli uomini, delle cose e dei fatti che operano all’esterno e all’interno dell’esistenza.

In questo senso si è interpretata la *poetica degli oggetti*, la poesia *in re*, non *ante rem*. Gli oggetti e gli eventi, rilevati e composti in un *unicum* ritmico, riescono a calarci nella realtà. [...] Direttamente alla *poetica* degli oggetti si riallaccia il problema del *vero* e della *verità*, in simbiosi con la ricerca delle immagini [...]. (PORTA 2003)

A nossa escrita de hoje, mesmo a produzida electronicamente, continua a ser uma forma de aprisionar a voz – é uma escrita da voz – mas o desenho-pintura-de-signos que a escrita fisicamente é, revela e transmite todo um mundo que excede o da fala, uma vez que os elementos que a constituem são formas, formas-objectos, e não apenas representações inertes de coisas, ideias, sensações, etc.

Quando a velha arte da escrita, tendo-se lentamente libertado das peias da função de puro registo de factos ou coisas, e sacralizando os seus símbolos desenvolveu a consciência do seu carácter artístico, abriram-se as portas para as mais diversas formas de representação. (...) (HATHERLY 2004, p. 98)

Estamos, em suma, perante uma nova re-apropiação do objecto capaz de transformar-se num realismo essencial e não “histórico” que nos liga novamente ao mistério da opaca pegada que somos, de alguma coisa que não existe mas que se supõe. Que a cópia, o ingénuo, a citação, o lúdico e a infância sejam os elementos invocados por Luiza Neto Jorge, não é de estranhar. Este facto, quando é colocado, mesmo nessa forma humilde e isenta de pretensões com que ela no-lo apresenta, no apropriado contexto estético em que surge, desencadeia uma série de questões acerca do livro como objecto, do suporte, da relação quase amorosa com este suporte (e da bibliofilia quase patológica da Luiza é escusado falarmos), e por sua vez da relação deste objecto com as pessoas e os lugares que toca e o tocam, testemunha, em suma, não só pelo que diz, mas *em si*, do sublime e da pequenez da(s) vida(s). Relação de amor que o teórico de *A Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução Técnica*, até certo ponto quase contradizendo a sua própria teoria, descrevia assim, falando dos seus livros, num texto que nos parece tentar devolver uma nova aura possível aos objectos (a nova sacralidade proposta por Ana Hatherly):

A época, a região, a manufactura, o proprietário anterior - tudo isto se transforma para o verdadeiro coleccionador, em cada uma das suas peças, numa enciclopédia mágica cuja quinta-essência é o destino do seu objecto [...] *Habent sua fata libelli* [...] O coleccionador, porém, interpreta diferentemente esta máxima latina. Para ele, não são os livros, mas os *exemplares*, que têm um destino. [itálico meu] (BENJAMIN: 2004, p. 209)

Acrescentemos-lhe ainda a prática da colagem e do *bricolage* e a recuperação e recolha do inútil, como vimos, de uma espécie de lixo que é a versão menor do

“rovinismo”: ou seja de uma estética, de ascendência tanto barroca quanto romântica, de contemplação sublime das ruínas, quer na senda da tradição, quer na de T. S. Eliot. Estética que certamente vinha do surrealismo e do *dada*, mas que nesses anos podemos relacionar também com a chamada *arte povera*, com o fim de se inscrever justamente nesse novo re-alismo, à letra, i.e. : uma amorosa intimidade com os objectos.

Excessivo *excursus*, provavelmente, mas quanto a nós necessário para definir os contornos das obras de que falamos, e cujos aspectos salientes são, em síntese: 1. a homenagem ao livro infantil, tridimensional e interactivo, no *Ciclópico Acto*, sem nunca ceder ao mero jogo, mas antes construindo possibilidades de relações não lineares (nem meramente bidimensionais) entre os textos e o trabalho gráfico e plástico de Jorge Martins. 2. a realização de um livro de autor, para a colecção *Poetas e Pintores Portugueses*, em que parte gráfica e parte textual têm um mesmo peso, quer pela relação equilibrada entre textos e serigrafias (3 : 3), quer pelo gesto análogo da numeração e assinatura dos exemplares. Os poemas, também impressos em conjunto na penúltima folha, são a reprodução fac-similada dos manuscritos, numerados um a um tal qual as serigrafias, e o número 3 é ulteriormente assinado; trata-se de um gesto importante, que tenta conferir um peso específico maior à escrita, e que se relaciona aliás com a questão da assinatura nas artes, que nos é impossível agora desenvolver. 3. a realização de um livro artesanal, *11 Poemas* (Silves), acompanhados por 11 desenhos de Jorge Martins, e autêntico produto de “arte povera”, que a bem ver se move em direcção oposta à do livro de luxo, mas que partilha com esse, de qualquer maneira, a tentativa de fuga dos esquemas do mercado do livro e da massificação da literatura. Nos três casos, e na senda de estudos de que nem a mais clássica das filologias pode escapar, a emergência da relação texto-imagem, do espaço onde estes se relacionam, mais uma vez do suporte que é a matéria desta relação e produz este espaço, impõe a aliança entre o rigor filológico e a abrangência semiótica. Mas será sempre preciso avaliar atentamente o maior ou menor grau de gratuidade da componente iconográfica de um livro ou de um manuscrito, e, por consequência, o maior ou menor grau de organicidade que se articula entre texto e imagem, a maior ou menor *unidade* (sistemática, para utilizar um termo caro aos concretistas) destes: o caso de Luiza Neto Jorge pode, neste sentido, ser exemplar, não apenas porque, especialmente no *Ciclópico Acto*, esta

organicidade é evidente, mas também porque, como vimos, por um lado o grafismo é questão central na sua poesia, e por outro lado a reflexão meta-poética que desenvolve na sua obra remete muitas vezes para esta relação com a imagem, com as outras artes (cinema e teatro, âmbitos também seus) e com a matéria. A imagem e o texto podem funcionar como agentes recíprocos de uma acumulação de sentido, ou de uma evidenciação e/ou pormenorização. A imagem, a presença simultânea de imagem e palavra (como no cinema), são uma espécie de evocação de objectos que já a *ékfhrasis* produzia, mas *in absentia* dessas imagens, e desses objectos, transformados pelo fruidor em imagens mentais (i.e. : imaginados, postos em imagens). *Ékfhrasis* que, no nosso caso de estudo, como veremos, se torna evidente pela imagem, assim como as imagens são explicitadas pelas suas “didascálias”, pelo menos enquanto a situação não é invertida até o extremo da negação desta evidência de relação mútua: a imagem evocada choca com a imagem que está à vista; as palavras chocam com a imagem que pretendem descrever. *Amplificatio* em contraste.

É de destacar, ainda, o interesse manifesto, nos autores de que tratamos, em acompanhar a realização do objecto em todas as suas fases, desde a ideia até à realização material, supervisionadas directamente por eles: elemento que chega a ter uma relevância ideológica, se é verdade que já Karl Marx reconhecia na cada vez maior distância entre os processos de produção e o produto (i.e.: entre quem produz e o que produz), um dos maiores dramas da condição operária moderna. A realização de edições de autor (quase só graças a essas edições viveram ao longo de muitas décadas magníficos poemários de António Barahona) mover-se-ão na mesma senda, e uma certa hostilidade por parte de alguns (Cesariny, Casimiro de Brito...) para com a recopilação do célebre volume de “todas as obras” – o clássico calhamaço – também vai na mesma direcção; veremos que Luiza Neto Jorge reunirá uma só vez os seus livros anteriores, já *de per si* escassos em quantidade (fulgurantes em qualidade), e podendo muito, sobretudo no intuito de recolher dispersos. *A Lume*, já o dissemos, será a última recolha de dispersos e inéditos escritos depois de *Os Sítios Sitiados*, “autorizada” pela autora.

Não podemos esquecer neste sentido que o surrealismo já tinha colocado as bases de uma tal estética, diríamos, de “mimeógrafo”, recuperando, aliás, toda uma tradição de produção popular de livros e folhetos especialmente relacionadas com o

livro de cordel (embora “por encomenda”, Mário Cesariny coligirá neste sentido uma famosa antologia). *Geração mimeógrafo* chamou-se, também, a um grupo de poetas brasileiros que se moviam justamente para além (ou para aquém) do vício e cansaço dos mais velhos “concretistas” e até de nomes de referência como João Cabral de Melo Neto, sem negar a seiva que o rigor pétreo deste último e as experiências da poesia concreta tinham significado. Embora mais jovens, cerca de dez anos em relação aos portugueses, não se poderá negar uma certa afinidade com todo o clima até aqui traçado: na impossibilidade de uma lista, maior ou menor que seja, o nome-emblema de Ana Cristina César valerá por todos.

Também Mário Cesariny, com mordaz ironia, abre o filme-entrevista realizado por Miguel Gonçalves Mendes (*Autografia*, 2004), afirmando estar a acabar de fazer uns livros. Estes, uma espécie de caixas de papelão e madeira, contêm, na verdade, pinturas e colagens sobre papel, em que a componente textual é limitada. Abrindo, “folheando” e fechando um deles, dirá ironicamente: “é um livro que se lê muito rapidamente [...] acabou-se o livro”. Exemplos que nos fazem colocar questões, às quais não queremos nem tentar responder – mas elas *em si* são importantes, e aliás, as perguntas não seriam *organicamente* perguntas se tivessem respostas, mas sim simples mecanismos retóricos para desencadear afirmações prévias: quais são as fronteiras do livro, e de um livro, materiais e conceptuais? Porque é que uma colagem de jornais franceses de Cesariny, emoldurada, é um quadro, e outra (datada, como a primeira, de Paris, e da mesma época) impressa num livro (*A Cidade Queimada*), é um poema? Porque é que uma sequência de quadros não é um livro, nem um filme, mas não deixa de ser uma narrativa? O que são as “obras com palavras” de Álvaro Lapa? E as suas *Profecias de Abdul Varetti*? Que estranho livro pintado, e ainda menos *serial* do que um manuscrito iluminado medieval, é essa *Lenda de São Julião Hospitaleiro* de Amadeu de Sousa Cardoso? Porque é que ele, ou Blake no seu tempo, e ambos em tempos de consideráveis avanços técnicos, recuperam uma arte ante-passada? Introduzimos aqui também a questão do audio-livro, (estranho rótulo) e especialmente o gravado pela próprio autor, que, por lapso ou por clara vontade, pode inserir variantes nestes suportes (fá-lo-á Mário Cesariny, por exemplo), que não podem não ser tidas em consideração nas edições sucessivas, e muito

menos em edições crítico-genéticas⁹. A história do livro ajuda-nos a entender justamente isto, que mesmo um objecto tão familiar tem uma mobilidade formal considerável tanto diacronicamente quanto geograficamente, e que esta mobilidade, devida em parte às técnicas e aos contextos, à cultura material, aos recursos e às matérias-primas, acompanha, informa e é informada, às vezes, por questões estéticas, por razões absolutamente poéticas. Álvaro Lapa, no texto que abre a reunião de prosas poéticas intitulada, não por acaso, *sequências narrativas completas* (LAPA 1994), constrói uma cadeia poderosa de metáforas – caixas chinesas – que descreve os mecanismos, poéticos e técnicos, do “livro” (objecto e não), entendido como movimento contínuo. Curiosamente o autor afirmará sempre não considerar necessária a re-edição de livros. Eles deverão manter a sua “unicidade”, embora esta possa significar uma unicidade de X exemplares, conforme a tiragem. Não será de facto cada nova edição uma re-escrita, se desligada dos meros mecanismos comerciais? A ideia de sequência e de uma temporalidade incerta – que o leitor re-codifica à sua maneira e por sua vez – poderá (pode, de facto...) encontrar projecção na feitura material do suporte que a hospeda? A superação de uma ideia linear de narrativa poderá encontrar forma num *livro por vir*? E por aqui somos obrigados a ficar, mas se olharmos a oriente, ou um pouco mais atrás do que umas quantas décadas, saberemos que respostas sempre houve, e não só elitistas ou ocasionais, e “resposta” nunca haverá. A era digital oferece novos instrumentos. Podemos querê-los, ou podemos querer a pré-história. Novidades não há no mundo, só alguma maior rapidez:

Ninguém escreve este livro; funciona a torto e a direito como um passageiro atrasado abre caminho num cais ou apenas como quem chega e olha, para os quatro ou cinco lados de uma multidão, procurando. (LAPA 1994, p. 9)

⁹ Luiza Neto Jorge gravará também um disco de poemas, na famosa colecção *Poesia Portuguesa* da Philips. No seu verbete VOZ, para a Enciclopédia Einaudi, o crítico e filólogo Corrado Bologna também aceita o registo gravado como mais uma testemunha possível de uma edição crítico-genética, cf. BOLOGNA 1982.

EU, ARTÍFICE

Atento agora ao traço,
corrijo o mais da matéria,
ergo a minha arte do poço
onde flutua.

Como o brilho se desprende
do metal mais bravo,

no forro de cada um
o desgaste é tanto
que eu, artífice, colho
o que de mim alimenta,
falo do que eu estou sendo,
da sua mão em desordem,
dos passos, das lágrimas baixas
que se vão constituindo.

Luiza Neto Jorge, em *O Seu a Seu Tempo*.

6. É uma pena, mas isto não é (ainda) um livro¹⁰

je métempsicause ma parole
*
em cena, sós / extintos actores
*
como no filme em que deus se investia

Luiza Neto Jorge
em Poesia

Luiza Neto Jorge teve outras vias de criação, nesses anos que são de aparente e maior esterilidade poética (desde o regresso de Paris, e após a publicação de *Os Sítios Sitiados*, até o gesto extremo – derradeiro – de *A Lume*). São destes anos, porém, algumas das suas maiores traduções, das suas colaborações no trabalho de algumas companhias teatrais (especialmente a Cornucópia, com uma relativa assiduidade: mas a maior prova em teatro será talvez a de *O Fatalista de Diderot*, para Osório Mateus), e destes anos são também os seus diálogos para cinema: especialmente notáveis, para além dos de *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha, os de *Os Brandos Costumes* de Seixas Santos, como vimos. Ambos são, como veremos, parcialmente escritos em verso.

João Barrento refere-se mais vezes, no seu *O Poço de Babel* (BARRENTO 2002), a uma terceira voz a falar nos textos (ele fala nomeadamente dos textos traduzidos, mas como veremos é na mesma senda que podemos entender a escrita para cinema). É de facto muitas vezes uma terceira voz que fala no texto e que ouvimos ou até procuramos numa tradução, mas, diria, também num texto, em todos os sentidos. A tradução de autor, por ser não poucas vezes infiel, assumidamente infiel, procura e atinge aquela fidelidade única possível que é a fidelidade ao amor pelo texto, amor pela leitura que guiava também Fiama Hasse Pais Brandão, no sentido duplo de uma criação em que a intertextualidade tem um papel essencial, e de uma prática da tradução em que a relação com a sedimentação (histórico-cultural e não só) de traduções sucessivas e por várias razões exemplares, também adquire o estatuto de diálogo com uma tradição (no

¹⁰ Lembro-me de um poema visual de Alexandre O'Neill que entretanto não consegui jamais localizar nos seus livros nem na "obra completa". Suponho que apareça no filme que Fernando Lopes lhe dedicou. "Dizia" assim: *É uma pena*. Acompanha-o o desenho de uma pena a escrever. Do cachimbo de Magritte não haverá a dizer muito mais do que já se sabe.

sentido da enciclopédia, da *summa* e da *traslatio studii*). A importância central da obra de Ezra Pound para a geração de autores que nos interessa (obra poética, mas também tradutória, crítica e hermenêutica) parece quase óbvia: aquele Ezra Pound que não só abria os seus *Cantos* com uma trans-criação da *Odisseia*, mas fazia-o a partir de uma tradução humanística de Andrea Divus, encontrada, todavia (mais uma vez as pegadas opacas da vida vivida não nos deixam), num alfarrabista da ribeira do Sena, em Paris. Na senda do que João Barrento sugere, remetendo aliás ao Derrida de *O Monolinguismo do Outro* (DERRIDA 2001), é certamente na ordem dessa “manifestação de um terceiro grau da linguagem” (e, aliás, quando é que ele não é terceiro, quando não é a terceira rosiana margem do rio que em boa verdade procuramos?) que convém colocar a experiência, excelente sem dúvida, e exemplar em muitos sentidos (entre eles, num sentido ético), de Luiza Neto Jorge como tradutora. Consideremos também que estamos em presença de uma poeta cuja alofonia (em francês) não podemos considerar tão irrelevante, no conjunto de uma obra já em si escassa que encontra na sua originalidade, rigor, intensidade e mistério – certamente não na quantidade – o poder encantador que seduziu inteiras gerações de amigos e poetas, e que a tornou central na poesia portuguesa contemporânea. O francês e o português podem constituir no seu caso um prolongamento, isto é, o prolongamento de uma língua na outra, em que o conceito de línguas A e B, tão irritante, acaba por perder o seu valor operativo, assim como os lugares comuns de chegadas e partidas deixam de fazer sentido (“um monumento exacto há / que erigir / entre a Batalha e a Bastilha” diz ela). Numa autora em que é mais do que conhecida a atenção às potencialidades da linguagem, esta metempsicose, ou alquimia (“metafórica tradução da palavra / e metempsicose do nosso próprio verbo”, diz ainda ela), esta revolução da matéria linguística, dizia, terá abrangido necessariamente não só todas as criações em que superou (e partilhou a aventura de superar) as fronteiras das linguagens e dos géneros, mas também a criação da sua obra de tradutora, uma obra que, em certo sentido, abrange também aquela escrita para cinema que era sua não sendo sua (quer porque encomendada, quer porque sujeita a uma série de mecanismos de composição que não só dela dependiam). É por isso que mais evidente resulta a oportunidade de um enfoque itersemiótico no nosso estudo, estudo de que neste contexto podemos apenas sugerir um “guião”, e que remete para os seguintes planos:

- o caso do cinema, onde a INVENTIO não lhe pertence ou só lhe pertence em parte, mas onde foi mestra

- o caso da tradução, onde mais uma vez não só não lhe pertence a ideia como também, por sua explícita declaração, falta-lhe não poucas vezes prazer. Diz no documentário realizado por João Roque:

[...] a tradução é um trabalho que me isola...um trabalho pouco compensador.

Sem dúvida é um trabalho de amor, mas muito raramente de prazer. Ainda não me posso dar ao prazer de ser eu a escolher o meu autor, o meu poeta... (em ROQUE s/d)

Uma ingratidão e uma solidão que todavia estão na origem de uma das obras maiores da língua portuguesa. De resto, apesar das declarações da autora, temos a sensação de uma extrema coerência entre alguns dos autores por ela traduzidos, quer no sentido de uma filiação histórico-cultural e poética, quer pelo trabalho sobre a linguagem que certas traduções lhe proporcionaram, voltando a conectá-la a algumas das suas principais referências, nomeadamente o surrealismo e o simbolismo. Aqui é de mencionar o facto, e a sorte, de Luiza Neto Jorge ter podido colaborar numa série de experiências que hoje se nos configuram quase como um gesto poético de uma geração, de um meio cultural identificável que vai dos grupos de teatro, ao cinema – para além dos já mencionados, e a distância, João Botelho, autor, aliás, dos desenhos das cenas da *Ilha* – à imprensa e ao mundo editorial, um mundo, esse de então, que já não existe, e em que podemos destacar pelo menos o extra-ordinário trabalho de Vitor Silva Tavares (cf. AA.VV. 2013). Todos projectos que diríamos impensáveis no Portugal dos anos '60, '70 e '80, mas que alguém pensou e levou a cabo, dentro de um projecto maior para a cultura em que uma série de gestos se quisermos diversos podem corresponder a uma mesma respiração poética; sejam eles de natureza editorial, criativa, ou que se produzam no sentido da escrita, da encenação e do cinema, ou ainda da tradução, não deixam de ser, todos, gestos autorais profundamente coerentes entre si. Esses que Luiza Neto Jorge não terá deixado de ver como “comitentes”, para a nossa maior alegria, deixaram-na muito livre no seu trabalho multifacetado, proporcionando-lhe aliás meios alternativos para desenvolver a sua brilhante criatividade que, para dizer a verdade, foi

ao mesmo tempo deslumbrante e parca a nível da poesia que nos deixou.

É uma pena ter de constatar que muitas das traduções de Luiza Neto Jorge estão esgotadas há anos, preferindo-se em determinados casos encomendar novas traduções (e fatalmente piores: nem sempre se pode concordar com a ideia de que a tradução tem uma vida muito mais breve do que a vida do original que traduz) do que voltar a imprimir as suas; e é pena ter ainda de constatar que muitas traduções para teatro estão inéditas, embora mereçam tratamento análogo ao belo volume realizado na ocasião do *Fatalista de Diderot* – este também mais do que esgotado. Aqui cabe justamente inserir a tentativa de tornar livro (traduzir? escrevê-lo?) a “peça para cinema” que *A Ilha dos Amores* é. O mesmo diga-se para os restantes diálogos escritos pela autora. Mas é tema que será tratado nas páginas que seguem.

7. Fidelidade à Palavra (a volta) – Considerações finais

*e palavra por palavra
assim alinho o meu verso*

Ruy Belo, *Os Cemitérios Tributários*,
em *Homem de Palavra[s]*

Já perto da morte, Luiza Neto Jorge prepara aquele que é o derradeiro livro por ela vigiado e autorizado. Recolhe os *11 Poemas de Silves*, os três poemas escritos para o livro com Jorge Martins, e ainda poemas dispersos em revistas, entre os anos de 1984 e de 1988, acrescentando-lhes alguns inéditos. A grande “esterilidade” tinha-se dado sobretudo entre '73 (*Os Sítios Sitiados*) e '84, quando aparecem alguns poemas na *Colóquio-Letras* (nº 78 e 97), no suplemento de *O Primeiro de Janeiro* e na revista *Pravda*, para além dos dois livros citados. Os poemas em francês aparecidos na revista *Ariane*, nº 2, e na *Colóquio-Artes* nº 59 (com desenho de Jorge Martins), não serão aqui integrados. O trabalho de edição e de filtragem das intenções da autora, já muito doente, foi do marido Manuel João Gomes, com a ajuda do Gastão Cruz. Os rascunhos do livro, e, em geral, os rascunhos de todos os poemas da autora, não deixam dúvidas quanto à vontade de pôr a limpo o essencial, deixando de fora o acessório. As variantes não adoptadas, são bem riscadas, com gesto definitivo: se confrontarmos estes rascunhos com vários outros, e mesmo com o caderno preparatório da composição dos diálogos de *A Ilha dos Amores*, veremos como existe a clara vontade de dar por encerrado o processo de escrita, pondo de parte todos os seus materiais preparatórios e as suas oscilações. Análoga a vontade de eliminar poemas nas sucessivas edições dos seus livros, ou de não aproveitar alguns dispersos nos que se vão editando. Quanto à exclusão da componente iconográfica, parte integrante das obras acima descritas, ela poderá ter sido fruto de conjunturas e de circunstâncias, mas é um facto que estes elementos desaparecem nas novas edições. Isto, quanto a nós, só pode significar que querendo respeitar a sem dúvida antipática “última vontade” (ela não existe, e quando existe nem sempre é para ser respeitada: caso contrário não teríamos hoje a *Eneida*: sobre este tema voltaremos mais adiante), ficar-nos-íamos com *Os Sítios Sitiados* e com *A Lume*.

Tudo o resto, porém, não deixa de existir, e “dar à imprensa” um texto, não deixa de ter um significado, mesmo quando se trate de um poema aparecido numa revista já para nós longínqua. É importante neste sentido notar como os “anos de esterilidade” correspondem talvez aos mais fecundos no que diz respeito à tradução (publicada ou não) e à escrita para cinema, para além das colaborações em revistas e jornais. Eis porque não temos dúvida quanto à importância do estudo das traduções de Luiza Neto Jorge *dentro* da sua obra, e menos ainda quanto à importância da publicação dos diálogos para cinema e nomeadamente dos textos de *A Ilha dos Amores*, os mais vertiginosos, mesmo tratando-se de uma obra escrita em definitivo por três pessoas: há que considerar também a argumentista japonesa, aliás talentosa, que acompanha o trabalho de Luiza Neto Jorge e de Paulo Rocha, embora com um papel mais relativo especialmente no que diz respeito à estruturação do texto e à prática da colagem e da montagem textual. Mas esta obra não deixa de ser obra de Luiza Neto Jorge.

Estas páginas devem muitas sugestões aos seguintes textos, que fazem parte da nossa bibliografia: Joaquim Manuel Magalhães, *Luiza Neto Jorge* (MAGALHÃES 1981); Jorge Fernandes da Silveira, *Portugal Maio de Poesia 61* (SILVEIRA 1986); António Ramos Rosa, *Luiza Neto Jorge ou o corpo insurrecto* (RAMOS ROSA 1987); Luís Miguel Nava, *Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge* (NAVA 1989); Paulo Rocha, *Luiza Neto Jorge* (ROCHA 1989); Alberto Seixas Santos, *Luiza Neto Jorge* (SEIXAS SANTOS 1989); Jorge Silva Melo, *Luiza Neto Jorge* (SILVA MELO 1989); Fernando Cabral Martins, *Luiza Neto Jorge e o filtro do amor* (CABRAL MARTINS 2000b); Silvina Rodrigues Lopes, *Sítio Secreto* (RODRIGUES LOPES 2003).

Capítulo II: Paulo Rocha e o cinema de poesia

1. Paulo Rocha, perfil de uma obra.

Há energias que nos controlam. Eu não posso opor-me a isto.

[...] Cada vez apreendo mais a deixar que eu seja um veículo
de aquilo que tem que ser expressado em mim.

(Isabel Ruth, depoimento no âmbito do ciclo “Vozes Humanas”)

Paulo Rocha (Porto, 1935 – 2012), embora tenha vivido a maior parte da sua vida em Lisboa, nunca perderá o seu apego à cidade natal e ao meio cultural portuense, para além de um vivo interesse pelas tradições e pela cultura popular do Norte, que muitas vezes interpretou e recriou nas suas obras (*Mudar de Vida*, *O Rio do Ouro*, *Se eu fosse ladrão Roubava*, sobretudo). Ligado desde muito jovem ao cineclubismo, acaba por deixar os estudos de direito, em Lisboa, e parte, já em 1959, para Paris, onde estuda, até 1962, no *Institut des Hautes Études Cinematographiques*, obtendo o diploma em cinema. Ainda na França foi assistente de realização de Jean Renoir, em *Le Caporal épinglé* (1962): considerará Renoir um dos seus mestres. Regressado a Portugal decide filmar o seu primeiro filme, *Os Verdes Anos* (prémio para melhor filme de exórdio em Locarno) destinado, como é bem sabido, a reformular a visão do cinema português e a dar início, junto com os filmes de vários companheiros de aventura, mas sobretudo com o Fernando Lopes de *Belarmino*, ao chamado *cinema novo*. Já desde o seu primeiro filme, podemos destacar alguns dos elementos mais interessantes da obra de Rocha, a começar pelo grande amor pela literatura, que sempre o levou à colaboração com nomes decisivos da literatura portuguesa, como guionistas: Nuno Bragança foi autor dos diálogos de *Os Verdes Anos*, filme frágil, ao mesmo tempo destruído e salvo pela participação, por um lado, do actor Paulo Renato, mais velho e cáustico do que Paulo Rocha ou dos actores protagonistas (a revelação Isabel Ruth, aqui “recém-nascida” para o cinema, e Rui Gomes), e por outro lado justamente pela força dos textos de Nuno Bragança. Também a música adquire uma importância decisiva na obra de Paulo Rocha, que sempre quis um diálogo constante entre todos os colaboradores, até conseguir a “escrita” de obras colaborativas em que as várias componentes se influenciam mutuamente: no caso do filme de exórdio, trata-se da inesquecível colaboração de

Carlos Paredes, que também comporá a música de *Mudar de Vida*. Não abdicando nunca da sua origem nortenha, e mantendo-se sempre ligado àquele meio (a escola de arquitectura do Porto será outro elemento pelo qual se sentiu especialmente influenciado), colaborou ainda com Manoel de Oliveira, para os filmes *Auto da Primavera* (1963), e *A Caça* (1964). O mestre certamente o influenciou no que diz respeito à fusão constante entre o documental e o ficcional nos seus filmes, e também no sentido de um marcado anti-realismo, e de uma ideia de cinema que implica e captura, no interior do quadro da própria encenação, os seus mecanismos de representação. Este elemento é fundamental se o confrontarmos com quanto afirmámos no capítulo anterior, pois responde, em cinema, às mesmas inquietações estéticas que em poesia atravessavam a *Poesia 61*, ou o movimento *Po.Ex*, provindo tanto de sugestões internacionais, quanto de uma linha que, através do simbolismo e do modernismo, e chegando até ao surrealismo, proporcionava um estranho e fecundo laço com toda a tradição (ocidental e oriental) da poesia gráfica, tão cara ao nosso autor. O amor pela cultura oriental é evidente desde os começos, já antes da partida para Tóquio, e um filme tão mal interpretado como *Mudar de Vida* revela a atenção para o cinema japonês (os diálogos são de António Reis, poeta – *Poemas Quotidianos* – cineasta e documentarista de fama internacional). A tradição oriental, mais em geral, faz parte das leituras de Rocha, quer directamente, quer através do filtro português e das relações luso-orientais (a partir de Luís de Camões e Fernão Mendes Pinto, e do simbolismo). A pintura é uma das outras paixões de Rocha, que dela acolhe sobretudo a poética do *non-finito*, com especial atenção por aquelas obras que, de forma voluntária ou casual, incluem no seu interior o próprio gesto artístico: obras ainda sujas de vida vivida, do esforço poético, de técnica (*teknè*, mais propriamente), elementos que ia (re)descobrir tanto na arte oriental, verdadeiro ritual da vida quotidiana, quanto no modernismo e nas suas consequências (portuguesas e não). O modernismo de área anglófona, e o modernismo português, por razões distintas mas conexas, confluem nesta poética: a construção de uma obra enciclopédica, à maneira de Eliot e Pound, por um lado, e a poética da colagem e da montagem textual, modernista como surrealista, por outro, influenciam-no¹¹. A leitura

¹¹ Sobre a relação texto-imagem no surrealismo, e sobre a montagem textual, cf. CABRAL MARTINS 2000. Sobre a prática da montagem textual em *Pousada das Chagas* e *A Ilha dos Amores*, e mais em geral para uma teoria do guião no cinema português, cf. MONTEIRO 1996.

dos *Cantos* de Pound, e a descoberta do teatro *Nô*, tornam mais sólida essa poética, que como vimos partilha com toda a sua geração. Na base de uma estética cubista e modernista realizará mais tarde, com a ajuda, como já mencionámos, de Manuel João Gomes e Luiza Neto Jorge, o filme *Máscara de Aço contra Abismo Azul*, dedicado a Amadeu de Sousa Cardoso. No filme, de forma totalmente anacrónica, como já acontecia na *Ilha dos Amores* e em *Pousada das Chagas*, Rocha decide reconstruir a biografia do pintor como *biografia da sua obra*, abraçando a mesma estética do retratado.

Adido cultural da embaixada portuguesa no Japão, entre 1975 e 1983, Rocha poderá aprofundar o seu estudo da cultura oriental e do cinema japonês. Esta mudança radical de linguagem, que se confirma no citado filme dedicado a Sousa Cardoso, começa, como veremos, com o documentário de ficção *Pousada das Chagas* e termina na sua obra mais ambiciosa, que é justamente *A Ilha dos Amores*. Nestes três filmes trata-se de um gesto mais eloquente, gesto que todavia Rocha nunca abandonará, nem mesmo em obras aparentemente mais tradicionais. *O Desejado ou As Montanhas da Lua* (argumento e diálogos de Manuel de Lucena, Jorge Silva Melo *et alii*) volta ao tema das relações com as ex-colónias, homenageando também um clássico da literatura japonesa: *Genji Monogatari*. Virão depois documentários mais clássicos, até porque realizados para a televisão francesa, e dedicados a Manoel de Oliveira (*Oliveira o Arquitecto*, 1992) e ao realizador japonês Shohei Imamura (*Shohei Imamura, o pensador livre*, 1995). Outras obras menos significativas são as filmagens de encenações do teatro *Maizum*, baseadas em textos de Camões e de Wenceslau de Moraes e a eles dedicadas. Voltará ao grande cinema com as suas últimas quatro obras (enquanto que *As Sereias* é um documentário de ficção sobre as festa de São João no Porto): em *O Rio do Ouro* (diálogos de Regina Guimarães, 1998) re-pensa a tragédia clássica num ambiente rural, escrevendo um filme de *refrãos* e cantigas populares, que dão a forma e o ritmo a toda a narrativa e também às opções de realização e montagem conforme uma poética do *ritornello* e da glosa. Com este filme Rocha volta também, de maneira genial, ao Porto e à cultura popular nortenha, em que sempre viu (romanticamente) uma espécie de “infância” da cultura portuguesa. Com *A Raiz do Coração* (argumento e diálogos de Jeanne Waltz, Regina Guimarães e Raquel Freire; música de José Mário Branco, 2000) filma de novo (e magnificamente) Lisboa, num clima de *musical*, de “fantasia musical”,

como lhe chamou: também aqui é à música e às canções, ou às quadras populares, que a essência da narração é confiada. A decadência da vida civil e a afirmação da direita política (que Rocha profetiza), são encenados mediante a contraposição e a luta entre uma polícia cada vez mais autoritária e um grupo de travestis, que simbolizam a fragilidade da poesia, sob o olhar de Santo António. Esta contraposição é projectada também no tipo de cantiga popular (se quisermos, no tipo de instância poética) de que os dois grupos antagonistas são portadores, confirmando a atenção a elementos especificamente literários no cinema. *Vanitas* (diálogos de Regina Guimarães, 2004) é um estranhíssimo e lúgubre filme, que explicita de forma definitiva a paixão e a inquietação de Rocha pela morte e pelo fantasmático, na senda do tema do *Vanitas Vanitatum* e das danças macabras, relidas através da história de uma estilista e da sua doença terminal (mais uma vez uma impressionante Isabel Ruth, eterna musa de Paulo Rocha, e protagonista de alguns dos seus maiores filmes). Também rodado no Porto, este filme constitui, com *Mudar de Vida*, *O Rio do Ouro*, e *Se eu fosse ladrão Roubava*, a homenagem à sua terra natal, assim como *Os Verdes Anos* e *A Raiz do Coração* são duas elegias dedicadas à sua cidade de adopção, Lisboa. A rodagem do último filme do realizador (diálogos de Regina Guimarães e João Carlos Viana) não chegou a concluir-se. Homenagem ao seu pai, e àquela cultura popular e nortenha que tanto o fascinou desde a infância (via nos marinheiros de Matosinhos uma espécie de heróis *vikings*) mas que sempre viveu à distância (o pai, depois de uma estadia no Brasil, voltara a Portugal rico), deste filme Rocha conseguiu filmar só as cenas relativas à infância e juventude do protagonista, resolvendo, já muito doente, acabá-lo na mesa de montagem: a obra transformou-se assim numa verdadeira despedida, num testamento poético em que as imagens do projecto inicial já realizadas são montadas, conforme critérios de respondência apenas formal e lírica, com fragmentos de toda a sua filmografia. Faleceu a 29 de dezembro de 2012.

Paulo Rocha não foi apenas um fazedor de filmes, embora este lado artesanal (do fazer-se do filme que entra no plano estético e o suja de vida ávida e vivida) nunca o tenha abandonado, e ele o tenha partilhado com amigos, colaboradores e público. Rocha foi um homem genial que escreveu a sua obra até ao fim e nela se inscreveu, com coragem trágica e alegria vital, entregando ao espectador todos os seus fantasmas, em pleno rigor formal e extrema síntese narrativa, dons que só são da autêntica poesia. Em

Se eu fosse ladrão Roubava, perturbados, recebemos a sua assombrosa despedida, selada por estas palavras essenciais: "Não tenhas medo, Vitalino".

Oferecemos a seguir a filmografia completa do realizador. Omitimos apenas o filme *Saver do Vouga, uma experiência* (1971). Deste estranhíssimo documentário, com fotografia de Acácio de Almeida e Augusto Cabrita, supervisão de Manoel de Oliveira e música de Fernando Lopes Graça, Paulo Rocha assumiu formalmente a realização nunca o considerando, porém, seu. Em conversa privada o realizador contou-nos que se tratou de uma operação destinada a “salvar” o produtor Cunha Telles, que se tinha comprometido com a realização do documentário sem a conseguir. O filme é o resultado da montagem de fragmentos filmados, conforme nos declarou o realizador, por ele, Fernando Lopes e Manoel de Oliveira, sem uma ideia original precisa.

Os Verdes Anos (1963)

Mudar de Vida (1966)

A Pousada das Chagas (1972)

A Ilha dos Amores (1982)

A Ilha de Moraes (1984)

O Desejado ou As Montanhas da Lua (1987)

Máscara de Aço contra Abismo Azul (1988)

Oliveira o Arquitecto (1992)

Portugaru San - O Sr. Portugal em Tokushima (1993)

Shohei Imamura, o Pensador Livre (1995)

Camões - Tanta Guerra, Tanto Engano (1998)

O Rio do Ouro (1998)

A Raiz do Coração (2000)

As Sereias (2001)

Vanitas (2004)

Se eu Fosse Ladrão Roubava (2013)

2. *A Ilha dos Amores*, história de um filme.

(I) Esta ordem do mundo (...) sempre existiu e existe

e há-de existir: um fogo sempre vivo, que se acende
com medida e com medida se extingue.

(II) Não é possível descobrir os limites da alma,
mesmo percorrendo todos os caminhos:
tão profunda medida ela tem.

(III) A mim mesmo me procurei.

(Heraclito)

O fogo há-de queimar-nos a todos,
público e actores, ao mesmo tempo

(Luís Miguel Cintra,
apud Luiza Neto Jorge)

[...] nenhum outro filme se conhece que tenha repensado, como este, o cerne da gesta portuguesa de quinhentos, enquanto participação no ideal humanista do Renascimento; por outro [lado] nenhum outro fim se conhece onde se tenha tentado, como neste, a fusão entre dois imaginários culturais, dois "maravilhosos", aparentemente tão distantes como os que dominam os códigos de narratividade e de representação da Europa e do Extremo-Oriente. [...] Na história da arte portuguesa, há alguma (não muitas) obras assim. Se, como acontece com os Painéis das Janelas Verdes, se viessem a perder no futuro sinais claramente identificadores duma nacionalidade (nome do autor, língua, etc.), admito que um historiador vindouro se pudesse situar frente a esta obra, com a mesma perplexidade com que muitos olharam os Painéis. (BÉNARD DA COSTA 1989)

Suscita algum embaraço começar um discurso crítico sobre *A Ilha dos Amores*, sobre a sua génese e realização, sobre o seu significado mais íntimo. Como as palavras de João Bénard da Costa sugerem, trata-se de uma obra-prima da arte portuguesa, mas tão invisível (literalmente falando), que consideramos necessário introduzir algumas referências mínimas e claras à sua génese e elaboração, para facilitar a leitura da presente dissertação. O embaraço é o mesmo que se poderia supor numa comunicação acerca dos *Lusíadas* feita a um público culto que nunca tivesse lido a obra de Camões nem soubesse mesmo de que trata. E não por sua culpa. Os filmes de Paulo Rocha raramente são projectados nas salas, poucas são as cópias em bom estado de conservação que deles existem, e ainda não se levou ao cabo o projecto, há muito tempo anunciado, da edição em DVD dos mesmos, que, apesar do evidente limite do suporte, ajudaria a recuperação mais generalizada de uma obra tão significativa para o cinema e para a cultura portuguesa. *A Ilha dos Amores* segue, na produção do Rocha, o documentário de ficção *Pousada das Chagas* em que o realizador usa pela primeira vez a cor, e uma linguagem que bastante se afasta dos precedentes filmes, *Mudar de Vida* e sobretudo do filme de exórdio, *Os Verdes Anos*. Aproveitando a encomenda da Fundação Gulbenkian para a realização de um vídeo sobre o Museu de Óbidos, Rocha percorre uma primeira tentativa de construção narrativa a partir de fragmentos muito variados (desde a literatura medieval portuguesa até à tradução de Rimbaud feita por Cesariny, "Uma Cerveja no Inferno"), e pondo esses fragmentos em diálogo com os objectos do Museu, através também de um interessante estudo iconográfico e da escolha de uma representação estática e de gesto eloquente, inspirada no teatro japonês *Nô*, e que desenvolverá depois na *Ilha*. Estes elementos, aqui mais dispersos pela natureza própria do filme, são a base da linguagem de *A Ilha dos Amores*, mas desta vez dentro de uma tessitura narrativa assaz coerente. A dupla Luís Miguel Cintra - Clara Joana nos papéis principais reaparece na *Ilha*, confirmando a ligação profunda entre os dois filmes. Mas *A Ilha dos Amores* nasce também de outros factores conjuntos: no fim da década de '60 Paulo Rocha lê os *Cantos* de Pound, cujas ideias sobre o "épico" partilha, junto com o interesse pelas estéticas orientais. Aqui o reencontro com autores como Camilo Pessanha e os seus escritos e traduções de matéria chinesa torna-se essencial, assim como a leitura e descoberta de Wenceslau de Moraes, que lhe será sugerida pelo embaixador português no Japão, o escritor Armando Martins Janeiro. A escolha é

importante, se considerarmos que o Wenceslau de Moraes continua a ser pouco lido e menos compreendido na sua essência (apesar da recente re-edição das obras fundamentais do autor na IN-CM), até pelas circunstâncias em que viveu e em que quis escrever: um português, afastado da pátria até à morte, a viver num Japão que o receberá bem mas que nunca deixará de considerá-lo um "estrangeiro", afastado até do seu trabalho de cônsul, no isolamento de Tokushima onde decidirá residir para sempre, a escrever em português, sobre temáticas quase exclusivamente japonesas. Rocha, que viverá no Japão quase dez anos, adido cultural da embaixada portuguesa, como vimos, não podia escapar ao fascínio e a uma certa projecção pessoal, mas consegue construir um filme destituído de qualquer mistificação ou mitificação, centrando-se admiravelmente em vários elementos-chave da crise do autor, partilhada com amigos como Camilo Pessanha (no filme interpretado pelo próprio Rocha), e fruto, entre outras coisas, de uma crise de nível nacional, quando menos (o fim do século, o *ultimatum* inglês...). Rocha escolhe, como material de partida para o filme, a parte mais significativa dos textos de Wenceslau de Moraes, contribuindo assim para uma recuperação do autor e, diríamos, para *re-escrever* a sua obra. O filme, que teve uma co-produção luso-japonesa, procede de um trabalho de investigação de cerca de dez anos, e é o fruto de um processo de escrita que vai do começo dos anos '70 até o começo dos '80 (em 1982 acaba-se o filme, mas a estreia comercial, para além da passagem em Cannes ou na Cinemateca Portuguesa, terá de esperar ainda os anos '90). Os diálogos são em português e japonês, a narração feita em versos livres ou rimados (Luiza Neto Jorge foi, entre outras coisas, mestra na recriação dos metros tradicionais, com que traduziu, por exemplo, muitas canções integradas em peças de teatro, sendo neste sentido memoráveis algumas destinadas à encenação portuguesa de peças de Brecht). Também os actores são japoneses e portugueses, e Rocha pôde contar ainda com uma equipa técnica luso-japonesa extremamente competente, e com a presença inesquecível de Luís Miguel Cintra no papel de Wenceslau, representando em português e japonês, naquele que foi sem dúvida o papel mais difícil e bem conseguido que teve em cinema. Rocha tinha acompanhado a rodagem do filme *Brandos Costumes* de Seixas-Santos, e ali deliciou-se com os diálogos de Luiza Neto Jorge, que convidou para colaborar na *Ilha*. Daí nasce também a cumplicidade e trabalho dos dois na elaboração do guião do filme, dividido em cantos ("canções"), e construído a partir da colagem de textos de Guerra

Junqueiro, Fialho de Almeida, e sobretudo de Moraes, Pessanha, Camões, e Lucrecio; a estes textos juntam-se as traduções das elegias chinesas feitas por Pessanha, fragmentos do teatro *Nô* e da literatura japonesa tradicional, os diálogos e os textos da própria Luiza Neto Jorge que integram a narração, e finalmente os diálogos japoneses e chineses. Para além disso, como se já não fosse bastante, todas as "canções" do filme, que abrem a narração de outras tantas fases da vida e da obra de Wenceslau, são "comentadas" através de fragmentos das elegias de Qu Yuan, poeta chinês do século IV-III a. C., traduzidas por Luiza Neto Jorge especialmente para o filme. Tais poemas estão próximos, em tom e temas, da leitura que Rocha faz das várias fazes da vida do retratado. A estrutura "épica"¹² é evidente desde o começo, com uma abertura dupla: a primeira canção das citadas 9 elegias, e um *pastiche* clássico baseado em Camões e Lucrecio. Importa salientar a perfeição que no filme se alcança na construção de um "épos" moderno, a partir de materiais tão distantes, permanecendo a dúvida de saber se é a ela que devemos a percepção de uma afinidade tão profunda entre os textos convocados no filme, se é esse mesmo discurso construído por Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge que de uma certa forma re-escreve as suas próprias fontes e lhes confere a profundidade emocional e intelectual que aparentam, ou se terá sido, pelo contrário, o próprio fascínio das fontes a sustentar a construção do filme. Mais provável ainda é que as duas possibilidades convivam. Como já afirmámos, a construção do filme, e dos seus textos, inspira-se numa prática da colagem e da montagem textual partilhada com toda uma geração, e que está ligada, aliás, a uma verdadeira poética do objecto "obsoleto", ou recuperado. Tanto os objectos propriamente ditos (no décor, por exemplo), quanto os objectos evocados ou até os textos recuperados, montados e ressemantizados, respondem à necessidade de devolver vida às vidas vividas, de inscrever-se nelas e de continuá-las, conforme o espírito ritual que informa todo o filme. Poética do objecto, ou

¹² Impossível precisar aqui o sentido que podemos dar à palavra em relação à obra de Rocha: impossível até porque já em si se trata de uma categoria ambígua. Limitamo-nos a indicar nas ideias sobre o *épico* de Ezra Pound, ou mesmo de um Yeats e de um Eliot (mais na senda de Dante e das sumas medievais do que naquela da *épica* clássica) a referência mais evidente. Mas há outras questões em jogo: uma ideia do sublime e outra do processo de ascese e iniciação, de conhecimento e transcendência dos limites e dos limiares, que através de Lucrecio remete exactamente para o hipo-texto fundamental do filme, *Os Lusíadas*, e sobretudo, como evidente, ao episódio da *Ilha dos Amores*, na senda da interpretação iniciática e simbólica desenvolvida por autores tais como Jorge de Sena, Helder Macedo, Y. K. Centeno, Stephen Reckert, Paulo A. E. Borges. Cf. também Eduardo Lourenço, "Camões", em *Poesia e Metafísica* (LOURENÇO 2002)

da “criação originária” que o pode recodificar salvando-o do esquecimento, em luta paradoxal e terna contra a desmaterialização (e consequente desumanização, para além de alguma simpatia eventual pela mecanização que na mesma época se dava nas artes) a que a sociedade nos condena. Já analisámos esta poética em relação à poesia de Luiza Neto Jorge e da sua geração. Com um espírito de amor que não me parece muito diferente, Wenceslau de Moraes dava conta da minuciosa vida de que se tinha rodeado e assim a descrevia:

Uma última observação, referente ao homem solitário. Em isolamento, o homem dedica estimas requintadas aos objectos que o rodeiam, que vestem, por assim dizer, a casa nua. Tal casa, tais objectos, são geralmente modestíssimos. O homem solitário é, em via de regra, um pobre; e, quando o não fosse, não seria por certo o amor do luxo que viria excitar-lhe a fantasia. Tarecos, bugigangas; uma cadeira meia manca, o armário desconjuntado, a rústica mesa de pinho, a loiça de serviço rachada pelo uso e, mais ainda, os quadrinhos suspensos das paredes, os retratinhos dispersos, os ínfimos ornamentos sem nome, aqui, ali, acolá, eis o seu grande tesouro, a que ele muito quer, que ele, de quando em quando, observa com ternura. É que os olhos, por muito poisarem nas mesmas coisas, criam por elas afeição; o sentimento forja amigos em tudo; devendo ainda advertir-se que cada um destes objectos insignificantes tem comumente a sua história, uma pequena história íntima, que é também um capitulozinho íntimo da nossa própria história [...] é indizível o dom evocativo que todas estas ninharias exercem sobre nós [...] Tokushima, Dezembro de 1919.

(MORAES 2009.)

Não há infelizmente espaço suficiente para alargar o discurso sobre este gesto poético ao mesmo tempo etéreo e confiante nos objectos miúdos, que certamente diz respeito ao dinamismo próprio do fazer-se “arte” (*teknè*), e ao seu desejo de transcender e os seus limites materiais, sem negá-los. Paulo Rocha, na sua evidente postura hierática, também não conseguiu escapar-lhe, talvez pela paixão oriental que sempre demonstrou: e de alguma maneira o afirmou numa conferência¹³ ao lembrar o fascínio que lhe

¹³Desconheço se esta interessantíssima conversa, que teve lugar no âmbito do *Festival Panorama* de

provocaram, no pesado museu do Louvre, certas “obras inacabadas e menores”, quase escondidas, em que o gesto humano ainda se podia adivinhar entre os traços. Remeter ao Balzac de *A Obra-prima Ignorada*, seria talvez inútil, mas sempre se trata da dura relação entre finito e infinito. É quase impossível conter¹⁴ neste espaço um filme de cerca de 3 horas, que aliás remete também para o seu natural prolongamento, o documentário *A Ilha de Moraes*. *A Ilha dos Amores*, aliás, tenta ser, mais do que uma síntese, o cais de partida de outras tantas rotas, realizando um interminável processo de aproximação a uma verdade ou à sua negação. Este processo partilha uma ideia que o ensaísta italiano Franco Ferrucci, falando dos arquétipos narrativos em Homero, assim define:

Per secoli, l'idea della vita come assedio votato alla distruzione e quella del ritorno come fuga e riconquista si oppongono e si intrecciano. Fare la storia di questo roteare sarebbe un esercizio come un altro, un nuovo libro lanciato a orbitare intorno ai due libri lontani. O forse si può ancora narrare a nostra volta: mettere pur sempre ordine nel caos, contare l'acqua che corre, creare un principio e una fine; con le parole che entrano ed escono dal libro senza riuscire a confonderlo. La sfida che Omero ha incominciato, invocando la Musa.
(FERRUCCI 1991, p. 100)

Desafio que na literatura e na cultura portuguesa já tinha sido percorrido evidentemente por Camões, ou pelo Pessoa de *Mensagem*. *A Ilha dos Amores* é uma obra que assume abertamente uma poética do fragmentário, mas que ao mesmo tempo é capaz de recompô-lo com uma coerência temática e formal deslumbrante. Obra desmedida que quer abraçar tudo e que, paradoxos de uma tessitura “aberta”, corre o risco de se fechar em si mesma, tal qual o seu protagonista. Obra que, no fundo, remete apenas ao seu mecanismo interior, convocando porém, através de um vertiginoso jogo textual, toda a tradição cultural que implica. *Obra-Mundo*, metáfora do mundo, cuja finalidade será apenas chegar até ao fim, atravessando o abismo. E tanto que a pergunta

2008, que o homenageava, foi editada.

¹⁴Partes deste ensaio são retiradas de uma comunicação tida no âmbito do IX Congresso da AIL na Universidade da Madeira, Funchal, em 2008. (MASINI 2011), e do ensaio *Appunti per un'Introduzione a Pascoaes* (MASINI 2010)

que Maria Helena Vieira da Silva enunciou numa simples linha de resposta ao Mário Cesariny, que lhe pedia de descrever por carta um trabalho seu – “Como se pode falar de uma coisa que é para ver?” – parece aqui poder ter apenas uma resposta negativa. Limitar-nos-emos portanto a evidenciar os elementos propriamente literários da obra, que todavia são abundantes e marcantes.

Temas especialmente relevantes no estudo do filme e do seu texto são o título e as implicações do mesmo, a poética do fragmentário e a prática da colagem textual do filme, e a projecção, na linguagem fílmica, de uma estrutura épica, nomeadamente na existência de dois planos principais, o da narração, do próprio discurso, por um lado, e o dos factos narrados, por outro. Como já vimos a abertura da obra é ao mesmo tempo ritual e épica: a primeira canção das citadas *9 elegias* (também conhecidas como *canções*, *odes*, *cantos*, e, em chinês: “Chuci”, *canções de Chu*), dita por Luís Miguel Cintra e Clara Joana, e logo a invocação clássica à Musa. Curiosamente trata-se de uma invocação a Vénus (de amores se trata, como no IX canto dos *Lusíadas*) retirada do *De Rerum Natura* de Lucrécio, e não, como podíamos esperar, da *Odisseia* (na senda de Pound), ou da *Eneida*, ou ainda de *Os Lusíadas*, que são todos eles, mesmo assim, “hipo-textos” possíveis da obra.

Mas antes ainda da clássica “invocação”, é a primeira canção das 9 canções de Qu Yuan a permitir ao mesmo tempo um clima de teatro ritual e de catábase invertida. O teatro é realmente o rito (xamânico) que permite ultrapassar os limiares entre a vida e a morte. Aqui, como em Qu Yuan e no teatro Nô e, em suma, na tradição oriental, são porém os fantasmas que voltam à terra e retomam corpo (o corpo dos outros, o corpo *dos actores do teatro do mundo*), e não os heróis que descem ao *Averno*. Mas o regresso e a comunhão com os espíritos é da mesma natureza, ao mesmo tempo ritual e *textual*, pois sempre se trata de aquilo que na tradição ocidental é conhecido como *Translatio Studi*, ou seja como a recuperação, re-escrita e actualização de uma tradição, com o intuito de escrevermo-nos nela. Os poemas de Qu Yuan¹⁵, que são o verdadeiro *leit motiv*

¹⁵ Cf. Tokai 1967. Do ritual xamânico das 9 Canções e da tradição xamânica chinesa fala também Mircea Eliade no seu “O Xamanismo”, cf. tr. Italiana, ELIADE 1985, pp. 475-489. Relembremos, em relação a todo o nosso discurso, que *xamã* significa originariamente “aquele que enxerga no escuro”, constituindo aqui um paralelo com figuras quais a pitonisa, ou os videntes, que tanta importância têm no texto da Odisseia, por exemplo.

de todo o filme, por sua vez são a reapropriação, por parte do poeta chinês, de uma tradição oral arcaica do sul da China, ligada ao ritual xamânico, em que ele quer, em oposição também à cada vez mais forte afirmação do confucianismo, *inscrever-se*. É importante acrescentar que o poeta, por razões políticas (e da íntima relação entre política e religião na China não importa dar aqui referência), será exilado, e que, desde este exílio, escreverá um dos maiores poemas elegíacos de todos os tempos, o “Li Sao”, ou seja, à letra, “a partida queixosa”, o “lamento”: o exílio e a elegia são tema central não apenas deste filme, mas de toda uma geração projectada em outra, como se verá (os nossos autores, por um lado, o simbolismo, por outro lado). Segue-lhe, no filme, o vertiginoso trabalho textual de Luiza Neto Jorge a partir de Lucrécio e Camões. A alusão a Lucrécio não é gratuita, é antes uma tentativa de antecipar, no tom clássico do prólogo, uma certa dimensão filosófica, e de reflexão sobre a inconsistência do homem perante a natureza, que atravessa, de mãos dadas com a filosofia oriental, o resto do filme. Voltando ao título, esse, aparentemente simples, foi escolhido com muita atenção. É também o primeiro encontro dos autores da *Ilha* com uma textualidade do *sublime*. Para já porque cria uma expectativa em relação ao episódio dos *Lusíadas*. O que mais nos interessa aqui, porém, é ver que esta relação é estratigráfica: o que gera o sublime, no homem que, como em Camões, corre o risco de se substituir aos deuses, é a visão global primeiro do mundo (conhecido e por conhecer), e depois dos tempos, passados e futuros, naquela profética contracção temporal que se dá justamente no episódio da *Ilha dos Amores*, em Camões, mas que na tradição épica é quase sempre confiada ao diálogo com as almas dos mortos na *catábase* (em *Eneida VI* e *Odisseia XI*). Camões parece reunir dois tópicos da epopeia clássica, ambos porém com uma mesma função de interrupção da acção, e com a finalidade de ultrapassar os limiares: o da *ilha* como *fronteira móvel* e o da *catábase*. No texto do nosso filme esta fusão dos tópicos é evidente, acrescentando, pela sua natureza teatral, aquele estranhamento que nos prende, numa vertigem que é ainda da ordem do sublime, a uma realidade tangível mas *outra*, em que a obra, as obras dos outros, os seus protagonistas, mas também os seus fazedores e os seus espectadores, juntam-se no mesmo ritual da vida¹⁶. Não podemos esquecer que com um mesmo ritual

¹⁶ O teatro “épico” brechtiano, por razões diferentes, podia proporcionar mecanismos parecidos: sobre este anti-naturalismo, em função de um novo realismo que desfaz a máquina das convenções, e feito de *participação*, fundamental é a leitura do teatro brechtiano feita por Benjamin (BENJAMIN 2002)

de invocação, de convocação de textos, e de superação do limiar entre vida e morte, Ezra Pound abre os seus *Cantos*. Pound de alguma maneira (re)começa o seu canto do canto XI da Odisseia, através de um segundo filtro, o da tradução latina (renascentista) do poema, feita por Andrea Divus. É a lógica da *translatio studii*, a que se liga também a da *translatio imperii*. Camões faz o mesmo em relação a Virgílio, Pessoa também o fará em relação aos *Lusíadas*. Neste sentido *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha inscreve-se não apenas no episódio homónimo do poema camoniano, mas também em todo este jogo de filtros¹⁷

Mas o que tem a ver a obra de Rocha com a epopeia camoniana? Aparentemente nada, mas evidentemente muito, sobretudo porque a “pressupõe”, para além das inúmeras alusões textuais ao longo do texto, como evidenciámos nas anotações da nossa edição. Imitando-lhe o género e o tom, a *Ilha* abraça sobretudo a ambição de construir uma epopeia contemporânea. É à sombra de Camões que o filme começa, depois das “canções” de introdução, é trajado à maneira quinhentista (ou mesmo como Vasco da Gama¹⁸ que Luís Miguel Cintra pronuncia a invocação a Vénus, antes de entrar no papel de Wenceslau, e é assim que entra em cena já como Wenceslau de Moraes¹⁹, novo argonauta, na casa em que convive com a irmã, o amigo pintor e uma amante, e que Rocha imagina com vista ao largo e à estátua de Camões (figura da nação), em Lisboa. É esse o único espaço aberto, em terras portuguesas, que Rocha filma. E é através de um diálogo oblíquo e ambíguo entre o espaço fechado da casa, a crise pessoal dos que nela habitam, e a crise nacional seguida ao ultimato britânico, representada pelos patriotas a vestir o luto ao monumento a Camões. “Nesta terra, tanta Guerra”, diz então a irmã de

¹⁷ Cf. BOITANI 1992, pp. 11-59. De resto o próprio Wenceslau de Moraes inscreve a sua escrita na tradição japonesa, nomeadamente nas crónicas medievais, por um lado (atmosfera elegíaca) e, por outro lado, nas sagas dos Taira relatadas no *Heike Monogatari*.

¹⁸ Segundo o caderno de apontamentos de Luiza Neto Jorge aqui a figura do Gama está inspirada, entre outras coisas, nos *Cantos* de Ezra Pound. Cf. *Canto VII*: “Against their action, aromas. Rooms, against chronicles. / Smaragdus, chrysolithos; De Gama wore striped pants in Africa / And “Mountains of the sea gave birth to troops”. Mais uma vez a impossibilidade de uma vida heróica no presente. Pound, aliás, considerava *Os Lusíadas*, embora oferecendo da epopeia camoniana uma leitura muito limitada, o último testemunho da possibilidade de uma escrita épica *stricto sensu* na literatura ocidental (cf. “Camões”, em *The Spirit of Romance*, 1910. Em POUND 2005)

¹⁹ De anacronismos está o filme cheio, e muitos outros que faziam parte do projecto inicial, como a presença de Jorge de Sena no próprio filme (em homenagem às suas leituras críticas de Camões), não chegaram a ter lugar na versão definitiva. Uma atitude que se pode confrontar mais uma vez com outros filmes do realizador portuense (nomeadamente *Máscara de Aço contra Abismo Azul*, sobre Amadeu de Sousa Cardoso, de 1988) e que ele bebe nos *Cantos* de Pound, ou no Eliot de *Quatro Quartetos* e de *A terra Desolada*.

Wenceslau, Francisca, ainda lembrando Camões. Mas a traição inglesa é logo projectada na traição, ou suposta tal, de Wenceslau à sua terra, à sua família, à sua amante, e na sua partida para Macau, já vestido de oficial de marinha, que abandonará para vestir o de cônsul e, finalmente, o kimono japonês (isto é: de uma perspectiva civilizacional do ocidente sobre o oriente a uma perspectiva de recepção da cultura oriental como cultura superior). A partir daqui o diálogo com os factos históricos é sempre feito na distância, distância física e psicológica, interior da casa portuguesa onde a família recebe as cartas do Oriente, isolamento de Wenceslau em Macau e logo no Japão. Em Macau ainda Wenceslau é protegido pela sombra de Camões, e visita com Pessanha o monumento ao poeta, episódio do filme inspirado nas páginas que sobre a “Gruta de Camões” os dois escreveram: Macau como terra suficientemente “ocidentalizada” para permitir uma ambientação gradual ao Oriente. Macau é a primeira *Ilha de Moraes*, ilha de intersecção. Ilha como metáfora, como figura arquetípica²⁰, mas também como símbolo, com o concreto que isto implica, como ponto de confluência entre mundos e culturas, e como ponto de chegada e partida, e, sobretudo, como encruzilhada para a existência do escritor. Falando com Pessanha, já afastado da realidade portuguesa de Macau e fechado na poesia e no ópio, um Wenceslau ainda oficial da marinha e com ilusões patrióticas decide ir ao Japão, e do Japão não voltará. Já tinha escrito Pessanha:

Quem vai embarcar, que vai degredado ...
As penas do amor não queira levar ...
Marujo, erguei o cofre pesado,
Lançai-o ao mar.

(PESSANHA 2003, p. 50)

É a célebre *Canção da Partida* de 1893. Uma partida que não queria ter chegada, a não ser um contínuo oscilar entre pólos (geográficos, anímicos, da vida e da morte), que foi a vida de Pessanha, e de Wenceslau. Será então a “Costa d’Africa da vida”, citando a metáfora de Nobre, que para o seu exílio escolherá Paris, ele também “degredado”, e

²⁰ Outra vez, a alusão à tópica da ilha é subtil, apenas um pressuposto, mas remete, via Camões, a toda uma tradição que começa pelo menos em Homero, e na ideia de nostos, viagem de regresso à pátria muitas vezes prolongada até as últimas consequências.

os exemplos próximos poderiam continuar. Veja-se como, ainda no tom solene do prólogo do filme, a questão é expressa:

No tempo em que - espectáculo atroz -
um povo sofria de se ver traído,
e de cólera e dor se exaltava,
um português houve, de Lisboa,
que afoito ousou quebrar o ferrolho
da pátria porta que o prendia,
e partir de viagem.
Mas a força da sua inteligência arrastou-o
muito para além dos muros inflamados do mundo²¹
(edição nossa)

Começa então a epopeia de um homem, e já não de uma nação, ou então, de um povo em perda, de uma crise nacional que se reflecte na crise pessoal, o acabar daquela ilusão do *Portugal Ultramarino* a que, mesmo assim, o filme alude até, pelo menos, a estadia de Wenceslau em Macau. Será por isso que a escolha de a pôr em diálogo com as *9 Canções* de Qu Yuan resulta tão perfeita: trata-se, se quisermos, de um *épos* sem história que escolhe a elegia. A epopeia de *um homem só*, e daí a epopeia da humanidade, sem factos relevantes, e a necessidade de, também nós, embarcarmos no navio e percorrer as águas sempre iguais do rio. É que, para o século XIX, em Portugal, os antigos *Lusíadas* se terão transformado, em muitos casos, no “lusíada coitado”. Já não existe a possibilidade de afirmação de um herói que se propõe como modelo do qual descende a fundação de valores de uma inteira civilização, como acontecia na épica clássica²², afirmando-se neste sentido uma espécie de anti-epopeia que privilegia os lados mais amargos ou visionários de Camões, ou então remete ao seu mais importante precursor português, Fernão Mendes Pinto, sobre o qual Wenceslau escreveu um importante texto e que, como veremos, era o protagonista do mais antigo projecto do

²¹ Os versos jogam com um vocabulário camonianiano e com citações de Lucrecio (os trechos dedicados à exaltação de Epicuro e à superioridade da razão e do conhecimento humano sobre a Natureza), numa conjugação de Camões e Lucrecio que mais uma vez não estranha e que é uma intuição genial, já não sei dizer se de Paulo Rocha ou de Luiza Neto Jorge.

²² Facto já evidenciado por Hegel na *Estética*, cap. III, C.I: *A Poesia Épica*.

filme. Já não existe aquela identificação positiva com os acontecimentos históricos que o próprio Ezra Pound reconhecia ao Camões dos *Lusíadas* e de que não admitia possibilidade para a contemporaneidade, que, em vez de criar a epopeia de uma época, necessariamente efémera, deveria antes criar um *épos* que coincidissem com uma visão do Mundo. Uma obra-mundo²³: *A Odisseia*, ou a *Divina Comédia* e não *A Ilíada* ou *Os Lusíadas* (cabe dizer, porém, que Pound não parece entender o valor universal de Camões). Mas voltando ao filme, a História quase que desaparece da narração, e mesmo quando Wenceslau fala, muito mais tarde, do começo da Primeira Guerra Mundial, com os problemas que isto lhe comportará como “estrangeiro” no Japão, fá-lo de um ponto de vista pessoal, e em paralelo à delicada narração da morte de um dos seus “amores” japoneses, que muito mais o comove. Dizíamos então, a *Ilha* como metáfora, a *Ilha de Moraes-Amores*, evidente jogo de palavras, e dos *Amores de Moraes*, mas também a *Ilha desse Wenceslau de Moraes* que Paulo Rocha quer contar: de facto o filme é “dedicado” a Wenceslau de Moraes e não “sobre” Wenceslau de Moraes, como, pelo contrário, será o documentário *A Ilha de Moraes*. Curiosamente, também não é a *Ilha dos Amores - paixões* de Camões (que Wenceslau deixa em pátria: a amante Isabel), nem se parece nunca com aquele *locus amoenus*, antes é o lugar onde Moraes descobre, depois da carreira militar e política, uma possibilidade ainda real (apesar do simbólico que todavia é possível ler nela) de comunhão com a natureza e com a afectividade: assim define os amores japoneses por Ó-Yoné e Ko Haru, ambas mortas muito jovens, e às quais dedica um dos seu melhores livros. O Japão será sobretudo o país da comunhão com os mortos, da convivência com eles. Ritualização do quotidiano, diálogo e culto dos mortos, comunhão com a natureza, por vezes temperados com um certo saudosismo. No *Culto da Saudade*, como evocação de um passado de certa forma “inventado”, na convivência com os mortos, Moraes encontra o amparo que a vida profissional ou as paixões da pátria não lhe tinham dado.

Admirável é a forma como Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge conseguem fazer funcionar a montagem dos textos de Moraes, harmonizando-os com as elegias chinesas, os fragmentos de Pessanha, a literatura oriental, Camões, Lucrecio e um longo etc. Admirável também a projecção na linguagem fílmica dos planos distintos da “epopeia”,

²³ Termo utilizado por Franco Moretti, no ensaio que tem o mesmo título. (MORETTI, 1994)

o da narrador onisciente e o dos factos narrados, encontrando-se Moraes por vezes dividido entre os dois planos, sendo como foi, para além de protagonista da sua vida, também o “escritor” de uma vida da sua vida, de uma Ó-Yoné e de uma Ko-Haru que não são necessariamente as reais, de um Japão que não é necessariamente o real. É por isso que os autores deixam-no por vezes entrar no plano do narrador onisciente junto com ele, muitas vezes a Vénus do começo, e não em *voz-off*. É por isso que o deixam ler e comentar as crónicas japonesas sobre a sua própria morte. A interacção entre esses dois planos é evidente em várias cenas do filme, entre as quais poderíamos citar a sequência do espelho, uma das mais famosas. Através dum espelho e do som Rocha consegue construir, por assim dizer, um diálogo entre dois planos sem que haja corte: à narração de Vénus feita no lado de um quarto onde está o espelho, segue o próprio episódio, o banho que Wenceslau e Ó-Yoné tomam no lado oposto do quarto (o outro lado da morte), filmado dentro do espelho, e sublinhado pelo som ambiente que desaparece uma vez que a câmara volta a abranger o espaço total. Vénus, aproximando-se aos dois e servindo o chá, pronunciará as palavras de Wenceslau, palavras do Wenceslau *narrador*, mas estas serão completadas pelo próprio Luís Miguel Cintra, aí representando o Wenceslau protagonista²⁴.

Voltemos ao começo para chegar ao fim: o filme, depois da celebração do ritual, e da invocação inicial à musa, começava já com a citação de uma elegia chinesa, traduzida por Pessanha e já por ele dedicada a Wenceslau:

Os antigos mortos, invisivelmente
Vêm ainda ao seu terraço antigo
[...]
Desterrado da pátria e sem notícias dela,
Para essas bandas volvo de contínuo os olhos.

(PESSANHA, 1988, p.162) *apud* Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*.

que em si resume esses pontos fundamentais: o culto dos mortos, que

²⁴ Cf. Cap. III.2

Wenceslau descreve no livro *O “Bom-odori” em Tokushima*, a presença constante deles na vida dos vivos, mas também a ideia de Wenceslau como vivo-morto, “morto para os portugueses”, mas nunca completamente japonês. Oscilando entre vida e morte, entre a vida activa (de escritor em português para portugueses) e a existência contemplativa, que, especialmente depois de abandonar o cargo de cônsul em Kobe, levará no auto-exílio de Tokushima. Na cena em que a elegia é lida, os actores, vestidos com os seus trajes contemporâneos, e num terraço de Tóquio, recebem as fotografias (as imagens, as máscaras), das personagens que irão representar no filme, como irão representar na vida. O desfecho do filme é trágico, a morte colhe Wenceslau na completa solidão, como disse, Rocha imagina o escritor a ler e comentar as notícias da sua morte nas crónicas japonesas (desta vez então, morto-vivo): repare-se mais uma vez na afinidade com o *leit-motiv* mais comum do teatro *Nô*, o regresso de um espírito: mas de sombras e fantasmas são feitos os escritos de Pascoaes, os *Cantos* de Pound, a *Divina Comédia*, a *Eneida*, a *Odisseia*, entre muitos exemplos possíveis: “Descemos e não descemos às águas do mesmo rio, somos e não somos. // Imortais, mortais; mortais, imortais; a vida é morte dos primeiros e, a sua vida, é a nossa morte.” diz Heraclito. (Cf. PINHARANDA GOMES 1994, fragm. 49a e 62). É interessante notar certas coincidências com atitudes que, para simplificar, definiremos *saudosistas*, e sabemos que à *Renascença Portuguesa* (que lhe edita alguns livros) Wenceslau esteve ligado. Diz Pascoaes no prólogo a *O Bailado* (1921): “Eis aí o assunto deste livro: cousas e pessoas que o Tempo espectralizou na minha lembrança”. Trata-se de uma comunicação (e comunhão) cósmica, de uma visita dos mortos. A memória deixa de ser “histórica” (pelo menos no sentido mais comum desta palavra), e acaba por coincidir não raras vezes com a invenção, ligando-se a todas as vozes (“a palavra é síntese divina de todas as vozes”, diz ainda Pascoaes em *Verbo Escuro*), com a ambição de se inserir neste fluxo contínuo e ao mesmo tempo imóvel que não remete apenas à escrita, mas, em última análise, à experiência vital²⁵. Nela a ideia de limiar (mais uma vez ligada à morte) tem um papel fundamental; nela tudo diz, tudo comunica ou significa, mesmo não significando nada de racionalmente descritível. É

²⁵ Mas, também, à divisibilidade de um eu que pode reconhecer-se como *voz de outros*, ou ainda descobrir-se *na voz do outro*. As coisas complicam-se e, para nos limitarmos à literatura portuguesa, para além de evocar Fernando Pessoa, não podemos não citar entre os precursores o Raul Brandão de *Húmus* ou de *Os Pobres*.

interessante notar que no vivo do discurso pascoasiano se coloca Mário Cesariny (no momento em que recopila os famosos “Aforismos de Pascoaes”), inscrevendo-se e re-escrevendo esta escrita, e é da mesma maneira, ou seja para dar-lhe nova luz de vida, que Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge habitam a escrita de Moraes, Pessanha, Camões, Lucrécio, Qu Yuan e um longo etc.

Moraes salienta os comentários provincianos que o descrevem como um bêbado, enquanto, em paralelo, os seus familiares, que sempre tinham sido fiéis à memória do escritor, desabafam por fim, depois da notícia da morte, a raiva dos longos anos de ausência e de abandono, até ao ciúme pela vida amorosa de Wenceslau, manifestando finalmente a paixão doentia que tinham por ele (a irmã Francisca, a amante Isabel). O morto, ainda quente, já é refém das projecções dos outros. O corpo, já sem vida, numa noite de chuva, é levado, feito objecto, por dois bêbados recompensados com alguns litros de saquê para tratar do cadáver e da casa. A narração acaba com uma fogueira na casa da família em Lisboa, e com a destruição de alguns objectos, “ninharias”, coisas atrás das quais protegemos as nossas vidas incertas, atiradas pelos protagonistas escadas abaixo, assim como caindo das escadas se contava que Wenceslau tivesse morrido. Esta cena, inspirada no cinema expressionista, do ponto de vista literário e imagético deve muito aos capítulos finais de Húmus, de Raul Brandão, de que são retiradas pequenas referências, e nomeadamente ao apocalíptico capítulo “Céu e Inferno”. Na penúltima cena as imagens fotográficas dos protagonistas serão por eles devolvidas às chamas, num dos momentos mais emocionantes do filme: é-nos concedido um tempo linear, em que percorremos o nosso percurso, rodeados de objectos, pessoas e circunstâncias que como nós desaparecerão um dia, sem que, no entanto, o tempo cíclico da natureza deixe de continuar, indiferente. Entre o A e o Ω do discurso total, a palavra será a materialização da memória, do percurso de ascense e de conhecimento, ou então apenas figura de uma ilusão de memória, outro rito mais, em última análise o lugar “onde habita o olvido”? Por mais que tentemos alcançar o coração das coisas, estamos sempre a dar voltas, a tentar “contar por nossa vez”, a procurar um começo e um fim. Nada melhor então que acabar com as palavras finais das canções de Qu Yuan, as mesmas palavras, mas ao mesmo tempo outras, que fecham ciclicamente a obra de Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge:

Ao ritmo dos tambores chegados são ao fim os nossos ritos.

Dançando passaram-se flores de mão em mão,

Damas formosas cantaram as mais doces canções.

Na Primavera orquídeas, crisântemos no Outono:

Assim suceda para todo o sempre.

(Qu Yuan, derradeira canção: “O Fim do Rito”, *apud* Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*.
Edição nossa. Cf. TOKEI 1967, p. 140)

Capítulo III: Livros, Filmes

1. Prelúdio

É importante sublinhar que as questões poéticas que analisámos tanto pelo que diz respeito à obra de Luiza Neto Jorge (num sentido alargado), quanto às inquietudes de Paulo Rocha e, finalmente, de toda uma geração, não são nada alheias ao problema mais concreto que aqui se coloca, ou seja o da edição em papel de uma “peça de cinema”. Um filme não é um livro, mas é um texto, e o livro que dele se poderá fazer – com não pouca ambição – livro será. Os exemplos de Pasolini e, em Portugal, de João César Monteiro (na & *Etc.*), confortam-nos, como veremos. O seu formato “ideal”, e o formato “real” que lhe daremos, também vêm muito ao caso. Mas os problemas (dramas) metodológicos e pragmáticos que a questão levanta não são poucos e serão objecto das páginas que seguem. Se uma edição *hipertextual* (ou melhor ainda: cartográfica) poderia ser a mais apropriada, não sabemos dizer ao certo o quanto ela contradiria a própria ideia dos seus autores: por vezes sentimos o desejo de aceitar, interiormente, a poética que foi a sua: guardar no nosso espaço mental a edição imaginária de um conjunto de objectos que queremos deixar viver da solidão, e da invisibilidade que os anos lhes conferiram, do bolor que os ataca e do pó em que, todos juntos, voltaremos a ser uma coisa só. Qualquer edição é ou deveria ser também uma questão de estética, que não pode de maneira nenhuma ignorar o gesto poético do(s) autor(es) da obra que se pretende editar, e as suas formas.

Consideremos alguns fragmentos de Walter Benjamin, retirados do seu "A Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução Técnica", no sentido de tentar um prelúdio à matéria complexa que queremos explorar:

Por mais perfeita que seja a reprodução, uma coisa lhe falta: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar onde se encontra. [...] O aqui e agora do original encerra a sua autenticidade. [...] Tudo o que se relaciona com *a autenticidade escapa à possibilidade de reprodução técnica, e naturalmente não só técnica*. [...] *Pode dizer-se, de um modo geral, que a técnica da reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa*. [...] o seu agente mais poderoso é o cinema [...]

como sabemos, as primeiras obras de arte surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. [...] o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual, em que ela teve o seu valor de uso original e primeiro. [...] A arte do actor é apresentada ao público definitivamente através da sua própria pessoa; o actor de cinema, pelo contrário, apresenta-se ao público através de todo um conjunto de aparelhos. [...] sob a orientação do operador, ela toma continuamente posição perante esta arte. É a sequência destas tomadas de posição, que o montador compõe a partir do material que lhe é fornecido, que constitui o filme completo. (BENJAMIN: 2006, *passim*)

É suficientemente conhecida a tese que o autor desenvolve ao longo de toda a obra. Interessa-nos porém salientar algumas sugestões, considerando a relação que hoje nós temos com o cinema, *como obra de arte*, numa época em que as conclusões seriam porventura distintas das de Walter Benjamin. E também relacionar estas ideias com a problemática relativa a outros formatos que, mais uma vez comparados com os seus possíveis antecedentes, também deveriam ser marcados pela famosa perda de “aura”: a fotografia em relação à pintura, o livro impresso em relação ao manuscrito, e finalmente, como é óbvio, o cinema em relação ao teatro. Trata-se também de uma obsessão, da história de uma relação pessoal com a *obra* (difícil neste momento defini-la de uma maneira menos vaga) que constitui o objecto da dissertação. História obsessiva (por reflexo), que de alguma maneira funciona como prefácio. *A Ilha dos Amores*, antes de mais, é a obsessão de Paulo Rocha. A longa gestação da obra (cerca de quinze anos), o seu estatuto de quase-inédito nos circuitos comerciais (apareceu nas salas dez anos depois da sua estreia não comercial, e durante um período muito breve), a sua ambição, os temas, os actores, as línguas que nela se falam, e finalmente a sua invisibilidade, paradoxal, tratando-se de um filme. É óbvio que visionar um filme desta natureza, e muitas vezes depois de lhe conhecer alguns detalhes, produz uma expectativa enorme, chegando a contradizer as justas perspectivas de Benjamin. Caso-limite de uma indústria, a cinematográfica, que justamente quando se aproxima mais, e quanto mais se aproxima, da obra de arte, perde aquelas características de divulgação de massa e de banalização que podem caracterizar certas grandes produções; perde, em

suma, "a indústria", e reconquista o artesanato, mais próxima, neste sentido, daquela "arte pobre" que tanto influenciou a geração de que falámos, e na qual sem dúvida se inscreve a obra dos nossos. São vários, na verdade, os temas que as palavras de Benjamin, lidas hoje, abrem, e de natureza por vezes distinta. Por um lado elas parecem proféticas, e quase anunciadoras de uma "revolução", esta sim capaz de aplanar as obras (inclusive cinematográficas), e de lhes retirar qualquer aura, e sobretudo qualquer materialidade e profundidade de campo (qualquer re-alismo, no sentido mais lógico e etimológico da palavra): a chamada "revolução digital"; por outro lado, na nossa perspectiva, chamam a atenção em relação ao fazer-se da arte moderna, e à perda, isto sim, de uma aura da composição, em detrimento e em favor da mancha, da nódoa e da imperfeição do signo, e em nome, entre outras coisas, do *non-finito*, porém colocando (de forma latente) a questão de uma "nova aura", tão humana, que desta materialidade "suja" (ou "pobre") pode derivar, e que tanto nos interessa justamente pela atitude que uma certa geração terá tido em relação a esta problemática. Algo que de forma talvez involuntária já dizia o próprio Walter Benjamin ao escrever "Desempacotando a minha Biblioteca", como já vimos.

As obras tendem a acumular elementos adquiridos ao longo do tempo, que vão se acrescentando, no nosso imaginário, ou nas nossas "cópias", pessoais e virtuais, delas (sejam materiais ou imateriais), à pegada originária de uma realidade (racional ou onírica) que a obra *de per se* já constituía, como ulteriores marcas opacas do passar do tempo, ou de um tempo de relacionamento e de troca (o tempo da fruição, nossa e alheia). Questão central, como vimos e veremos, na obra de Paulo Rocha e de Luiza Neto Jorge. Naturalmente isto acontece não só pelo que a obra quis contar ou poeticamente dizer, mas pelo que humanamente está ali patente no seu fazer-se, na sua mortalidade, na sua fragilidade e imperfeição partilhada - pelos actores, pelo realizador, pelos autores dos diálogos, pela equipa, em suma, e pelos fruidores.

Se *A Ilha dos Amores* foi concebida como uma enorme operação inter-semiótica, com a ambição quase wagneriana da obra total (ou da obra-mundo), nunca deixa de fazer aflorar, dentro das suas falhas, e nas fendas, todos os limites (que fazem parte da obra), que uma tal operação necessariamente implicava nos anos '60, '70 e '80, em que foi pensada, re-escrita, realizada e exibida. Obra que, como retrato (alegórico)

da geração dos seus autores, e por sua vez da geração em que esta se podia reflectir (o simbolismo, outro *fim de século*, aliás...), descreve o gesto poético como o único capaz de se reconhecer e exhibir pequeno e fraco, mas de ambicionar, mesmo assim, a um absoluto que sempre lhe escapa. Cúmplice deste gesto, nas palavras do próprio Paulo Rocha, Luiza Neto Jorge, sempre mordaz naquilo que lhe dizia respeito, tentando a fricção entre o celestial e o baixo num macrotexto que só pode ser comparado, neste sentido, à comédia dantesca, e àquilo que de uma ideia completamente *sui generis* de *epopeia* fizeram Ezra Pound, nos *Cantos*, ou T. S. Eliot em *Quatro Quartetos* e na *Terra Desolada*. Que isto seja dito de antemão apenas para colocar o leitor na justa dimensão do filme em questão, em que a reminiscência do ritual que antecede qualquer obra, para retomarmos as palavras de Benjamin, é mais do que evidente. Um filme como a *Ilha* implica uma cumplicidade com o espectador que se origina justamente no pôr a descoberto (e desvendar progressivamente) certos mecanismos da ficção (na meta-poética que desenvolve, e na falta de realismo estrito que evidencia) e as fragilidade, aqui das pessoas que *fazem* o filme ficando nele implicadas (já dizia Dino Campana ao fechar os seus *Canti Orfici*, parafraseando Whitman: *They were all torn and cover'd with the boy's blood*) e abrindo assim caminho para um realismo *outro*. Pressupõe-se assim um rito partilhado, e digo-o embora consciente de que teatro e cinema (como lugares físicos ou espaços interiores), e para além das semelhanças, têm a diversidade essencial de uma re-presentação necessária, no sentido mais próprio da palavra – no cinema o aleatório é tangível só na rodagem, embora deixe inquietas pegadas e sombras que pouco a pouco podemos descobrir-lhe – em face, no teatro, de uma presença autêntica, embora limitada por um pacto tácito que estabelece de forma mais ou menos rígida a liberdade dos actores e a maior ou menor participação activa do espectador, entre os dois extremos do *Living Theatre* e o do teatro clássico em que a participação do público é passiva (mas nem por isso não se sente, ou não determina mudanças constantes). A *Ilha dos Amores*, seja como for, e para além do referido, inscreve-se deliberadamente num ritual, abre e fecha como ritual, abraçando uma tradição poética e teatral intimamente ligada ao ritual (xamanismo e teatro japônês):

MULHER: Neste dia propício,
HOMEM: neste dia de signos favoráveis
Cumulemos de honras
MULHER: e de prazeres
HOMEM: o Monarca das Alturas.
MULHER: o Monarca das Alturas.
[Ergo pelo punho de jade a minha longa
espada]
«ch'iu, chiang», tilintam as pedrarias do meu cinto.

HOMEM: E da esteira semeada de jóias e pendentos de jade,
porque não colher agora
MULHER: o ramo perfumado?

[Sirvo, sobre orquídeas, a carne que cheira a manjerico.
Sirvo o vinho de cassia e aquela bebida
com travo a pimenta.]

HOMEM: Erguem-se já as baquetas, ressoam já os tambores!
MULHER: E os cantores, numa cadência baixa e lenta
cantam suavemente.
HOMEM: Mas logo, extridente,
MULHER: a sua voz
responde ao som das flautas e das cítaras!
HOMEM: Nas suas vestes esplêndidas
o Espírito deambula em majestade
MULHER: E aromas fragrantos invadem os altares
E em mil acordes se enleiam as cinco notas
HOMEM: O senhor está alegre e feliz,

MULHER:

o seu coração

conhece a paz.

(Qu Yuan, "Primeira Canção", in *Nove Canções*, tr. Luiza Neto Jorge, *apud* Paulo Rocha, Luiza Neto Jorge, *A Ilha dos Amores* - doravante: *Ilha*), 1ª Canção, cena I, edição nossa. Os parênteses rectos indicam aqui texto recuperado no guião e cortado na versão definitiva, integrado, na nossa edição, no aparato crítico)

Voltando a algumas questões mais concretas do texto de Benjamin: em pleno clima *pós-nouvelle vague* a questão da perda da aura poderia ser ainda operativa, se quisermos, para a chamada indústria cinematográfica. Prova do sistema fechado que essa sempre representou e representa, foi, e é, a colaboração íntima entre produtor e realizador (ou, então, a identidade deles, o realizador *como* produtor), atenta a leis de mercado que pouco podem ter a ver com a sétima arte. Mas nenhum dos padrões que essa indústria fabricou pode servir em relação a um cinema (o português, quase sem indústria possível, a não ser a das comédias tão celebradas), e a uma estética (a que do cinema novo - e da *nouvelle vague* - procedeu, mas que por vias próprias tinha em conta tanto o cinema japonês quanto o legado originalíssimo do "mestre" Manoel de Oliveira, entre muitas outras coisas) que não podiam partilhar essa ambição (ou a hipocrisia) de uma divulgação de *massa*. Aqui então, os suportes e os meios (não poucas vezes pobres), pouco teriam a ver com o real empobrecimento do cinema enquanto gesto poético. As artes, os géneros, começam pelo contrário um diálogo em que, como evidente pelo menos na produção de Manoel de Oliveira, mas também na de Paulo Rocha, a cada filme, a cada ideia, o cinema volta a colocar-se na dúvida e no cruzamento, volta a repensar-se: é sempre o primeiro filme da história, no primeiro dia do mundo, que os mestres portugueses parecem querer filmar. A fotografia e o cinema propriamente dito viram-se de novo para a pintura e o teatro, negando até aquelas poucas "normas" inabaláveis do cinema clássico. O movimento da câmara, mais do que a montagem, mas também a encenação "dentro do quadro", descrevem o gesto poético. A composição da imagem pede à fotografia um esmalte quase pictórico, e, não poucas vezes, o realizador pede aos actores que olhem constantemente para a câmara. Até à provocação extrema e simplificadora (mas com que consequências!) de Manoel de Oliveira: o cinema não é

mais do que um registo gravado do teatro; por isso não parecem válidas no nosso caso (e a génese e desenvolvimento da escrita e realização paralela de *A Ilha dos Amores* são disso prova, na sua in-determinação), ou teriam quando menos de ser muito discutidas, as afirmações de Benjamin citadas em abertura: "A arte do actor é apresentada ao público definitivamente através da sua própria pessoa; o actor de cinema, pelo contrário, apresenta-se ao público através de todo um conjunto de aparelhos", porque na verdade o desafio, a nudez, a "matança" quase sacrificial, ritual (em palavras de Carmelo Bene) a que o actor é submetido são, se não idênticos, de uma natureza parecida em intensidade. Aliás, se quisermos, esses "aparelhos" a que Benjamin se referia, mais evidentes e novos, talvez, no cinema (especialmente nos anos em que ele escreve), existem tanto nele, quanto no teatro, e, até, no próprio ritual: qualquer presença partilhada precisa de ser re-presentada, afirmação que nos levaria longe se considerarmos que estamos a falar, no fundo, da mesma fricção insolúvel entre o paradigma da acção e do *in-mediatum* (provavelmente sempre ilusório) e o paradigma da memória e do *contado*, ou *fixado*, (provavelmente sempre frustrado), remetendo necessariamente a Baudelaire e a Nietzsche, que na *Segunda Intempestiva* interroga-se justamente sobre a tradição e fixação dos textos, dos documentos e da memória, e a necessidade de não lhes tirar a vida de que ainda podem viver, fechando-os numa eternidade sem acção possível, como se verá. Mais banalmente, trata-se da relação entre o *ser* e o *fluir*, que não deixa de ser uma aporia. Valerá a pena, neste sentido, citar um longo trecho de um depoimento muito intenso de Luis Miguel Cintra (ver-se-á que de perspectivas e inquietude afins partia Paulo Rocha ao projectar o seu filme, resolvendo-as não poucas vezes em meta-poéticas):

Alguém me fotografou quando eu ingenuamente pensava que estava a criar não sei que jogo com o espectador e sonhava assim iludir a nossa inescapável solidão. E o que ficou quando tu, espectador irmão, julgarás que vês num écran uma personagem de uma qualquer ficção, é uma ilusão que um terceiro construiu para ti, mas mais do que isso sou eu. Não joguei contigo, espectador, não foi para ti que representei, mas fiquei lá. Deixei-me manipular, deixei-me fotografar. Representei para outro, sem ti, e acabei por lá ficar. Mas quem me vê no cinema és tu que não estavas lá quando

representei. Não sei se imitei a vida, sei que estava vivo mais que a representar. Quando tu te sentas no cinema, espectador, já não entras no jogo, vêes imagens da vida dos outros em que tu já não podes participar. Mas é a nossa vida, irmãos actores, que na sua solidão os espectadores vão espreitar ao cinema. São vocês. Aquele buraco escuro da objectiva visto da plateia não é um espelho, também é afinal uma janela sobre a vida. É uma janela para dentro dos outros. Agora sei que foi isso que percebi quando pela primeira vez na vida me pus diante de uma câmara convencido que ia representar e lhe senti a violência. [...] No cinema serei carne para canhão mas não posso odiá-lo pela mesma razão que me prende ao teatro: continua a tratar-se de viver melhor esta comum solidão, irmão espectador. (CINTRA: 1996, p. 45)

Manoel de Oliveira deixou-nos mais vezes, aliás, fragmentos de uma filosofia poética do cinema, e entre os mais intensos recordaria a entrevista gravada para *Lisbon Story* de Wim Wenders, filme que se colocava questões análogas, resolvendo-as por vezes através de uma simplificação evidente. A entrevista ao mestre português, arrisco-me a dizer, salvou-lhe o filme.

Do "teatro gravado" de Manoel de Oliveira importa mais a provocação do que a sua correspondência com a realidade dos factos, ou a sua viabilidade: nunca serão apenas isto (os seus filmes, ou os de Paulo Rocha). Mesmo assim, de qual cinema falamos, de qual teatro? Na verdade trata-se sobretudo de uma vontade de superar qualquer limite e de instaurar um diálogo entre linguagens, sem precedentes em Portugal. Ou melhor: com precedentes que se produziram fora do âmbito do cinema, como vimos, e que são constantemente convocados, ou com outros poucos precedentes, dentro do próprio âmbito do cinema, que se movem num mesmo sentido e num mesmo espaço, a distância de poucos anos. Manoel de Oliveira é o precedente, Fernando Lopes o companheiro. João César Monteiro não tardaria a afirmar-se, e seguir-lhe-iam um João Botelho ou um José Álvaro Morais, entre outros realizadores destinados a fazer escola, e a fazer do caso do cinema português um caso internacional que ainda vive. E é aqui que se coloca a questão de que nos ocuparemos de forma mais ampla nas páginas que seguem: podemos conceber o cinema, entre as muitas coisas, como uma *textualidade*, mas *fora da banalização da narratologia*? E que tipo de textualidade será então esta? Como texto, terá direito a *ser editado em formato livro* (e nós, teremos o *dever de o*

fazer?). E, se editado, *de que forma, com quais critérios, e para que fins?* A leitura (pura e simples: o prazer do texto), fará parte destas finalidades, entrará ou não no *play*? A estas, e outras muitas perguntas, tentaremos dar uma resposta provisória.

2. Um texto *sui generis*: a peça de cinema

Algumas das mais conhecidas e banais definições de texto poderão ajudar-nos a esclarecer uma questão aparentemente simples: a do estatuto textual de um filme (e não apenas do seu guião, ou da sua “narrativa”). A bem ver, e dentro da definição menos opinável e mais tautológica de *literatura* (um conjunto de textos passados ou presentes que na época respectiva se definem como *literários*, ou por um determinado sistema literário são considerados como tais), cabem uma série de *textos* (nunca será inútil relembrar a etimologia latina desta palavra: < TEXTUM < TEXERE tecer, tecido) cuja natureza é bastante diversificada. Especialmente interessante é a não especificação de que se trate de textos escritos, incluindo neste sentido a chamada literatura oral, e a problemática da sua tradição e transmissão até o momento de uma fixação geralmente tardia e muito afastada de uma hipotética e a bem ver imaginária *origem*. É óbvio, porém, que do ponto de vista da crítica textual a postura que teremos de manter perante esse tipo de textualidade (sobretudo a nível metodológico e das estratégias operacionais), é muito distinta da que teremos perante um texto produzido numa das formas mais habituais com que costumamos lidar. As metodologias distintas que se aplicam à poesia medieval, para propor um exemplo banal, e as que se utilizam em relação à tradição oral (até há pouco tempo matéria de estudo de um mesmo âmbito de investigação, que genericamente podemos definir da *filologia*) podem ser elucidativas neste sentido. Mesmo aceitando o dado de facto, de que os textos literários assumiram (a partir de um determinado momento, cujo começo – e não por casualidade – podemos fazer coincidir com a invenção da imprensa) a forma escrita como predominante em detrimento da oral, continuaremos em presença de problemas de não fácil resolução. Para já, a renovada relação oralidade / escrita (nem que seja dentro de uma evidente *ficção de oralidade*) que a escrita contemporânea comporta, torna ainda mais incertas as fronteiras entre o texto escrito e o texto oral. Para além disso, os novos suportes (incluindo aqui a gravação áudio e vídeo) constituirão ulteriores possíveis testemunhos de um texto, ou de uma sua fase, ou, até, o único testemunho de alguma textualidade acerca da qual podemos tecer conjecturas sobre a legitimidade e necessidade de uma edição *impressa*. É evidente que,

partindo de um conceito tão abrangente de literatura, e da constatação de que, nunca negando o seu estatuto maioritariamente verbal – elemento próprio e indispensável da literatura será a *linguagem verbal* –, a noção de literatura varia historicamente e contribui assim para fixar o seu próprio *corpus*, estamos a afirmar, entre outras coisas, o nosso papel de intervenção neste mesmo processo histórico, e a nossa possibilidade de recuperar ou integrar obras não facilmente colocáveis dentro do nosso âmbito de interesse. Aqui a filologia, a crítica textual, a teoria da literatura e, mais propriamente, a semiótica, trabalham juntas, concentrando-se no problema das relações entre palavra e linguagens *outras*, e baseando-se em casos de estudos anteriores, que são menos evidentes apenas pelo facto de terem sido, ao longo do tempo, re-codificados num âmbito que não era (ou não era integralmente) o seu. O teatro e a edição das peças de teatro (e ninguém querará aqui afirmar que as peças teatrais não fazem parte de um sistema literário), serão um caso de estudo especialmente útil para o nosso trabalho; por outro lado a *poesia em música* constitui outro exemplo valioso: ninguém estranha, hoje, ao ler o *corpus* da tradição lírica galego-portuguesa, mesmo ciente de que não era o "livro" a constituir o suporte originariamente mais adequado para contê-la, nem a leitura pessoal a forma mais comum de fruição: com a música e o espaço público de execução perdeu-se grande parte do fenómeno trovadoresco, mas os poemas, mesmo assim, lá ficam com o seu inegável fascínio. Isto deve-se, como é sabido, de um lado à decadência da sociedade em que um tal sistema literário se tinha integrado e funcionara, doutro lado à iniciativa do conde dom Pedro de Barcelos (que pode bem sintetizar o fenómeno de recolha que provavelmente não lhe será devido na íntegra: com este nome queremos referir a gradual passagem de uma execução maioritariamente oral à fixação do texto) na sua qualidade de editor e compilador, testemunha "auricular" de toda uma tradição, significativamente deixada, como legado testamentário, ao sobrinho Afonso XII de Castela e Leão. Poderemos hoje chegar à afirmação de que um filme é um objecto literário, e, por consequência, digno de ser editado em formato-livro?

Vamos tentar precisar algumas das ideias referidas. Antes de analisar alguns casos de estudo directamente relacionados com a *textualidade* dos filmes, e com o guião *enquanto género*, parece-me de grande importância uma aproximação ao nosso caso em relação a objectos por sua natureza próximos, mas cujo estudo crítico-textual

mereceu atenção, e as devidas teorizações, há décadas. O texto oral, embora, como vimos, possa ser fictício - a bem ver, quando é que este tipo de texto não é pelo menos parcialmente uma ficção quanto à sua natureza oral? – e especialmente a epopeia (ou o canto publicamente executado), pode basear-se num esboço, num *canovaccio*, num *guião*, em suma, para além da sua finalidade maioritariamente performativa. Ao mesmo tempo será esta finalidade "cénica" a constituir o objecto/objectivo "final", mesmo quando fora de qualquer definição, como acto fundamentalmente oscilatório, e, em definitivo, como "evento" não passível de uma fixação. O mesmo podemos afirmar acerca do teatro, que, aliás, essa *oralidade* terá contribuído a formar e enriquecer. É curioso, todavia, e não obstante um cada vez mais abrangente conceito de texto e de literatura, que um tique muito próprio da história literária seja o de identificar no aparecimento dos primeiros textos *escritos*, e na fundação de *bibliotecas*, o marco fundamental (fundacional?) da literatura, pelo menos da literatura da nossa tradição ocidental. O cerne da questão parece ser não tanto ou não só, para oferecer um exemplo tópico, ou o *exemplo dos exemplos*, a génese e a natureza originária da epopeia homérica (tão poligenética), mas sim, por um lado a sua recolha e fixação, por outro lado a sua inclusão numa *biblioteca*, e a conseguinte inserção num sistema literário ou num cânone bastante mais próximo do nosso, e essencialmente livresco. Operações que, na tradição clássica, parecem coincidir: no fundo *conta a lenda* que Pisístrato recolheu os livros que hoje compõem os poemas homéricos, e que estes livros eram, nomeadamente, o núcleo de uma biblioteca (o mesmo pode dizer-se da Bíblia, aliás neutro plural de βιβλίον - τὰ βιβλία). Há muitas questões que aqui se cruzam e que não é possível examinar detalhadamente, mas a que é imprescindível fazer referência: primeiro, "Homero" (como máscara, função, instância autoral, nome-símbolo de uma tradição inteira), poderia não ser mais do que o *editor* de toda essa tradição oral estratificada. Segundo, esse editor, ele próprio investido de uma instância autoral, é garante da *conservação de um património imaterial*, que muito tem a ver com o problema dos suportes e da sua perecibilidade, que é um dos problemas da filologia. Não estranha que este simbolismo do suporte que se desenvolve em paralelo a uma reflexão sobre a importância da conservação de um dado texto (muito presente, aliás, num eixo "fundacional" da moderna filologia, a *De falso credita et ementita Constantini donatione* do humanista Lorenzo Valla), tenha produzido inclusive uma frase idiomática: o *ser-se lapidário*, que

pode chegar a uma contradição nos termos como: *dizer de forma lapidária*. Questões muito parecidas, a bem ver, com as que teremos de enfrentar. E, para continuarmos na senda do mesmo exemplo "maior", notemos que foi só com a divulgação dos célebres estudos de Milman Parry (que, embora editados em 1928, só nos anos '50 começaram a ter peso decisivo), não por acaso apoiados na observação directa da poesia oral servo-croata ainda viva, que a possibilidade de um *estatuto outro* dos poemas homéricos foi largamente aceite. Em suma, o que nos parece tão familiar *como poema(s) unitário(s) e legível(is)* (destinado propriamente à leitura pessoal), teve uma origem e uma génese muito afastadas do actual suporte, e da relação que ao longo de muitos séculos se pôde, e hoje podemos, instaurar entre nós e o texto, entre nós e o "autor" (trata-se de uma distância quase abismal, a bem ver). Há mais: o formato que ao longo dos séculos essas obras adquiriram, conferiu-lhe características estruturais (e ao mesmo tempo a intervenção de um ou mais editores conferiram eventuais características estilísticas, especialmente as ligadas à mistura dialectal e aos anacronismos léxicos), que são involuntárias mas que podemos sentir, ou podem ter exercido influência, justamente como se tivessem tido origem numa *vontade de estilo do autor*. Todas estas questões são magistralmente analisadas por Luciano Canfora no seu *Il Copista come Autore* (CANFORA 2002). Toda a reflexão sobre o documento e o monumento, aliás, remete justamente para a necessidade de uma conservação, e de síntese de uma tradição, mais do que à produção de textos. A lógica da "enciclopédia" (na sua acepção medieval) e da "summa" será a mesma, embora se torne também, especialmente no século XX, um género literário bem próximo do texto de que aqui tratamos: mais uma vez na senda de Pound e Eliot, será a *translatio studii* a guiar os nossos (cf. LE GOFF, 1982a; 1982b). Ora, se quisermos propor um exemplo talvez mais claro, com que temos uma maior intimidade, ou seja o do teatro e da edição impressa das peças, veremos como os dois podem ser preciosos precedentes na hora de projectar uma edição de uma *peça de cinema*, e de elaborar a metodologia adequada a uma tal edição. Seria inoportuno e demasiado extenso abordar a génese do fenómeno teatral, mesmo limitando-nos à tradição ocidental a partir da literatura grega clássica. Observemos, porém, um segmento suficientemente significativo da sua história, relativamente à produção do texto, às práticas de execução, público e recepção, aos seus suportes e à tradição textual que no-lo legou, até à fundamental introdução da imprensa mecânica, e ao uso bastante

habitual de editar de forma barata as peças , (inclusive aquelas que não se destinavam propriamente a integrar o cânone literário) paralelamente à sua estreia. O "aparecimento do livro", feliz título do ensaio de Lucien Febvre e Henri-Jean Martin (FEBVRE - MARTIN 2000) sem dúvida terá mudado em parte a ideia de texto e sobretudo a maneira da sua produção e difusão num determinado sistema literário, com o nascimento de estratégias editoriais comerciais e a inserção gradual do livro na chamada "cultura de massa" (cf. CANFORA 2002). Durante uma longa fase, porém, a imprensa mecânica ter-se-á desenvolvido ao lado da continuação da prática do manuscrito e das suas cópias. Não é apenas essa invenção, de facto, a contribuir para uma essencial mudança na produção do texto e na relação entre o "livro" e o seu autor, nem para a cada vez maior difusão do "livro para ler" (e não mero suporte de "conservação" de um texto) em detrimento de outras modalidades de fruição. É óbvio que leitura e execução oral (especialmente do texto poético) convivem durante muito tempo. É também óbvio que por um lado a afirmação da prática do autógrafo (ou do ideógrafo), até o aparecimento de verdadeiros *cancioneiros de autor* (o caso de Petrarca será talvez o mais emblemático e o primeiro, dentro da nossa área de estudo), e por outro lado a difusão da imprensa e a maior facilidade que esta pouco a pouco proporcionou à produção do texto em *formato livro*, serão duas das principais causas da reformulação (em época moderna), do conceito de autor, e da sua relação com o texto, e do conceito de *original*, como hoje maioritariamente os concebemos²⁶. É evidente que esta lenta mudança tende a produzir uma leitura *à rebours* que redefine também textos produzidos num contexto diferente, e recoloca, do ponto de vista da crítica, a questão da autoria e da produção de *cancioneiros de autor* mesmo em épocas anteriores: o filólogo italiano Silvio Pellegrini (em polémica com Rodrigues Lapa), insistia na necessidade de colocar a hipótese da existência de uma produção escrita "de autor" parecida com a petrarquesca também para a lírica galego-portuguesa, hipótese esta que, à falta de qualquer indício (excepção feita a uns poucos pergaminhos cuja finalidade real bem podia ser de mero suporte para

²⁶ Escusado será dizer que aqui nos referimos aos textos "literários" em "vulgar", que na Idade Média ainda têm um estatuto próprio, quanto à sua produção e fruição, face aos textos "clássicos" ou às obras teológicas ou científicas, maioritariamente escritas em latim. A situação é naturalmente mais articulada mas basta ter colocado o problema deste dualismo. Conforme a literatura se afirma também como texto escrito, ou as obras científicas são também escritas em vulgar, podemos afirmar que estamos a entrar numa nova época.

a execução), é possível mas dificilmente comprovável (sobre este tema, e sobre o conceito de autor na Idade Média e na literatura do séc. XX, cf. FOURNIER-MASINI, 2002)

É claro que, conforme a imprensa se desenvolve permitindo uma produção cada vez mais barata, mais numerosos serão os casos de textos impressos cuja natureza e finalidade antes escapavam à fixação escrita (até, se quisermos, o caso limite dos livros de cordel). Se agora nos fixarmos na natureza específica do texto teatral²⁷, disso conseguirão várias considerações. Muitas vezes a peça teatral, uma vez integrada dentro de um cânone literário, é lida sem estabelecer grandes diferenças em relação a outras tipologias de textos. Desde já convém neste sentido afirmar a especificidade do texto teatral (Cf. D'ANGELI 2004), cuja finalidade última, para além dos casos que se indicaram na precedente nota, *é e nunca deixa de ser a encenação*. Todavia isto não implica que, especialmente no caso de peças cuja encenação moderna acaba por destituí-las de grande parte do sentido que tinham num determinado contexto socio-cultural²⁸, uma leitura e uma interpretação do texto *como texto literário*, apenas, não seja viável ou lícita. É também óbvio que o natural desenvolvimento da cultura, com a dose maciça de entropia que este determina, terá provocado a conservação de um número muito reduzido de obras, e não poucas vezes, para além de razões mais acidentais, também por razões de excelência e qualidade (diga-se isto sem cair por completo na tautologia "canónica" de Bloom). Embora existam muitos casos de peças editadas paralelamente à encenação das mesmas e no interior de um circuito evidentemente comercial, que hoje em dia, mesmo quando conservadas, só poderão ter um valor documental, o critério tão discutível e móvel de *qualidade* não poderá não ser tomado em conta no momento de

²⁷ É mais complicado definir o texto teatral em relação (e na relação não sempre clara) com o *teatro enquanto género*. Na época moderna, e a partir pelo menos de *La Celestina* de Fernando de Rojas, existem peças que, mesmo utilizando estruturalmente todos os recursos característicos do teatro, nascem e são concebidas para a leitura, e escapam a qualquer tentativa de encenação, sendo neste sentido textos destinados à leitura mas não deixando de se inserir no género teatral: o teatro pessoano poderá inscrever-se em certos casos nesta vertente. Conforme se alarga a eventual distância entre autor e encenador, entre autor e companhia, relacionada também com a possibilidade de edição *independente* de peças de teatro, mais textos desta natureza poderão ser produzidos, juntamente com não poucos problemas de relação entre o âmbito da escrita propriamente dita e o da encenação. Pirandello é o caso limite: nas suas peças mais marcadamente meta-teatrais esses mecanismos são discutidos directamente na cena. Não teremos em conta este tipo de texto teatral para a nossa reflexão.

²⁸ Veja-se, em relação a esta questão aplicada ao teatro antigo, as afirmações de Frederico Lourenço contidas no seu posfácio à tradução do *Filoctetes* de Sófocles, realizada para a encenação de Luís Miguel Cintra (LOURENÇO, F. 2006)

decidir a eventual edição de um texto (neste caso teatral, mas o mesmo, como se verá, poderemos afirmar em relação à "peça de cinema"). Para além de qualquer cientificidade suposta dos estudos literários e em especial modo da crítica textual, parece-me fundamental reivindicar aqui entre os parâmetros de escolha e as estratégias críticas, o juízo de valor acerca da qualidade de um texto, garantia, na sua parcialidade, de uma certa independência do crítico e da não gratuidade do seu gesto hermenêutico. Trata-se, por assim dizer, de uma aposta no texto, na sua edição, no modo como o editor quer editá-lo, intuindo-lhe a poética e querendo devolvê-la e continuá-la. É, em definitiva, apenas em relação àqueles textos que o crítico considere qualitativamente relevantes enquanto textos literários, dentro do sistema em que surgiram, que se coloca a questão da sua edição ou re-edição, no caso em que esta não lhe seja ou tenha sido garantida na sua própria época. Questão extremamente delicada se considerarmos a ambiguidade de muitos textos "dramáticos" (se quisermos adoptar outra definição possível), a sua eventual descendência de outras obras, a maior ou menor frequência e generosidade no emprego de didascálias ou de repartições estruturais, e, sobretudo, a sua génese, o seu processo de escrita, o maior ou menor grau de aderência da forma final que a peça adquire em contexto de encenação. A tudo isto acrescente-se o estudo dos esboços originais e de todos os materiais a esses ligados. Naturalmente, a partir do momento em que a edição impressa das peças se torna mais frequente (seja ela ligada *comercialmente* à estreia das mesmas seja ela acompanhada pelo dramaturgo que reivindica neste sentido a sua centralidade como autor), e sem deixar de ser uma textualidade sempre oscilante, a peça teatral torna-se mais identificável e as edições eventualmente autorizadas serão o ponto de partida do trabalho crítico e filológico. Infelizmente esta prática da edição impressa é muito pouco difundida no caso do cinema, que se tornará, então, bastante mais parecido, como caso de estudo, a uma fase mais antiga da escrita para teatro. Não podemos esquecer que um autor tão incontestável como Shakespeare, ou tudo o que por detrás deste nome se supõe, foi durante bastante tempo um *inédito*, e nunca imaginou as suas peças como obras *em formato livro*. Os testemunhos de que dispomos são geralmente fotografias de um estádio específico das obras, em função de uma encenação, não sendo isentos de interpolações para nós extremamente interessantes: as de actores e encenadores, anotações essas que com toda probabilidade originariamente se encontravam à margem de um *roteiro*. É

justamente à existência de roteiros, e a esta fase ainda preliminar, que se deve a possibilidade de edição crítica (sobre esta questão, veja-se SERPIERI 1997). Algo de muito parecido com o que acontece em relação aos guiões de cinema, eles também muitas vezes nada mais do que esboços preliminares de uma textualidade que acabaria de se fazer *no próprio filme*. Relembre-se neste sentido a polémica sobre a escrita para cinema no seio da *nouvelle vague*, considerada então uma escrita produzida exclusivamente para a realização do filme; mas é necessário convocar aqui sobretudo a feliz definição de Pier Paolo Pasolini, não por acaso poeta e cineasta, ligada à sua teorização em favor do guião como forma literária: *o guião é uma estrutura que quer ser outra estrutura*, o que deixa em aberto a questão da relação desta textualidade muito *sui generis* com a finalidade que deseja alcançar, mas autoriza a sua publicação e *relê o guião* como forma literária (ou mesmo como género literário). O que, porém, Pasolini edita, repare-se, são "guiões" *re-escritos* depois de *realizado e acabado* o filme, não correspondendo, embora imitando as características mais marcantes do género, ao guião que serviu para a realização do filme²⁹. Uma forma ambígua, que oscila entre o guião de partida e a transcrição servil do filme *em si*, marcada por uma quantidade excessiva e redundante de detalhes não comuns e mesmo inoportunos num texto literário, mas que também foi praticada, sobretudo como auxílio para os estudos de cinema, em tempos em que as edições em cassete ou dvd estavam longe de ser pensadas. Existem outras questões que, antes de teorizar uma estratégia de edição para uma peça de cinema, entram em jogo. Primeiro, a eventual relação da peça com outros textos literários já existentes, de um modo análogo ao que, de qualquer maneira, já acontece com o teatro. Será todavia importante, e voltaremos a este tema, especificar que o tipo de relação que geralmente é estudado é provavelmente o mais banal, i.e., o da re-escrita para cinema de um texto narrativo que, especialmente se considerarmos como modelar e exemplar o cinema hollywoodiano, acabará por abrir as portas à narratologia. Um tal enfoque metodológico, quando aplicado ao cinema, só funciona e é legítimo em casos

²⁹ Não faltam casos que não entram no nosso discurso mas que são para este extremamente interessantes: quer os filmes *em si* quer o guionismo tornam-se por vezes parte integrante da enciclopédia pessoal de não poucos autores, e tanto que podem chegar a ser inter-textos evidentes de várias práticas escriturais. Entre os possíveis discursos construídos na senda do guionismo (e a partir de uma sua recodificação poética) apraz-nos lembrar, entre os mais originais em português, o do poeta Al Berto, muito ligado aliás àquele *ir mais além* da fronteira das linguagens de que já falamos e que marcou sempre o autor de *Trabalhos do Olhar*. (Cf. MARTELO 2012; MASINI 2011)

determinados. Estes são, como óbvio, os mesmos casos sobre os quais a narratologia foi modelada (o método não poucas vezes, e ainda bem, nasce em "colaboração" com o seu objecto, o objecto amado, mas torna-se especialmente inoportuno quando incautamente aplicado, o que não poucas vezes acontece, a *objectos outros*). A narratologia falha também porque aplica estratégias críticas que, até no âmbito da análise do romance moderno e contemporâneo, se tornam claudicantes, tão consubstanciais como são ao grande romance do século XIX. O cinema, esta magnífica síntese da composição musical com a pintura, mais próximo do teatro e da poesia – ou, em sentido lato, do "canto", da narrativa cantada –, do que da narrativa "clássica", só poderá sair ultrajado e sufocado de uma análise deste tipo. Serão mais apropriados, sem dúvida, instrumentos críticos que manejamos com mais frequência no estudo da poesia e do teatro: fundamental para o nosso estudo será então o "teatro de poesia" recuperado por T.S.Eliot, ou até o "drama poético" de Fernando Pessoa (e as relativas reflexões teóricas); por outro lado serão muito úteis os instrumentos críticos próprios da análise da pintura e das artes, sobretudo no âmbito de uma perspectiva intersemiótica.

Na convicção da legitimidade e viabilidade de uma leitura crítica da peça de cinema como texto literário, e da oportunidade da sua edição em volume, quais são os elementos especificamente textuais que, para além da aparência mais óbvia (as réplicas, os diálogos), teremos de ter em conta, quer no projecto de edição, quer na interpretação deste texto? Aqui é necessário referir, antes de enveredarmos pelo caminho sugerido, uma das diferenças substanciais entre o cinema e o teatro. Para além de eventuais encenações "exemplares" de peças de que poderão ter ficado vestígios e documentos de natureza vária (registos filmados, mas não criativos; fotografias; memórias...), o cinema realiza uma operação que, correspondendo ao que, como vimos, Manoel de Oliveira chama "registo filmado do teatro", nunca será apenas isto, nem mesmo nos filmes do mestre de Oliveira, mas sempre conseguirá, para além das estéticas implicadas, um grau de fixação bem maior se comparado com o do teatro (efémero lugar do evento, do eventual e do olvido, em última análise...), fixação de que a crítica textual não pode prescindir. O filme em si (e as suas eventuais versões alternativas) são, nos termos da crítica textual, não apenas testemunhos, mas os últimos, ou *o último*, correspondendo

numa certa medida àquela ambígua³⁰ última vontade do autor que, mesmo assim, terá que ser detalhadamente discutida a seguir, pois põe em causa a identidade do mesmo.

Antes porém voltemos a considerar aqueles elementos que fazem da obra teatral um texto específico, e muito específico, e que todavia nunca deixam de integrar o texto propriamente dito. Serão estes elementos que nos ajudarão a imaginar uma forma adequada para a edição de *uma peça de cinema*. No nosso caso os elementos que apresentam mais problemas, à hora de formular uma hipótese de edição, são:

a) o monólogo. De facto, para além da tentativa de o modelar de forma mais ou menos próxima à do monólogo teatral, no cinema a substância do mesmo pode mudar, e o pacto que se estabelece entre público e actor será de natureza diferente, com uma certa ambiguidade, por vezes, entre o monólogo propriamente dito e o *streaming of consciousness*, que, por sua vez, pode coincidir com um *voz off*. Esse porém é destinado também à narração, e eventualmente é acompanhado por imagens que o amplifiquem, ou por "retratos" de personagens. No caso da *Ilha* isto é bastante evidente se considerarmos a ambiguidade que existe entre a representação do "homem" Wenceslau de Moraes, do "escritor" Wenceslau de Moraes (autor da sua própria representação, ao lado dos autores do filme) e do Wenceslau de Moraes protagonista da história (que porém, aparentemente, são portadores de uma mesma instância verbal, quer no filme quer na edição dos seus diálogos). A ambiguidade aumenta porque a narração, muitas vezes retirada das próprias páginas de Moraes, mas em outros casos especificamente escrita para o filme, é dita ou em *voz-off*, ou pelo próprio Wenceslau

³⁰ Não é esta a sede de uma discussão sobre o problema tão delicado da "última vontade do autor", tema central da crítica textual e da filologia de autor, ou da *crítica das variantes*. Baste porém lembrar, como metáfora "real" de uma questão bicuda, que a última vontade do autor da Eneida era queimar a sua obra: destruindo a sua obra, salvaria a vida do eu inventor. Hermann Broch construirá, sobre o episódio, uma obra fundamental, *A Morte de Virgílio*, que, juntamente com a leitura que dela fizeram Maurice Blanchot e mais recentemente Franco Rella, é prova de uma relação inquieta entre o texto, a sua conservação, e o plano espiritual e metafísico que as obras (os livros que delas se fazem, o gesto de liberdade a que elas apelam: ser-se livre e ser-se livro), implicam. Fernando Pessoa chegará a transformar em ficção até este desejo derradeiro, muito comum, de acabar a "obra" dando literalmente cabo dela: desejo de fogueira (que o texto de *A Ilha dos Amores* também encena), fogo como extrema síntese de uma obra que se quer sempre viva e que portanto nunca chega à perfeição. Pessoa deixará que ela viva sobretudo no fragmentário (o fragmento não chega a nascer e por isso nunca morre ulteriormente, diria Cioran), mas faz com que o barão de Teive, em seu lugar, não deixe senão as cinzas (da obra e do autor), com, apenas, uma última explicação "estóica". Mais adiante voltaremos ao assunto com as devidas referências bibliográficas.

(neste caso, escritor), ou pela Vénus do começo (instância narrativa). Noutros casos o plano da narração funde-se com o plano da representação, e as mesmas palavras são ditas por Wenceslau protagonista (não deixando de ser narração), ou por Vénus, que porém entra singularmente em cena quase como uma sombra, ao lado dos protagonistas. Para estes elementos é preciso, caso a caso, repensar a estratégia editorial, que mudará tanto na descrição do nome do emissor (Vénus, Vénus-República, Isabel, Isbael-Vénus, etc.), tanto na formulação das didascálias e na sua eventual integração e ampliação. Nos guiões, as didascálias nem sempre têm em conta a possibilidade de uma leitura independente do filme, e nunca prescindem da encenação e da rodagem que as explicitará: por esta razão não poucas vezes aparecem em forma de apontamentos, que, na edição, têm de ser explicitados *verbalmente*.

b) as didascálias, e outros elementos para-textuais. É preciso notar que o processo de dilatação da didascália no teatro moderno é evidente, chegando a assumir os contornos de uma verdadeira criação (poética não poucas vezes) dentro da criação. Um caso limite será *Actes sans Paroles* de Beckett, em que as didascálias acabam por invadir todo o espaço do texto dramático; outro exemplo poderiam ser as didascálias *em cena* de Brecht, que invadem o espaço cénico em formato de cartões, ou a leitura, mais uma vez *em cena*, das didascálias por parte de um actor (evidenciando por vezes o contraste entre a encenação sugerida e a efectivamente proposta), que também invadem a cena nas modernas encenações. Num filme há pelo menos duas maneiras de introduzir didascálias: a inserção de cartões³¹, sobretudo no cinema mudo, ou a inserção de uma parte do *script* em sobreposição. Mas há que considerar, como é óbvio, as didascálias *implícitas*, mas mesmo assim *presentes*, as da própria encenação. No caso da edição de uma peça de cinema que considere como texto base a banda sonora e os outros elementos verbais do próprio filme, as didascálias (também em relação ao processo de escrita do guião, e ao seu maior ou menor grau de precisão) poderão não

³¹ Estas inserções são realizadas de forma não poucas vezes extremamente criativa, com variações quanto à modalidade do formato, como por exemplo escritas que aparecem fisicamente no próprio cenário; outra modalidade é a de *fazer dizer* por um *voz-off* parte do *script*, ou genérico, como acontece na *Comédia de Deus* de João César Monteiro. A palavra *script* é às vezes usada de forma genérica por *guião*, outras vezes de forma mais restrita, e justamente no sentido de todos os elementos verbais *escritos* que aparecem num filme, aceção esta que mais nos interessa aqui: é neste sentido que por praticidade a empregaremos.

coincidir com aquelas que estão presentes no guião ou nos esboços; às vezes será necessário optar por didascálias *deduzidas*, o mais possível sintéticas mas ao mesmo tempo ricas (há elemento que nunca deixam de fazer parte do texto, mesmo na sua aleatoriedade), sem deixar de anotar esta discrepância para facilitar o confronto com as anteriores fases da escrita (no sentido da *crítica das variantes*). No caso de realizadores que em vida decidiram preparar uma edição impressa dos diálogos dos seus filmes (notáveis, em português, os filmes de João César Monteiro editados pela *e Etc.*), teremos o conforto da vontade do autor. A nossa edição foi também, neste sentido, acompanhada pelo Paulo Rocha até o fim da sua vida (pelo menos até o momento em que o seu estado de saúde lho permitiu), mas teremos de assumir igualmente uma forte intervenção pessoal. Existe também o caso, muito significativo, de realizadores cujo guião em tudo corresponde ao filme acabado (ou quase). Exemplares neste sentido são os guiões do português Manoel de Oliveira. Mas de forma geral não podemos nunca esquecer que em muitos casos este conforto não existe, e pode não existir devido à morte do *autor*. Se optarmos pela viabilidade de uma edição, a fixação das didascálias será um elemento em que a instância autoral do editor mais evidente se torna.

c) por vezes, nas margens do texto, as imagens revestem um papel tão essencial que não podemos não tê-las em conta, embora o nosso objectivo seja o de editar os elementos *verbais* de um filme. É justamente quando elas mais se aproximam do *in-maginar* da própria tradição literária que teremos de considerá-las como elementos peri-textuais³². Trata-se de um elemento bastante claro na *Ilha*. E não só porque o filme, baseado como está, entre outras coisas, nos *Lusíadas*, consegue realizar uma espécie de explicitação da *ἐκφρασις*, no seu significado mais profundo (uma outra forma de criar filtros e elementos que distanciam a narração do narrado, o sujeito do objecto, o passado do futuro, as sombras e os mortos, dos vivos, a realidade da sua representação, como veremos), mas também porque a apaixonada leitura de Pound e dos clássicos orientais, assim como o amor pelo cinema japonês e por Mizoguchi, permitiram a Paulo Rocha uma aproximação menos rígida à relação entre palavra e imagem, na senda do imaginismo, mas sobretudo das páginas de Fenellosa sobre a escrita chinesa. E não por

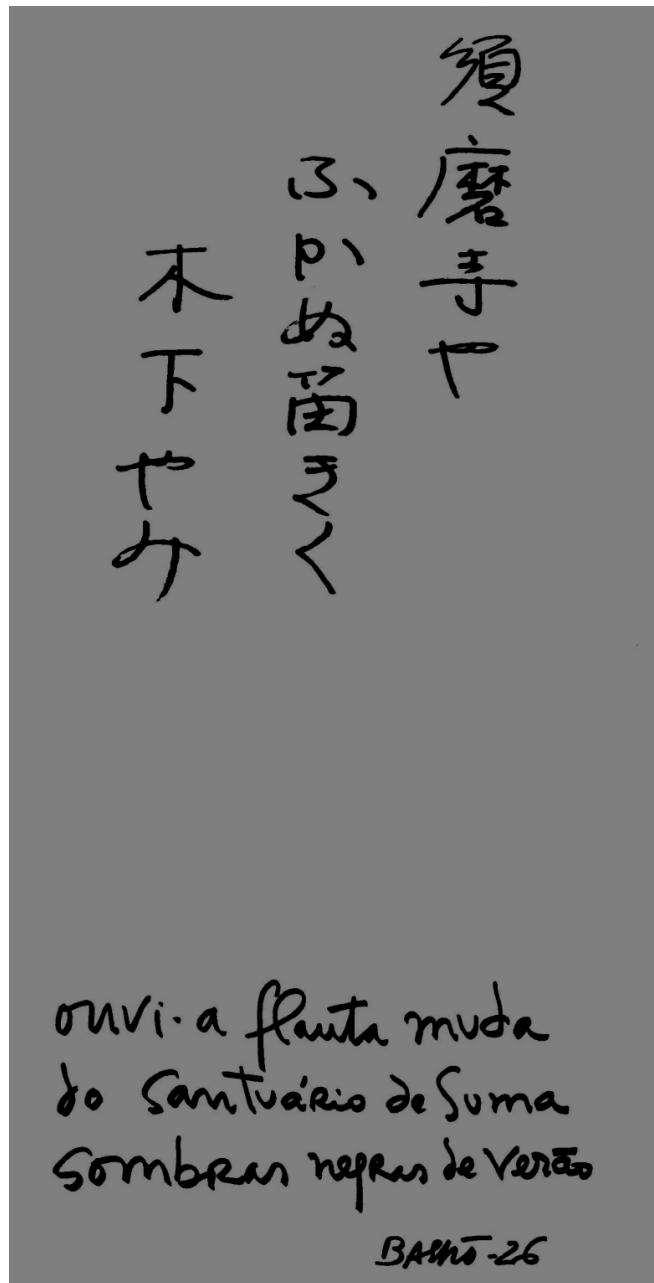
³² Magistral neste sentido a leitura de Dante feita por Italo Calvino, acerca do *in-maginar* e do *fantasiar* (mais uma aparição de fantasma), in CALVINO 1993.

acaso afirmará ao falar do cinema do mestre Mizoguchi:

[...] Começou a teorizar sobre a sua *mise-en-scène*, em plano-sequência, a dizer que a tinha descoberto nos *emakimono*, um tipo de pintura clássica em longos rolos de papel (50 cm x 20 metros). Desenrolava-se aquilo pelo chão, de modo a que se visse a evolução das cenas, no tempo e no espaço, no vazio da página. O Tadao Sato tem uma teoria sobre ele: aqueles fabulosos movimentos da câmara sobre os décors e sobre os actores teriam a ver com a própria ideia da caligrafia japonesa, um acto vital, como a respiração - a energia é a quantidade de tinta que há no pincel, depois começa-se lentamente a expirar, e na página em branco o mundo começa a nascer. [...] É uma coisa gestual, uma coisa do corpo. [...] No Japão há mil anos que há *action painting*, e colagens. Há mil anos que há construtivismo à russa na vida quotidiana do japonês. Os gestos do corpo são trabalhados com suma eficácia no trânsito pessoal e sentimental. [...] Quase não há um movimento modernista nos últimos 150 anos na Europa que não tenha ecos da experiência japonesa. [...] Foi a abertura e a aceitação progressiva pelo público japonês das convenções do cinema americano que deram cabo das hipóteses revolucionárias do cinema japonês. Eu, durante vinte anos, não pensei noutra coisa. Inicialmente, enquanto as pessoas iam à sala x onde estava o narrador y, o narrador fazia parte integral e era um momento alto do filme. (ROCHA 2000)

Já vimos como estas questões são partilhadas por toda uma geração, desde a influência das vanguardas e, em Portugal, de Amadeu de Souza Cardoso e Almada Negreiros, até os trabalhos dos surrealistas, ou de um Álvaro Lapa (a escrita que invade a tela), e de uma série de poéticas a que Luiza Neto Jorge (mas também o Casimiro de Brito, o mais "oriental" dos poetas de *Poesia 61*) não foi alheia. Como já dissemos, poder-se-ia efectivamente falar de uma "geração poética" *tout court*, de poetas e artistas, de que Paulo Rocha fez sem dúvida parte: a realização de filmes tão "modernistas" como os que já analisámos (*Pousada das Chagas*, *Máscara de Aço contra Abismo Azul...*), moviam-se também nesta direcção, e a montagem textual que os domina (e estrutura), é o sinal de um cinema que se pensa como poesia (palavras em imagens), inscrevendo-

se justamente nas fontes citadas e de certa maneira continuando as figuras que invoca, assim como a poesia que lhe é irmã tende a conceber-se como *poesia de imagens*. Não esqueçamos, aliás, que, com a ajuda de António Reis, este traduziu uma belíssima escolha de *haikai* cuja edição é feita a partir de uma versão inteiramente manuscrita (inclusive o texto em português). Oferecemos a seguir um exemplo desta edição, que se aproxima do "clima" do nosso filme:



(ROCHA 1970, haiku 26)

Como mais adiante se especificará, a contextualização, a colocação de uma porção de texto numa determinada posição, a colagem dos mais variados textos no interior de uma nova composição coerente, a relação entre o texto que se ouve ou se lê e as imagens que passam, os retratos propostos de cada vez, ou até os “objectos obsoletos” (na acepção de Francesco Orlando, que remete para uma poética do objecto nada alheia aos nossos, como veremos, cf. ORLANDO 1993, sobretudo pp. 3-20), todos esses mecanismos que reformulam a relação texto-imagem, e através dela também as relações intra-textuais de toda a obra, servem para re-escrever (e inscrever-se) os textos alheios, ressemantizando-os e continuando-os. Por esta razão, não referir pelo menos em parte estas relações na edição significaria não apenas perder muitos elementos do filme (o que é em muitos casos inevitável), mas destituir a operação propriamente textual de Paulo Rocha, e mais ainda de Luiza Neto Jorge, da sua real portada como gesto ao mesmo tempo hermenêutico e poético, conforme uma tradição aqui já muitas vezes referida (e à qual voltaremos).

d) temos depois, ainda como “texto” (e talvez mais do que todos os outros elementos referidos, do ponto de vista de uma análise semiótica/estruturalista, e aqui intersemiótica), a *estrutura em si*, e a repartição da obra que, em cinema, tanto é confiada à evidência da realização, das cenas, sequências e planos, tanto a elementos para-textuais que a ela remetem, como já vimos, e nomeadamente ao uso (eventualmente criativo) do *script*. Partes integrantes das obras, sobretudo em filmes cuja estruturação narrativa escapa (e felizmente!) aos cânones clássicos do cinema americano e da narratologia mais banal, sem nunca porém perderem o seu estatuto ambíguo, ou, pelo menos, sem nunca deixarem de ser tratados de uma forma substancialmente distintas do que no romance, e até da poesia dramática ou do drama propriamente dito, obrigando-nos, se bem que na base de experiências que já existem, a encontrar ou inventar estratégias editoriais capazes de as evidenciarem em todo o seu peso específico e na sua natureza *sui generis*. A subdivisão de um guião de cinema responde só em parte à economia da sua narrativa, e aos elementos dramaturgico que a peça de cinema envolve: há uma estruturação que diz respeito à realização do filme, a nível formal (planos, sequências, planos-sequência, etc...), e outra que diz respeito à dramaturgia e à economia do texto propriamente dito, tanto à narrativa quanto à sua

eventual substância poética (ou poético-dramática, como no nosso caso). A confusão terminológica nas referências a elementos que são, pelo menos em parte, de natureza diversa, não ajuda no trabalho de *tradução* de tais elementos estruturais para uma edição impressa, que terá de ser, portanto, cuidadosamente pensada. Se Arcaneglo Mazzoleni, num livro de relativo sucesso, editado também em Portugal (MAZZOLENI 2005, pp. 13-19), sugere um esquema simplificado da relação entre as partes (ou segmentos) da estrutura de um filme (fotograma/plano/cena/sequência), com um tratamento especial apenas para esse plano singular que é o plano-sequência, já João Mário Grilo aponta para uma ambiguidade da terminologia, que remete justamente para a diferença de análise (aspectos de estruturação formal vs dramatúrgica), opondo a noção de *cena*, mais próxima da cena propriamente teatral, à noção de *sequência*, especificamente cinematográfica (GRILO 2007, p. 12), sem necessariamente considerá-las uma a *sub-medida* da outra. É nesta acepção, que reenvia a uma unidade espaço-temporal própria do teatro, que empregamos o conceito de cena, e é neste sentido que o aplicámos à nossa edição. Cabe aqui lembrar que, por mais interessante que seja a análise comparativa do guião da *Ilha*, ou melhor, dos seus guiões, no sentido de um estudo crítico-genético, não podemos evitar a afirmação paradoxal de que ele jamais existiu, ou existiu apenas no sentido mais próprio da palavra: sob a forma de apontamentos fragmentários do Paulo Rocha, e de diálogos e textos também fragmentários da Luiza Neto Jorge, cujo lugar de recopilação e estruturação foi, a nível das cenas, o *set*, e, a nível da sua macro-estrutura, a mesa de montagem. Assim sucedeu com todos os filmes de Paulo Rocha. Para a *Ilha*, mais uma vez se torna claro que a autoria do texto, no seu sentido mais abrangente, é de duas pessoas, com a ajuda e a influência dos demais colaboradores³³. Como havemos de ver na nossa conclusão, não é raro, mesmo no seio da mais rigorosa filologia ou crítica textual, constatar que o conceito de arquétipo, e a hipótese do original perdido, não passam de abstrações. Vendo bem, muitas vezes o que se edita é um texto que nunca existiu nessa forma, e que desejamos se aproxime o mais possível de uma “ideia de texto” que provavelmente se coloca a um nível ainda anterior aos suportes que o “hospedaram”: quase platonismo filológico. No fundo as críticas de Bédier ao método lachmanniano moviam-se em torno

³³ A edição das planificações mais antigas, que quisemos inserir antes da edição dos diálogos, pode ajudar a compreender este movimento de re-escrita contínua.

desta complicada questão. Aqui não se trata de dar preferência a um método ou a outro. Trata-se de escolher o que melhor responde ao caso de estudo que nos propomos. Assumimos uma estratégia ecléctica só depois da análise das problemáticas que o texto para editar levantou.

e) o que no teatro clássico é chamado “coro”, (e que num “cinema de poesia” não pode reduzir-se à mera voz narrante), no cinema não poucas vezes toma a forma de algo que podemos definir “comentário lírico”, e esta forma pode confluír tanto num *voz-off*, quanto eventualmente em cartões e no *script*, e, até, num *stream of consciousness* muito especial. Esse, mais ainda do que em literatura, e a partir do momento que acompanha imagens *evidentes* para o espectador, repensa e subverte as relações temporais. Ora este elemento que no nosso caso tem uma matriz evidentemente poética, confunde-se porém com uma dimensão narrativa por assim dizer *falada* e não encenada. E, ainda mais ambigualmente, pode invadir o espaço da própria representação (como já acontecia no teatro experimental), quando colocado na boca de personagens: no caso da *Ilha* é a “interferência” de réplicas (a que já nos referimos) que não interagem directamente com o que está a ser representado (uma normal interacção dos personagens, sejam eles divinos ou humanos); é o caso das cenas do banho ou do serão em Kobe, como se verá, em que já nem existe uma *moldura* (que eventualmente teria de ser de alguma maneira sugerida na edição em papel) que separe o plano deste comentário lírico (e só por vezes narração), do plano das cenas efectivamente representadas, com a deusa Vénus (geralmente portadora da instância narrativa ou lírica) a entrar e interagir com os personagens. Oscilação entre o fazer-se do filme e a história que se conta, que de resto já se dava na primeira canção, com a distribuição aos actores das suas fotografias (fotografias verdadeiras dos personagens: Wenceslau, Camilo Pessanha, etc.) e, portanto, dos seus papéis no “teatro do mundo”³⁴: uma estratégia dramatúrgica que, de forma não realista, e na senda de um teatro ritual que perpassa todo o filme, traduz *em formas* a instância metafísica do texto. As questões teóricas estão directamente relacionadas

³⁴ Curioso notar que o resultado obtido é o mesmo alheamento de que Brecht fala ao tratar da sua ideia de teatro «épico», apesar da eventual ambiguidade no uso do termo. Alheamento produzido justamente pela ambiguidade de relação entre o actor como actor e o actor como personagem, que a introdução da consciência da representação (do estar representando), por parte do mesmo actor, gera. Ideias que não se podem considerar estranhas a um filme aliás tão teatral, e que se quisermos consiste numa visão teatral e ritual do ciclo da vida, e duma dramática fricção entre o tempo linear e o tempo cíclico. Mais uma vez o teatro *Nô*, com a sua ambígua distribuição das falas, é influência declarada de Paulo Rocha.

com a poética dos objectos a que se querem aplicar, como não podia deixar de ser (ou não poderia deixar de ser...) Os mecanismos até aqui analisados devem-se, entre outras razões, à evidência própria do teatro e do cinema, que instaura um pacto obviamente diferente com o seu público, certamente distinto do da epopeia, aqui camoniana, que de qualquer maneira é parcialmente modelar na escrita do filme. O “pôr em imagens” de Camões (e em geral da tradição épica), quer através da *ἔκφρασις*, quer através da *narrativa na narrativa* (tão presente no episódio da *Ilha dos Amores*, e marcada por exortações como *olha, vê*, etc.) é para o leitor uma estratégia transparente, que delimita os âmbitos, os planos, até nesse olhar vertiginoso entre os tempos e os espaços que, porém, tal como as claras ideias “vistas” por Proteu, se dá “num globo vão, diáfano, rotundo” (LUS. X,7). E é justamente esta explicitação da *ἔκφρασις* que torna sublimemente ambíguo o filme de Paulo Rocha. O que, aliás, faz com que aquela “quarta parede” virtual que separa o público do que é *representado*, e que no cinema pode ser ainda mais rígida do que no teatro, não poucas vezes seja posta em causa: um poeta como Eliot resolvia modificar os coros do seu *Murder in the Cathedral*, para além de introduzir outros acréscimos que tornassem mais explícitos os antecedentes do drama, sacrificando-os em parte às exigências do cinema clássico americano, aquando da sua colaboração na escrita da versão cinematográfica da obra (Cf. ELIOT – HOELLERING 1952). Queria-se assim evitar o *olhar para a câmara* dos actores:

Murder in the Cathedral is, I believe, the first contemporary verse play to be adapted to the screen. That is in itself a justification for publishing this film script [...] I wrote the preliminary scenes which he [Hoellering] told me would be needed to turn the play into an intelligible film. [...] When Mr. Hoellering pointed out to me that the situation at the beginning of the play of *Murder in the Cathedral* needed some preliminary matter to make it intelligible, I at first supposed that what he had in mind was that a film was aimed at a much larger, and therefore less well informed audience, ignorant of English history, than that which goes to see a stage play. I very soon became aware that it was not a difference between one type of audience and another, but between two different dramatic forms. [...] I then discovered another interesting and important difference. The speeches of my Four Knights, which in the play are addresses directly to the audience, had to be completely revised. [...] This also is a consequence of the *realism* of film [...] An audience

can give their attention to four men actually speaking to them; but to look at the picture of the same four men for that length of time would be an intolerable strain. (ELIOT 1952, *passim*)

Será supérfluo lembrar porém, como já vimos, que um Manoel de Oliveira pedia aos actores justamente o contrário, e também no caso de obras não baseadas em peças teatrais. Também para Paulo Rocha, esse “maior realismo” de que Eliot fala em relação ao cinema, perde completamente o seu peso. No exemplo a que nos referimos há pouco, Eliot decide, para além de evidentes modificações estruturais, limitar justamente aquela função do *coro* que no nosso caso de estudo funciona perfeitamente (quer este seja frontal, quer seja audaciosamente re-distribuído em réplicas aparentemente não coerentes dos vários personagens) como elemento *estruturante* do texto.

É importante sublinhar que muitos dos temas até aqui convocados retornam, não só nos capítulos dedicados à interpretação das obras e à sua história editorial, ou de produção, mas também nas partes relacionadas com as poéticas dos autores, e mesmo, finalmente, no estudo interpretativo e estrutural prévio, e necessário para uma correcta edição. Nunca será redundante esta espécie de *ritornello*, pois o nosso intuito é formular uma estratégia de edição que seja também uma poética ou, quando menos, que respeite a poética do texto que se edita. Nem no interior da mais clássica das filologias, nem no âmbito da filologia românica, cuja metodologia, por razões internas, sempre foi mais flutuante, existe uma fórmula válida, e fixa, que sirva para todas as edições. A necessidade de formular a estratégia editorial com base num estudo atento do estado da tradição (no nosso caso, mais próximo da filologia do autor, no sentido crítico-genético, pelo menos ao nível da descrição dos testemunhos), das suas fontes, e também considerando as suas finalidades próprias e os seus destinatários, leva, em cada caso, a uma proposta distinta. Como veremos, a escolha de uma estratégia de edição ecléctica, no nosso caso, não é mero capricho do editor, mas é o resultado da análise das fontes e dos testemunhos, e da sua relação. A esta análise junta-se a vontade de produzir uma edição crítica mas legível (e as duas qualidades não poucas vezes colidem), e de reconstituir o texto na forma de peça de cinema, evitando a redundância e o abuso na

edição de elementos técnicos mais especificamente relacionado com o cinematográfico. Mais adiante, no estudo de uma série de casos de estudo parecidos com o nosso, explicaremos este ponto de vista.

O que é certo é que até a filologia românica, no passado mais reticente neste sentido, vem afirmando há algumas décadas que o objectivo da filologia textual (que não difere do da crítica textual, de que aqui é sinónimo), abrange todo o tipo de textualidade, tendo em conta também, e com especial atenção, a oralidade e a relação texto-imagem, e nunca abdicando do estudo histórico dos objectos propostos, da história da tradição que no-los legou, e do comentário crítico, ou da interpretação dos mesmos (cf. VARVARO 2012, *passim*; AVALLE 1972, *passim*). De uma tal edição deveriam constar, como elementos imprescindíveis, os seguintes: registo dos testemunhos e de outras fontes indirectas; estudo dos testemunhos, da sua relação interna e da sua história, apontando, de forma contrastiva, para as suas diferenças, e para os elementos textuais, diversos, de que podem ser portadores; explicação coerente da escolha de um testemunho como texto base, e das integrações efectuadas, quer na base dos outros testemunhos e da outra documentação, quer, quando necessário, optando pela conjectura; o estudo hermenêutico do texto que se edita, da sua história, da sua produção, do seu contexto, com referências ao sistema literário e cultural em que se produziu. Esta última parte está ligada à análise da história da tradição, e junto dessa pode ser desenvolvida (cf. REEVE 2011, p. 349).

Uma tal “filosofia” da edição, tão generosa e abrangente, deixa porém o editor cheio de desconforto em casos, como o nosso, em que não existe uma tradição crítica suficiente para sugerir os primeiros passos a dar, e para ter uma função parcialmente modelar em relação à edição que se quer. O risco é o de uma grande heterogeneidade dos métodos e das soluções, confrontadas claramente com casos pontuais que já levantaram problemas análogos, mas destinada a desaguar no ecletismo. Confiantes de que este ecletismo é fruto de um estudo atento de outros casos de estudo, e uma resposta honesta aos problemas da edição em questão, não podemos deixar de apostar convictamente nele, e assumi-lo desde o princípio. Mesmo assim, há pelo menos uma parte dos estudos de crítica textual, não alheia à crítica genética “à francesa”, mas menos fundamentalista quanto à sua aplicação, que pode socorrer-nos. Refiro-me sobretudo

ao desenvolvimento da crítica das variantes de autor, e à aplicação de horizontes teóricos vindos do estruturalismo à filologia românica, que se deu de forma especialmente profícua em Itália, a partir de Gianfranco Contini. Quando Contini, no seu *Breviario di Ecdotica*, e especialmente no capítulo *La critica testuale come studio di strutture* (CONTINI 1990², pp. 135-148), aplicava sugestões vindas do estruturalismo a problemas muito específico da crítica lachamniana ou da filologia do autor, abria o caminho para reflexões mais abrangentes e aplicações mais variadas, quer no seio da própria crítica textual, quer no sentido da interpretação do texto. Sem esquecer D'Arco Silvio Avalle, será Cesare Segre, em estudos fundamentais, quem mais desenvolverá estas possibilidades, em *I segni e la critica*, por exemplo (cf. SEGRE 2008³, *passim*). Aqui Segre une de forma brilhante a sua formação filológica e a assimilação das melhores instâncias do estruturalismo. O estudo da variante torna-se qualitativo, e neste sentido proporciona um percurso hermenêutico fundamental, deixando de ser mera documentação erudita. A estrutura dos textos (das unidades e do todo: num cancionero, por exemplo, dos poemas e da orquestração do seu conjunto), torna-se essencial quer para a análise interpretativa do texto, quer para a hipótese da sua edição. Mais uma vez é uma questão de poética que roça a recriação, nos casos em que essa estrutura não nos seja dada pelo autor da obra, mas que não podemos evitar (e já nos referimos a esta questão, inerente à poética dos nossos: montagem textual modernista, recriação surrealista, etc.). No nosso caso de estudo é uma questão central: considerando a natureza do texto e os seus testemunhos, as opções de edição podiam ser radicalmente diferentes: podíamos optar por editar os guiões do filme, ou um deles, assim como estão, sem considerar o filme em si como testemunho, se achássemos inoportuna a edição de um texto num formato diferente do seu original (neste caso o texto de que o filme é portador seria legítimo, como texto “literário”, apenas no suporte em que foi fixado, a película); podíamos, também, optar por uma edição antológica limitada apenas aos textos que sem dúvida se podem atribuir na íntegra a Luiza Neto Jorge (juntando-lhes, talvez, outros textos da mesma natureza, e assim recopilando uma antologia crítica de inéditos da autora, escritos para cinema). Mas é evidente que num caso como o nosso, aliás tão pródigo na prática da montagem textual, a estrutura é *constantemente obra*, quer a nível de unidades intermédias (as cenas, as *Canções* em que o texto está dividido...), quer da unidade superior. Não interessa, como veremos, estabelecer o maior

ou menor grau de responsabilidade na escolha de textos, na sua estruturação e montagem, na *inventio*, em suma: podemos afirmar que os diálogos portugueses originais e a recriação de outros textos, sempre em português (para além dos textos citados literalmente), é da autoria de Luiza Neto Jorge, embora Paulo Rocha tenha aqui e ali sugerido alterações. Podemos afirmar, também, que os textos em japonês e chinês que se integram na obra foram traduzidos por Paulo Rocha e reformulados de forma mais criativa com a ajuda de Luiza Neto Jorge. Mas o que mais interessa é que a arquitectura geral da obra, mesmo a nível textual, e para além das formas especificamente cinematográficas, é fruto de um prolongado diálogo entre os dois: é possível que graças às sugestões de Rocha, Luiza Neto Jorge tenha enveredado aqui por caminhos e poéticas que de outra maneira não a tocariam; é certo que a obra de Paulo Rocha nunca teria atingido a genialidade que lhe reconhecemos se não tivesse sido escrita em colaboração com Luiza Neto Jorge. Como vimos, afirmar isto para uma época em que a produção poética de Luiza Neto Jorge foi relativamente escassa, é de grande importância, porque é neste texto, e em outros parecidos, que ela se prolonga como poeta, e como uma das vozes mais intensas de toda a língua portuguesa. E é este texto, e não fragmentos dele retirados, que queremos editar. A ressemantização de trechos de textos, mesmo quando citados à letra de outro autor, depende da sua concatenação e montagem, e é da mesma ordem da recriação ou do *pastiche*. É neste sentido que não podemos prescindir de indicações mínimas de contextualização, na edição da peça de cinema, que proporcionem os instrumentos necessários para entender no seu peso específico o gesto, ao mesmo tempo crítico e criativo, do autor.

Os ensaios de Segre confortam-nos também a outro nível. Primeiro porque conseguem superar certa indiferenciação da semiótica, apostando sobretudo na análise de signos como mensagens conscientes, e não apenas como sintomas ou indícios de uma comunicação possível, recolocando assim a atenção no texto (seja qual for a sua natureza) e no seu emissor. Apelar a estas unidades conscientes de signos ajuda também a distinguir elementos indiferenciados (que o semiólogo quer igualmente decifrar) de elementos que, mesmo colocando-se fora do verbal ou fora do texto em geral, são reconhecíveis como elementos expressivos e/ou estruturantes, e neste sentido ajudam a delimitar o próprio texto. Assim sendo, e para além de evidentes diferenças (a

pluralidade de meios sémiicos do cinema, de que a linguagem verbal é apenas uma parte), consegue-se perceber que as unidades mínimas da expressão, tanto no cinema como na poesia, por exemplo, são as mesmas, e que sob estas unidades mínimas estão outras que porém já não são passíveis de uma análise no mesmo domínio: o fotograma no filme, não podendo ser organizado segundo uma verdadeira gramática, constitui um elemento técnico; as unidades de uma gramática, para a linguagem verbal, já são do domínio da linguística. A parte descritiva (tanto de um poema, quanto de um romance ou de um filme) será uma destas unidades ainda passíveis de uma análise crítica no nosso âmbito, e poderá, neste sentido, encontrar correspondências certas na *tradução* do filme à edição em papel. Esta questão remete propriamente para o problema da edição das didascálias, que já analisámos.

De alguma maneira estes elementos devem ter um peso devem ser devidamente explicitados e marcados na edição em formato livro. A maior ou menor generosidade de elementos extra-textuais ou para-textuais pode depender tanto dos autores quanto da tradição que nos legou os textos, como podemos observar nos seguintes exemplos, retirados da tradição teatral:

de *Medeia*, Eurípides, tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen:

CORIFEU

Vou obedecer, Medeia. É justo

Que Jasão pague o preço desta culpa.

O pranto que tu choras não me espanta

Mas vê: chegou Creonte, nosso rei

Que vem anunciar novos decretos.

(Entra o velho rei Creonte com

o cetro na mão, seguido por uma escolta)

(ANDRESEN 2006, p. 30)

de Fedra, *Racine*, tradução de António Barahona:

III CENA

Fedra, Enone.

FEDRA

Mais longe, não; fiquemos aqui, querida Enone.

Abandonam-me as forças e já não me sustenho.

A luz que torno a ver fere tanto meus olhos,

E os meus joelhos trémulos eu sinto fraquejar.

Pobre de mim! (*Senta-se*)

(BARAHONA 2003, p. 29)

de Pirandello, *Ma non è una cosa seria*:

Scena sesta

Detti, Grizzoffi, Barranco, Virgadamo.

In questo mentre, dall'uscio a sinistra, rientrano il prof. Virgadamo e il signor Barranco, e restano l'uno gradevolmente sorpreso, l'altro no, alla vista delle due ragazze. Poco dopo, dall'uscio della sua camera, rivien fuori Grizzoffi, il quale smorfiosamente comincia ad annusare, avvertendo subito l'odore equivoco delle due donnine.

MAGNASCO (*subito andando incontro al signor Barranco*): Ah! Ecco, caro signor Barranco... presento...cioè, prego, venga... la presento alle distintissime signorine... (*Le due ragazze accorrono assumendo un contegno timido e grazioso.*) Loletta Festa -

LOLETTA (*inchinandosi*): - dattilografa!

(PIRANDELLO 2009, p. 3157)

de *La Celestina*, Fernando de Rojas.

El segundo auto

ARGUMENTO DEL SEGUNDO AUTO

Partida Celestina de Calisto para su casa, queda Calisto hablando con Sempronio, criado suyo; al qual, como quien en alguna esperança puesto está, todo aguijar le parece tardança. Embía de sí a Sempronio a solicitar a

Celestina para el concebido negocio. Quedan entretanto Calisto e Pármeneo juntos razonando.

CALISTO, PÁRMENO, SEMPRONIO.

CALISTO.- Hermanos míos, cient monedas di a la madre. ¿Fize bien?

SEMPRONIO.- ¡Hay!, ¡si fiziste bien! Allende de remediar tu vida, ganaste muy gran honrra. ¿E para qué es la fortuna fauorable e prospera, sino para seruir a la honrra, que es el mayor de los mundanos bienes? Que esto es premio e galardón de la virtud. E por esso la damos a Dios, porque no tenemos mayor cosa que le dar.

(ROJAS s/d)

Trata-se de casos substancialmente distintos. De um lado a maior ou menor quantidade de elementos para-textuais eventualmente destinados à encenação pode depender da tradição que nos legou o texto, como visto. Não podemos ter noção clara da sua real consistência num “original” que não existe, especialmente no caso do teatro grego clássico. Mas o facto de eles não terem sido transmitidos, pode ser sinal da maior flexibilidade em matéria de encenação, que no teatro moderno e contemporâneo de “palavra”, por assim dizer, de que Pirandello é herdeiro e grande representante, é rigidamente regulada pelas indicações do autor. O caso de Fernando de Rojas, como visto, é ainda diferente: obra de teatro para *ler*, *La Celestina* todavia apresenta para-textos escassos, que se limitam basicamente ao argumento dos actos. Entre vários extremos, em síntese, coloca-se a forma que o texto dramático assim como o conhecemos e lemos tomou ao longo do tempo. Mas não é esta quantidade do para-texto que nos preocupa à hora de editar uma peça de cinema, quanto à modalidade que se escolhe para editar tais elementos e, por outro lado, as fontes em que nos queremos basear. Tem de ficar claro, de facto, que a edição da peça de cinema, assim como a entendemos, não se pode basear unicamente nem no último guião, nem em rascunhos e projectos anteriores, nem na restante documentação relacionada com o filme, mas antes não pode nunca prescindir do próprio filme enquanto *testemunho* para a fixação do texto-base, evidentemente integrado e corrigido na base de todos os elementos que podem ser aproveitados, retirados dos outros documentos a que nos referimos. Trata-se de um

testemunho extremamente difícil de manejar e, para um filólogo, estranho, porque suporta elementos para nós evidentemente *textuais* de uma forma muitas vezes não textual (ou não verbal): porém não é por esta razão que lhe devemos menos respeito como documento e testemunho. No mesmo sentido a gravação audio-visual foi integrada ao conjunto dos testemunhos indispensáveis à crítica das variantes dentro da crítica das variantes, e por filólogos do valor de Corrado Bologna (cf. BOLOGNA 1982). Em alguns casos tais suportes acabaram por ser, de facto, suportes de uma possível *última vontade do autor*: na poesia portuguesa é um caso de estudo a publicação de *Poemas de Mário Cesariny*, 34 poemas gravados por Vasco Pimentel e ditos pelo autor a partir de versões que diferem das “canónicas”. (CESARINY 2007)

Por todas estas razões as modalidades de edição, de que já temos conhecimento, de peças de cinema, ou de guiões, são entre si extremamente diferentes e variadas, entre outras razões também em função do tipo de cinema que suportam. Vejamos alguns exemplos.

Alma-Plot Ediciones, de Madrid, edita guiões originais em edição facsimilada (com o título *Biblioteca Facsímil de Guiones Originales*), ou, em casos de materiais especialmente gastos, uma versão quase idêntica ao guião, na senda da edição facsimilada, e baseada no último guião depositado pelo autor (com a obrigação do depósito legal também na Biblioteca Nacional de España). Evidentemente, e por mais fiel que um autor possa ser ao projecto depositado (o que não corresponde ao nosso caso de estudo, aliás...), esta versão, certamente não destituída de interesse, não corresponde àquela textualidade que depois será definitivamente fixada *no filme* propriamente dito. Neste sentido oferecemos como exemplo uma página do guião de *Viridiana*, de Luis Buñuel e Julio Alejandro :

mira hacia Don Jaime. Parece que algo le preocupa, que intenta decir algo y no se atreve.

7.- MEDIUM CLOSE

Don Jaime, come sin gran apetito pero con suma corrección. Es el mismo hombre del retrato, con bastantes más años. Una barba blanca recortada, acrecienta y encuadra mejora la nobleza de sus facciones.

VOZ DE RAMONA (insegura)

¿Señor...!

Don Jaime tarda algo en responder.

DON JAIME

¿Qué hay?

CAMARA ATRAS para dejar entrar en cuadro a Ramona que trae la ensalada. Don Jaime se sirve.

RAMONA

Vino el señor cura con el maestro.

La noticia parece turbar al caballero.

DON JAIME

¿Qué querían?

RAMONA (aturdida)

No sé... Visitarle. Pero... pues les dije que estaba usted enfermo.

Don Jaime enrojece. Expresa vergüenza, azoramiento.

DON JAIME (dejando de comer.)

¿Por qué les dijiste eso? Seguro que no se lo han creído.

Ramona le sirve ensalada a la niña.

RAMONA

Es que si vienen visitas usted no las recibe y una no sabe qué hacer...

Algo de parecido acontece com alguns guiões de Manoel de Oliveira, editados ou simplesmente depositados na biblioteca da Cinemateca Portuguesa. Mas trata-se mais de uma excepção do que de uma regra, considerando a fidelidade absoluta dos seus filmes em relação ao guião depositado; não por acaso o mestre é conhecido como “o arquitecto”. Em casos como o de Manoel de Oliveira a edição seria extremamente viável, e poucas anotações seriam necessárias para completar o guião já *de per si* tão detalhado e ordenado. É o caso de edições comerciais que já existem, como a do guião de *Aniki-Bóbó* (OLIVEIRA 1963); impressionante também a aderência ao projecto original no caso de uma curta metragem como “*Angélica*”, um projecto de 1954 que redundou no recente *O estranho caso de Angélica*. Este tipo de edição costuma porém incluir indicações de realização que é oportuno eliminar numa edição pensada para a leitura:

01-NO QUARTO DE CARLITOS

1-Grande plano

O boneco (Aniki-bóbó) sobre a cómoda.

O boneco balouça a cabeça carrancuda
sempre que a mão de Carlitos lhe dá piparotes.

Ouve-se Carlitos dizer, sempre que dá um
piparote:

- Aniki-bóbó ... Aniki-bóbó...

A objectiva recua até um semi-grande plano
deixando vêr Carlitos a fazer caretas e a dar
piparotes ao boneco de louça. A mãe está de
costas a ajeitar-lhe o cabelo, mas como ele
não está quieto puxa-lhe o braço, dizendo:

- Vamos! ... São horas ...

(OLIVEIRA 1963, p. 17)

É evidente que, para além do interesse documental, este tipo de edição, mesmo sendo de “autor”, é de difícil leitura, e nela o texto é esmagado pelos elementos para-textuais e técnicos, sendo neste sentido mais útil para o estudo crítico do *filme em si*. Existe de facto uma tradição editorial que se radica sobretudo em conexão com a *nouvelle vague*, influenciando também análogas experiências em Itália, por exemplo, e que se propôs a edição de obras de cinema com critérios análogos aos do exemplo citado,

mas por razões opostas. No seio de uma polémica acerca do estatuto textual do guião de um filme, a resposta maioritária dos cineastas ligados a esse movimento foi clara: o guião não constitui algum problema e o seu estatuto é meramente funcional para a realização do filme (escusado será dizer que não partilhamos esta posição). Mas, paralelamente e a partir da revista *L'Avant-scène du cinéma*, começava-se a editar não o guião propriamente dito, mas sim várias transcrições de filmes, edições por assim dizer “deduzidas” do próprio filme, especialmente nos frequentes casos (aliás assaz parecidos com o nosso), em que o guião em si não era estruturado mas ficava (como ideia-base, roteiro ou “canovaccio” que apenas representava, como Schöenberg dizia de uma partitura, o *um por cento* do que realmente o cinema é) absolutamente fragmentário e provisório. Estas transcrições também são especialmente pródigas em detalhes técnicos, e serviram sobretudo, em épocas em que o suporte em cassete ou dvd estava longe de ser inventado, como instrumento de estudo para os críticos de cinema que não tinham a possibilidade de visionar os objectos do seu trabalho mais do que poucas vezes. Em Itália esta tradição enraizou-se tanto que produziu específicas colecções, como a primeira e mais famosa, dirigida por Reno Renzi em Bolonha. E com a finalidade, entre outras, de “objectivar numa forma canónica” as obras. (Cf. MANZOLI 2007, p. 67). Mais uma vez temos que admitir que não é este o modelo exemplar que escolheríamos para a edição que temos em mente. Todavia a tradição italiana (que se move entre a transcrição detalhada e “desunta” – i.e., “deduzida” – e as edições de autor de Pier Paolo Pasolini e a sua teoria do guião, aqui fundamental instrumento de trabalho), é a que mais se aproxima da nossa visão, pois o texto-base não pode não derivar de uma transcrição *de todos os elementos verbais e estruturais do filme*. Vejamos um exemplo retirado da edição de *Ossessione*, de Luchino Visconti:

geli.

Montaggio: *Mario Serandrei*

che dissolve in

Fotografia di *Aldo Tonti* e *Domenico Scala*

che dissolve in

Commento musicale di *Giuseppe Rosati* diretto dal Maestro *Fernando Previtali* con *L'orchestra sinfonica dell'E.I.A.R.*

che dissolve in un lungo titolo a rullo continuo a partire dal basso verso l'alto

Scenografia e arredamento di *Gino Franzi*

Costumi di *Maria De Matteis*

Serie fotografiche di *Osvaldo Civirani*

Registrazione sonora di *Usigli e Barberini*

Segretaria di edizione di *Giovanna Valeri*

Organizzazione della produzione di *Camillo Pagani*

Negativi e positivi: «Tecnostampa» di *Vincenzo Genesi*

Dissolvenza da sinistra a destra

2. C.M. La M.D.P., piazzata all'altezza della strada, inquadra dal basso il camion che è entrato in campo di profilo da destra. Il camion si arresta sul bordo della strada. Sentiamo il suono del clacson. La portiera del guidatore si apre. La faccia di questi si sporge dalla cabina e porta una mano alla bocca.

Primo camionista: Ehi! Rifornimento!

Agilmente, il primo camionista salta sulla strada mentre, da dietro il muso del camion, appare il secondo, il compagno che gli stava al fianco.

Fuori campo, una profonda voce baritonale sta cantando una romanza, forse un pezzo della «Traviata», accompagnata da una chitarra.

Mentre il primo camionista fa un altro passo avanti, portandosi così quasi al centro della strada, il secondo, di spalle alla M.D.P., ha aperto un contenitore metallico saldato al fianco del camion, una specie di serbatoio rettangolare, ne estrae un fiasco e lo passa al compagno che lo porta alla bocca dopo essersi tolto il cappello. Poi, dopo aver passato il fiasco a sua volta, fa qualche passo avanti, preceduto da un carrello laterale combinato con panoramica da destra a sinistra. L'uomo si ferma al centro della strada, tagliato in P.A., perfettamente di profilo rispetto alla M.D.P.

Si asciuga la bocca, poi il collo sudato con un fazzoletto e porta la mano alla bocca.

Primo camionista: Signor Bragana, rifornimento!

Il carrello-panoramica si conclude dopo aver scoperto, a sinistra della strada, la facciata di una trattoria, da cui esce barcollando Bragana. Il camionista ora è di spalle.

Um filólogo clássico da envergadura de Luciano Canfora, no seu luminoso ensaio // *Copista come Autore*, em que se debatem, desde a morada da filologia clássica, todos os limites e os lugares comuns de conceitos tão estupidamente reconfortantes como “original” e “autor”, ou “autoridade” (CANFORA 2002, p. 11-12), afirma:

Vi è poi un ambito nel quale anche l' “autore”, oltre che l' “originale”, sfumano nel vago. È la drammaturgia: nelle varie forme che ha assunto, nel tempo. E sono gli autori stessi che lo dichiarano: [... como no caso da] decisione di Kubrick di cassare il “lieto fine” di Orizzonti di Gloria (1957) su perentoria richiesta dell'impareggiabile attore-protagonista del film, Kirk Douglas. Il film divenne quello che è, un caposaldo della storia di quell'arte [...] Douglas lo salvò. Chi è l' “autore”? In certo senso entrambi, in lotta con un terzo potenziale “autore”, il produttore che vuole il successo commerciale.

O texto, no cinema, está ainda mais aberto ao aleatório, e permite de alguma maneira alterações *in extremis*, e, se quisermos ceder a um jogo de palavras, extremas. Ora estas observações para nós importantíssimas, e que se relacionam com uma ideia *outra* da instância autoral, à qual voltaremos, são ainda mais operativas em relação à escrita de um texto (como o de *A Ilha dos Amores*), que se deu em modalidades tudo menos que pragmáticas e estruturadas. Se as compararmos com o que que sucedia com a colaboração entre Manoel de Oliveira e Agustina Bessa-Luís, poderemos identificar nelas dois extremos. As páginas da Agustina mantêm-se fieis ao seu papel, assim como o papel de Oliveira nunca excede os seus limites (ou pelo menos: a luta que está por detrás desta elaboração, e que sabemos existir entre eles, não deixa pegadas no texto): se confrontarmos uma página qualquer de *Fanny Owen* com a relativa cena (devidamente transcrita em guião por Manoel de Oliveira) de *Francisca*, deparamos com uma coincidência quase absoluta, para além dos elementos que dizem respeito à encenação e realização do filme; é o mesmo respeito (palavra por palavra) que Manoel de Oliveira empregou na versão cinematográfica das obras de um Camilo Castelo Branco, ou de um José Régio, e um longo etc., embora no caso da colaboração com Agustina Bessa-Luís nem sempre o romance preceda o filme. Vejamos:

X
1
trazia um balde e uma vassoura na mão. Ela parou, não sabia se devia sair ou continuar o trabalho. Aquele homem de preto, e sobre o qual caíam acusações descabeladas, causava-lhe insuportável mal-estar.

— Faço-te medo, rapariga? — disse José Augusto.

— Não, senhor. Só me impressiona entrar aqui.

— É um coração, um músculo parado, como um relógio parado. Não te impressionavas quando o podias sentir bater no peito dela, no pulso. E então, sim, é que era assustador. Saíam dele coisas espantosas: o destino dum homem, e de mais até. A verdade absoluta e vingativa também lá se fabricava. Até Deus no seu trono se construía lá dentro, como uma obra de engenharia, uma ponte ou uma calçada. Agora vê: está limpo, inofensivo, sem cheiro e sem fogo, sem nada que cause desordem no mundo.

— Deixe-me ir, senhor José Augusto...

— Gostavas da tua ama?

— Era uma boa senhora.

— Mas não a amvas. Era um anjo, mas não a amavas. Tinha virtudes, talentos, beleza maravilhosa. Mas isso tudo era um alimento inútil para ti. Não, não te apresses, espera aí... O que faz com que amemos alguém? Vivemos despedaçados à procura dos nossos corpos que se espalharam pela terra inteira. Grita o ventre que se quer juntar aos braços; geme o fígado que pretende aderir ao costado direito. E o coração, em mil bocados, entra nos becos mais miseráveis e pergunta onde está o sangue que o forma.

— Deixe-me ir, senhor José Augusto. — Ela estava transtornada, a boca tremia. Deixou cair o balde com estrondo, correu para fora e José Augusto voltou-se para o altar. Com um golpe fraco fez cair o bocal de vidro, e o álcool derramou-se juntamente com um líquido viscoso e pálido.

— É bom saber que te não faço sofrer. A liberdade é isto. — Sentou-se no pequeno degrau do altar e ficou atento a uma borboleta preta que girava em volta da lamparina suspensa do tecto. À noite escreveu: «Tem-me impressionado muito uma borboleta negra que toda esta noite tem voado em volta de mim!!... que será?! Nos dias

COLARES

109 - CAPELA DO LODEIRO - INTERIOR

- 1 - GRANDE PLANO - O coração de Francisca, massa rosada dentro do frasco em cima do altar da capela do Lodeiro.
- 2 - MEIO-CORPO - José Augusto de perfil e, diante dele, o frasco com o coração de Francisca, sobre o altar. José Augusto está de pé, sem rezar e sem se mostrar comovido, mas concentrado.

OUVE-SE: Um ruído.

José Augusto sobressaltou-se e olhou para trás.

- 3 - CONTRA-PLANO - Franzina, ao fundo da capela, a porta entreaberta, trás um balde e uma vassoura na mão. Ela pára, não sabe se deve sair ou continuar o trabalho. Fica quase a meio da capela.

JOSÉ AUG. (VOZ DE FORA) - Faço-te medo, rapariga?

FRANZINA - Não, senhor. Só me impressiona entrar aqui.

JOSÉ AUG. - É um coração, um músculo parado, como um relógio parado. Não te impressiona vas quando o podias sentir bater no peito dela, no pulso. E então, sim, é que era assustador. Saíam dele coisas espantosas: o destino dum homem, e de mais até.

(Franzina, segurando o balde e a vassoura na mão estranzida, os olhos esbugalhados para José Augusto que continua a falar - MÁQUINA APROXIMA): A verdade absoluta e vingativa também lá se fabricava. Até Deus no seu trono se construía lá dentro, como uma obra de engenharia, uma ponte ou uma calçada.

respeito
4 - MEIO CORPO - José Augusto continua sem interromper:

JOSÉ AUG. - Agora, vê (e aponta para o frasco que está atrás dele, sobre o altar - A MÁQUINA AVANÇA ATÉ GRANDE PLANO DO FRASCO - José Augusto, retoma o discurso) está limpo, inofensivo, sem cheiro e sem fogo, sem nada que cause desordem no mundo.

5 - BUSTO - Franzina está transtornada, a boca treme-lhe.

FRANZINA - Deixe-me ir, Senhor José Augusto...

JOSÉ AUG. (VOZ DE FORA) - Gostavas da tua senhora?

FRANZINA - Era uma boa senhora.

JOSÉ AUG. (VOZ DE FORA) - Mas não a amavas. Era um anjo, mas não a amavas. Tinha virtudes, talentos, beleza maravilhosa. Mas isso tudo era inútil para ti.
(Franzina atterrada, recua dois passos)

como para ir embora) Não, não te apres-
ses, espera aí... (Franzina detem-se
de corpo meio voltado para a porta e a
cabeça com os olhos postos em José Au-
gusto, atentos ao menor perigo) O que
faz com que amemos alguém? Vivemos
despedaçados à procura dos nossos cor-
pos que se espalham pela terra inteira.

6 - MEIO CORPO - José Augusto continua a falar
do altar de um modo inflamado

JOSÉ AUG. - Grita o ventre que quer esquecer o pe-
cado; geme o fígado que pretende ade-
rir ao costado direito. E o coração,
em mil bocados, entra nos becos mais
miseráveis e pergunta onde está o san-
gue que o forma.

Neste momento ouve-se um enorme estrondo que
ecoa pelo interior da capela, mas José Augu-
sto fica imóvel e impassível.

7 - O fundo da capela, Franzina a esgueirar-
-se pela porta meia aberta e no chão a
vassoura e o balde caídos e a água entor-
nada.

8 - José Augusto de frente para a máquina,
de costas para o altar onde está e se vê
o frasco com o coração. José Augusto, de-
pois de olhar a nesga por onde sai Fran-
zina, volta-se para o altar, sobe o de-

grau e com um golpe fraco faz cair o bocal de vidro.

OUBE-SE: O estrondo do bocal bater no chão e partir. José Augusto, olhando para o chão onde fica o bocal.

JOSÉ AUG. - É bom saber que não te faço sofrer, a liberdade é isto.

Charles
A máquina recua à medida que José Augusto avança, e baixa em PICADO quando José Augusto se senta no pequeno degrau da escada.

9 - GRANDE PLANO - O frasco partiu e o coração no chão com o álcool derramado junta mente com um líquido viscoso e pálido.

10 - CONJUNTO MUITO PRÓXIMO - Em primeiro plano o frasco e o coração no chão sentado no degrau José Augusto a olhar o coração. Ao fundo o altar e a lamparina à volta da qual circula uma borboleta preta. José Augusto olha para a borboleta que lhe absorve toda a atenção.

Estúdio

110 - SALA DE JANTAR DO LODEIRO - INTERIOR - NOITE

À luz de uma candeia de três bicos José Augusto escreve sobre a mesa sem toalha, da

Não podemos conhecer as inquietações que estão atrás deste trabalho, pelo menos, não as podemos conhecer pelos documentos que, dos dois lados, nos legam os textos. O que o exemplo referido revela, porém, é uma repartição inflexível dos papéis: a intervenção do realizador só diz respeito à encenação e à rodagem; em casos pontuais é alterado o tempo verbal, quando o realizador decide encenar no presente um episódio que no romance é narrado no passado. Mas a composição da *Ilha* foi, com vimos, um *work in progress*, e um verdadeiro *agôn* (que daria frutos tão magníficos) entre duas perspectivas, e também interior aos seus autores (alheios por princípio a uma definição demasiado cristalina). Assim é descrito por Paulo Rocha:

Na Ilha, quando comecei a trabalhar com a Luiza, logo aprendi à minha custa o que era a sua fúria, salgada, seca, concisa, à procura das palavras certas, das ideias concretas, cortadas cerce. Passava anos a trabalhar os textos, num esforço implacável. Quando por fim os entregava, eram diálogo imperiosos, altivos, definitivos. Eu ficava ofendidíssimo: as minhas ideias voltavam viradas do avesso, triviais, terrenas. Sentia-me ridiculizado, atraído. Andava num desespero durante dois ou três dias, a ganhar coragem para voltar a ler. A proposta dela era uma crítica devastadora a tudo o que no projecto era aliterado, piegas, esteticista. O que ficava era o osso, as brasas, o fremir contraditório do mundo, o pulsar das suas palavras. [...] Mais tarde, a Luiza já só entregava os textos na manhã das filmagens, textos arrancados a ferros, e que chegavam quando já era “tarde de mais”. Chegavam as folhas ao bar da Tobis, entre os cafés duplos. Ensonados, ainda roucos, o Luís Miguel, o Jorge, a Zita, a Clara, liam, e ficavam brancos – de espanto, e de medo. (ROCHA 1989)

e ainda:

Metade do texto era em japonês e a outra metade era em português. A preparação fez-se ao telefone entre a Luiza Neto Jorge, eu próprio e a argumentista japonesa, uma notável realizadora, a Haneda. Os textos chegavam de Portugal, eu traduzia para japonês e explicava à argumentista, e vice-versa. Foi um trabalho de meses. (ROCHA 1996, p. 100)

Evidentemente esta modalidade de trabalho terá contribuído para aumentar a presença do aleatório no filme, tanto que até a representação dos actores poderá ter provocado leves ou menos leves modificações do texto que aqui consideramos definitivo. Por detrás do nome dos autores (que na nossa edição reduzimos a dois: o Paulo Rocha, a Luiza Neto Jorge, que são obviamente os maiores responsáveis da forma final da obra, porque se influenciaram mutuamente até no âmbito específico de cada um) está todo um conjunto de pessoas, uma maneira de conceber o fazer-se de um objecto artístico, um encontro (aquela arte do encontro que para Vinícius de Moraes era a música). Podemos referir ainda a importância dos colaboradores orientais Sumiko Haneda (para os diálogos japoneses) Moriaki Watanabe (dramaturgo e especialista do teatro japonês, que colaborou justamente na dramaturgia da rodagem no Japão) e Tai Jung Kok (para os diálogos chineses); quem fizer uma rápida pesquisa, poderá confirmar a excelência de todos os colaboradores.

Para citar outro exemplo, podemos referir-nos a um depoimento de Paulo Brandão, autor da música da *Ilha*, que assim relembra a grande abertura de Paulo Rocha num sentido colaborativo interdisciplinar:

Estou a lembrar-me, por exemplo, que n’A *Ilha dos Amores* há um plano em que o Wenceslau de Moraes vem para casa no meio da neve, e o Paulo Rocha dizia-me: “Este plano é musical! Este plano é musical. Vamos ver! Olhe, este plano também é musical. Naquele posso mudar o plano se gostar muito da música...” Faziam coisas assim, era de arrepiar! Uma pessoa mexia na sua criação se a música mudasse. Mas ao mesmo tempo é interessante. (BRANDÃO 2003)³⁵

Voltando à questão do autor, e para utilizar uma definição de Helena Carvalhão Buescu, “a figuração autoral implica, no entanto, que nunca poderemos ler um texto 'como se' ele se tivesse autogerado. A essa impossibilidade de autogeração damos um nome: Homero, por exemplo”. (CARVALHÃO BUESCU 1998, p. 27). Que corresponde

³⁵ Sobre os aspectos musicais, tão importantes nos filmes de Paulo Rocha, e nomeadamente sobre a colaboração com Jorge Peixinho (na *Pousada das Chagas*) e Paulo Brandão, cf. Boléo Rodrigues 2012

àquela “oficina Racine” de que fala Foucault (FOUCAULT 1992, p. 74); mas ficamos por aqui nessa digressão acerca de um conceito tão discutido, e de forma às vezes irritante, sem sentirmos a necessidade de aludir ao conceito de falácia tão caro ao *New Criticism*, certamente útil para alargar a nossa análise, mas algo castrador pela quase negação da importância do protagonismo do autor, a que não queremos chegar. Se a sua intenção nem sempre corresponderá a um objectivo cumprido, ela não deixará de fazer parte da obra, até na derrota, como gesto heróico e às vezes sangrento: uma obra genial que falhou vale muito mais de uma obra bem conseguida e de mero talento, diria o pintor Francis Bacon. Confortados por palavras que provêm tanto do maior rigor filológico (o de Canfora) quanto da teoria da literatura, queremos apenas notar, a partir da teorização clássica, quais são (mesmo na inevitável e recíproca interacção) os papéis específicos dos “autores” desta obra, sob um ponto de vista retórico. Se quisermos aplicar, de forma algo ousada, os cinco princípios clássicos da elaboração do discurso (Cf. LAUSBERG 2004), a uma obra como a *Ilha*, notaremos que, para além da evidente interacção no processo de escrita e encenação do texto, pertencem ao realizador *inventio* e *dispositio* (por outras palavras, o argumento e a estrutura), e à guionista a *elocutio*, i.e., a elaboração do discurso, a formulação linguística dos argumentos; ainda teríamos de notar que *memoria* e *actio* (ou *pronuntiatio*) surgirão da interacção de realizador e actores, mas pertencerão sobretudo a estes últimos. O paradigma autoral, mesmo num filme, não pode, provavelmente, prescindir de nenhum de estes cinco elementos, e neste sentido forma o conceito de autor que destes consegue. Aqui a teoria da literatura, a crítica textual e até o estudo da poética que atravessam obras como a *Ilha*, podem interagir, e voltaremos ao assunto no momento de estudar a estética que perpassa toda a obra, via Ezra Pound, T.S. Eliot ou Fernando Pessoa. Resta notar a curiosa coincidência entre o que, à letra, significa “trovar”, com a atitude que não poucas vezes domina o acto criativo e a textualidade do cinema: o realizador como novo “trovador”, construindo um *novus textus executivus* a partir de argumentos que o precedem.

Falta ainda dizer que a *Ilha* convoca também a escrita *dos outros* de forma evidente e ampla, a do poeta clássico chinês Qu Yuan, a do teatro Nô, a de Lucrécio e de Camões, a de Pessanha e Wenceslau de Moraes, e, através destes autores, a escrita de todos os que neles de alguma forma se compendiam, em *summa* ou enciclopédia, num

infinito processo de citação (para o qual se remete a AAVV 1996), e num motejar (no sentido mais próprio, e etimológico, da palavra), numa glosa dialogante: haverá sempre uma terceira voz presente, remetendo continuamente para um texto ainda ulterior, diria um “puro texto”, feito de aquela “pura linguagem” de que fala Benjamin. É claro que, vistas assim as coisas, este tipo de escrita pode coincidir ou ser comparado, em Luiza Neto Jorge, justamente com aquela terceira voz *outra*, sua e não sua, que se desenvolve na tradução e na trans-criação, como vimos. Modalidade oscilatória que marca, aliás, qualquer escrita para cinema. Mas não será, também, a modalidade mais autêntica de uma certa poesia? Se conduzíssemos a reflexão crítica aqui desenvolvida até as suas óbvias, mas extremas, consequências, essa revelar-nos-ia quão incerto e indefinido é ainda esse nosso obscuro objecto de pesquisa e desejo, o texto, e como qualquer tradução ou recriação, e mesmo qualquer edição, não passam de hipóteses provisórias, até quando são elaboradas a partir dos mais refinados instrumentos críticos. Em última análise esta talvez seja a natureza de qualquer textualidade. Não é por acaso que um poeta como Pound se definia *scriptor* (coisa bem diferente de *auctor*): mas aqui voltamos a um discurso de poética, já mais vezes apontado. Aliás é numa relação mútua e de dúplice influência que se movem por um lado o conceito de autor, da sua relação com a obra (e consequentemente também o conceito de autenticidade, plágio, originalidade, original, etc.); e, por outro lado, o sistema literário e cultural que produz tais conceitos, necessariamente móveis ao longo do tempo e em diferentes âmbitos culturais (e até de linguagem e género), chegando a influenciar a ideia que de cada vez teremos (ou deveríamos ter) de autoridade, fixidade ou mobilidade da própria obra. A ideia que a um nível geral ainda parece dominante não passa de uma teorização especialmente ligada à figura (ou à maneira de se *autodefinir*) do autor no séc. XIX, posta em causa no séc. XX, quando paradoxalmente mais se aproxima, e parece reatar-se, em certos escritores, daquele autor sempre disposto a inserir-se no discurso alheio que não constitui vanguarda nenhuma, pelo menos desde a Idade Média. Sem perder o seu génio e a(s) sua(s) pessoa(s), o autor pode bem ser aquela função, aquela unidade (garantia de unidade) de uma escrita, ainda mais num texto cuja a-normalidade é evidente, devido à co-autoria, ao largo emprego do pastiche, e ao seu plurilinguismo.

Voltando à análise de casos de estudo relativos à edição de peças de cinema, ainda temos edições comerciais ligadas a uma estratégia de marketing muito evidente. No caso de “indústrias” cinematográficas (e do audiovisual em geral) muito bem estruturadas a edição dos guiões de filmes de grande divulgação (especialmente nos Estados Unidos), é caso frequente que porém não se separa nunca desta mesma indústria, com o intuito de publicar livros que, na senda do sucesso dos relativos filmes, poderão também encontrar o favor de um certo público (para todas estas questões veja-se BANI 2005): modalidades, tão distintas das que estamos a estudar, que poucos são os instrumentos que a teorização (abundante) que se produziu em relação a elas pode oferecer-nos. Neste sentido ainda uma vez temos de notar que a narratologia, funcional como é ao estudo de casos muito específicos da indústria cinematográfica e do cinema de matriz americana, pouco nos diz respeito: mais interessante, como é óbvio, a proposta de Deleuze (DELEUZE 1983-1985, *passim*) que, sempre a partir da reflexão filosófica bergsoniana, tenta uma leitura a partir do cinema e só do cinema; é daí que também deveríamos mover os nossos passos, para nos deslocarmos porém do lado da especificidade textual da peça de cinema que, terá de ser sempre encarada como uma textualidade *aparte*. Essenciais neste aspecto são as teorias do “cinema de poesia” que muito devem a Pier Paolo Pasolini, nada indiferentes justamente em relação à ideia de texto que nós queremos aproveitar da peça de cinema, intimamente ligada à escolha editorial pela qual optaríamos. Outro caso, parecido com a edição de guiões comerciais, e geograficamente mais próximo de nós, é o do cinema de Pedro Almodóvar. O fenómeno é devido ao sucesso enorme dos seus filmes, e especialmente dos últimos, que, sem perder o seu fascínio, se tornam operações destinadas a ampliar o público habitual do realizador manchego. As edições dos guiões de alguns filmes de Almodóvar são bastante rigorosas, e sempre acompanhadas pelo autor, mas também apresentam um grafismo e um cuidado na concepção do suporte que remete claramente para a vontade de uma comercialização na senda do sucesso do filme. Caso clamoroso será neste sentido o guião de *La Mala Educación*, cujo grafismo joga muito (mas posticamente) com a prática de escrita para cinema, reproduzindo supostos (e falsos) esboços de argumentos escritos à máquina, num volume, porém, preciosamente patinado e que fazia parte de um conjunto de objectos que se vendiam numa mesma caixa, entre os quais figurava até um relógio do filme. A possibilidade de comercializar a larga escala o

guião de um filme famoso levou em certos casos, sempre na área ibérica, à edição de bolso, como acontece com *Amores Perros* de Guillermo Arriaga. São todavia casos interessantes porque respondem a dois princípios em que nos baseamos: a edição não tem que reproduzir o guião original, mas um produto ulterior que se relaciona com o *filme em si* como testemunho; o texto que se edita, para além de um maior ou menor grau de elementos para-textuais, tem que ser um texto *destinado à leitura* e não um instrumento de estudo para os especialistas de cinema, mesmo sem deixar de ter em consideração a ambiguidade do seu estatuto textual e o “moto oscilatório” que caracteriza esta textualidade *sui generis*.

Chegamos assim aos dois casos de estudo que mais nos ajudarão na formulação de uma hipótese de edição para *A Ilha dos Amores*. Não queríamos porém deixar de lembrar que fica ainda por fazer um estudo sério, liberto das malhas da narratologia, acerca da relação certamente exemplar e fascinante que em Portugal se deu entre um certo cinema e uma certa literatura, a vários níveis. Já acenamos ao caso de Oliveira, que de resto teria de ser ampliado no sentido do cinema mais propriamente documental (mas sempre de ficção) deste, chegando às proximidades da etnografia e da recolha de campo, num filme como o *Acto da Primavera* (exemplo seguido por um António Reis, por um António Campos, pelo primeiro Paulo Rocha – o de *Mudar de Vida* – e também por João César Monteiro de, entre outros, *Veredas*). Existe ainda a relação entre a literatura de Nuno Bragança e o primeiro filme de Paulo Rocha (encontro fundamental que, como no caso do encontro com Luiza Neto Jorge, provocou uma relação feita de contrastes e de atitudes diferentes que fez a beleza estremecedora da sua obra de exórdio, *Os Verdes Anos*, contrastes aliás bem patentes neste filme), o filtro dúplice de José Álvaro Morais que em *O Bobo* dialoga com o texto de Herculano a partir contudo da encenação, no interior da própria história do filme, de uma peça baseada no romance do autor romântico, cuja “história” é narrada, porém, ao lado das vicissitudes da equipa da peça e do seu entorno, num jogo extremo de filtros que permite um paralelo entre várias fases da história portuguesa (a afirmação do Reino de Portugal na Idade Média, a leitura romântica deste episódio e o pós 25 de Abril); análogo discurso teria de ser feito acerca da relação entre o texto pessoano e o cinema de João Botelho (*Conversa Acabada* e *Desassossego*), ou dos *pastiches* textuais de João César Monteiro, ou ainda do encontro

memorável de Fernando Lopes com a obra de Carlos de Oliveira: *Uma Abelha na Chuva*, na sua depuração, e numa tensão contínua entre síntese e amplificação, inaugura um modo completamente novo de pensar a relação entre cinema e literatura, e sobretudo entre cinema e poesia. A imaginação e a combinação dessas imagens mentais que a poesia (no sentido mais alargado da palavra) provoca, em matéria que arde até o silêncio, são a condição preliminar do cinema, e da poesia, sem que (bem haja!) uma narrativa demasiado linear seja o enredo delas, a malha em que banalmente se fixam. E um dos exemplos máximos, em português, desta modalidade nova, terá sido, entre poucos outros, justamente o “Carlos de Oliveira de Fernando Lopes”, com a mais valia de a poesia se encarnar numa magnífica mulher que só se podia chamar Laura [*l'aura*] (Soveral). João César Monteiro (cujo exórdio é de poeta, e que nunca deixou de o ser, escrevendo entre as coisas uma página memorável sobre a poesia de Luiza Neto Jorge), é outro caso que muito nos interessa, próximo como é ao de Pasolini, porque está ligado a uma prática de edição do guião, sempre vigiada pelo autor, e que, fora de um âmbito demasiado comercial (mas antes na vanguardista editora & *Etc.*) é prova da possibilidade real de trazer à luz peças de cinema impressas, destinadas ao gozo e ao prazer da leitura, e cujo estatuto poético é inegável.

Poeta quer dizer Possesso. Não devemos confundir os artistas do verso com os criadores de Poesia. Os primeiros interessam apenas à Literatura, ao passo que os segundos têm um interesse vital e universal, como uma flor ou uma estrela. (PASCOAES 1998, aforismo n 11)

E assim por vezes é o cinema, que com ousados e prolongados movimentos de câmara, ou com uma montagem inesperada, é capaz de abrir fendas abismais ou novos mundos sobre uma superfície plana, indo e divagando nas margens extremas, sem nenhuma arrogante pretensão de falar “da vida”, mas antes querendo abri-la, evadi-la, glosá-la, contemplá-la, póstuma e presente. Uma reflexão sobre as ideias pasolinianas de *Cinema di Poesia* e de *Sceneggiatura* complicará, mas também ajudará, a compreensão da nossa escolha de edição. Vejamos.

No que diz respeito à ideia de *sceneggiatura*³⁶ (guião e planificação) como género literário específico, Pasolini sublinha estes elementos:

1. O guião é o eixo sobre o qual se produzem as relações entre cinema e literatura (relação, portanto, que não é, ou não é so, confiada à análise narratológica de que os dois âmbitos podem ser eventualmente passíveis)

2. O que mais interessa é o momento em que o guião pode passar a ser considerado uma “técnica” autónoma, uma *obra em si*.

3. No guião, todavia, a alusão a uma obra cinematográfica *por fazer* estará sempre presente (especificidade do texto cinematográfico: a palavra do guião é sempre a palavra de *duas estruturas diversas*, simultaneamente)

Neste ponto Pasolini, introduzindo o neologismo (para nós também operativo) de *sceno-testi* (*ceno-textos*, textos para a cena), faz uma consideração essencial:

Ci sono già, nella tradizione, certe “scritture” che rimandano il lettore a un'operazione analoga a quella che abbiamo qui sopra descritta: per es., le scritture della poesia simbolista. Quando leggiamo una poesia di Mallarmé o di Ungaretti, davanti alla serie di “grafemi” che sono in quel momento davanti ai nostri occhi – i linsegni [signos linguísticos] – noi non ci limitiamo a una pura e semplice lettura: *il testo ci richiede di collaborare “fingendo” di sentire acusticamente quei grafemi*. Esso cioè *ci rimanda ai fonemi*. *Che sono compresenti nel nostro giudizio anche se noi non leggiamo a voce alta*. (PASOLINI 1966c, p. 35; itálicos nossos)

O guião torna-se neste sentido uma obra singular, capaz de provocar o prazer da leitura em si, mas sem deixar de remeter para as imagens (que podem até não ser as realmente filmadas) da mesma maneira que os grafemas da poesia simbolista eram capazes de remeter para os sons, e exigindo uma colaboração do leitor no sentido da *imaginação* (operação mental do pôr-em-imagens, nada estranha, como visto, ao nosso

³⁶ É importante notar que a palavra italiana é mais abrangente do português guião, remetendo tanto aos diálogos quanto à planificação, quanto às notas de encenação e realização, embora a palavra em si venha de *scena* (cena).

discurso). Ora isto faz com que, na fase da edição definitiva do guião, certos elementos que por razões técnicas ou mais ainda de poética (Pasolini fala de *certas interferências do olhar do autor* que poderiam desnaturar o filme) foram retirados, possam, por decisão do autor, voltar a aparecer num contexto em que recuperam plenamente a sua função, sem prejudicar a economia do discurso³⁷.

Os pontos que mais nos interessam da teoria do *Cinema de Poesia* são os seguintes:

1. A diferenciação e comparação dos signos linguísticos (*linsegno* – lin-signo) e dos signos visuais, da imagem (que Pasolini chama de *im-segni*, *im-signos*). Remetendo, porém, os dois, no âmbito dos estudos intersemióticos, a um mais genérico conceito de *linguagem*.

2. A identificação de toda uma série de elementos (que não deixam de fazer parte, também, do universo e do imaginário poético), em que o im-signo é extremamente operativo: a existência, em suma, de todo um mundo (especialmente de sonhos e memórias) que se exprime sobretudo por imagens (e já referimos a importância e o significado da *ἔκφρασις* no nosso discurso).

3. A constatação de uma componente comunicativa mais rude, seja nesse âmbito do sonho e da memória (do inconsciente), seja através da mímica, que remete àquela linguagem a-gramatical ou pré-gramatical que tanta importância pode chegar a ter em poesia, e que era central num autor simbolista *sui generis* tão caro a Pasolini: Giovanni Pascoli (sem poder entrar no mérito da questão, sugerimos que algo de análogo, em português, acontece com Teixeira de Pascoas; veja-se neste sentido MASINI 2010)

Concluía Pasolini sublinhando que os arquétipos linguísticos dos im-signos remetem paralelamente para o mundo do sonho e da memória, “imagens de comunicação consigo próprios” que conferem um maior grau de subjectividade ao im-signo, e assim o aproximam mais da “poeticidade”. Ao mesmo tempo, através da integração da mímica na fala, referem-se a arquétipos opostos e “brutalmente

³⁷No caso da *Ilha* estes elementos são muitos, e não têm, como é óbvio, o mesmo estatuto de outros que desaparecem numa fase muito anterior à rodagem (o estudo dos esboços é neste sentido fundamental). A escassez do material documental de que dispomos, neste momento, não nos permite, salvo em casos pontuais, optar por uma reintegração de partes do texto; o que não nos impedirá de integrá-los posteriormente.

objectivos”, contribuindo para criar uma tensão não estranha, como vimos, ao nosso caso de estudo. Acaba Pasolini por identificar a possibilidade de uma “língua de poesia” no cinema com a técnica (projectada na linguagem própria do cinema), do “discurso livre indirecto”:

Esso è semplicemente l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione, da parte dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua”

(PASOLINI 1966b, *passim* e p. 17).

Ora isto é para nós fundamental, se considerarmos a complexa interacção e contaminação, na *Ilha*, entre o plano do narrador onisciente, o plano do discurso dos personagens, e finalmente o plano do discurso indirecto livre de Wenceslau de Moraes “escritor”. É interessante, depois, a referência ao “sentir” o movimento da câmara, ou, mais em geral, os mecanismos, os dispositivos, o “gesto” do autor como característica própria do cinema de poesia (e de algo muito parecido já falamos em relação à *Ilha* e à poética de Paulo Rocha).

É obvio que estamos perante um caso de poeta/realizador igualmente prolífico e genial nos dois âmbitos, e esta unidade é garantia da unidade do guião já não como roteiro de trabalho para a realização do filme, mas sim como livro impresso para a leitura. Se observarmos alguns exemplos, quanto foi dito ficará mais claro:

TITOLI DI TESTA*

Alfredo Bini
presenta
il vecchio Totò
il triste Totò
l'allegro Totò
nella storia
UCCELLACCI E UCCELLINI

* I titoli di testa verranno cantati, su un'inquadratura fissa che mostra una bianca e sperduta “luna di giorno” tra nuvole in corsa.

(PASOLINI 1966, p. 63)

em que já é evidenciado um uso criativo de todo o *script*, a partir do genérico.

Ou ainda:

*E lieto e convinto si batte com l'indice contro la tempia.
Ninetto intanto s'è guardato intorno: ed è preso anche lui,
per tutt'altre ragioni, da una grande lietezza.*

FRATE NINETTO Guardate che belle prugne, a frate Ciccillo!
Annamose a ffà 'na magnata!

*Ma frate Ciccillo preso da un impeto di fede e di speranza si
è alzato, e scende giù lungo il sentiero verso Assisi, fra le
fresche obre delle querce.*

(PASOLINI 1966, p. 119)

Óbviamente a possibilidade de utilizar de forma tão expressiva a linguagem até nos casos mais propriamente funcionais de um guião (as indicações de encenação, marcadas em itálico, que é nosso, mas que no filme são parcialmente *ditas em voz off*), transforma-o num verdadeiro género, e num ulterior gesto poético.

Em Portugal é parecido, como vimos, o caso de João César Monteiro, cuja faceta de escritor, pouco estudada, é absolutamente merecedora de toda a atenção de um crítico, e determina necessariamente a forma como as suas “peças de cinema” são a seguir editadas. Reproduzimos como exemplo, até pela qualidade e cuidado gráfico “à maneira antiga”, que caracteriza as edições & Etc., a primeira cena da peça de cinema *Le Bassin de John Wayne*, aliás nada alheia ao clima até aqui descrito, baseada como está numa colagem de textos de Strindberg, Pasolini, Teixeira de Pascoaes e Breton, e caracterizada pelo bilinguismo francês-português do texto. (MONTEIRO 1997). Neste exemplo poderá notar-se a extrema e eficaz síntese dos elementos para-textuais, e um uso claramente teatral da estruturação em cenas e actos, porém curiosamente invertido: o acto é contido, e não contém, a cena, correspondendo neste sentido ao que em cinema seriam, propriamente, o plano e a sequência (mas para esta questão, ver *supra*):

Crianças no Maxime

JOÃO PEDRO SILVA
SUSANA NUNES
CARLOS ALBERTO LEITE
PALMIRA FONSECA
NUNO LEITE
HUGO ALVES
HELDER PINTO
FÁBIO LANDIM
JOSÉ NUNES

Empregado da tasca

Burro

LÚCIO aliás LUCIANO

Textos extraídos de

Inferno: Coram Populo. August Strindberg

Petit Cathécisme à l'usage de la classe inférieure. August Strindberg

Descriptions de descriptions: August Strindberg, *Inferno*. Pier Paolo Pasolini

São Paulo. Teixeira de Pascoaes

L'amour Fou. André Breton

Durante o genérico inicial ouve-se o Kyrie Asini e um excerto da Litanie da Missa dos burros e dos bêbedos (Anónimo medieval).

CENA 01

Cenários: TEATRO: O CÉU, A TERRA, LUGAR RESERVADO AOS ESPECTADORES. INTERIOR. DIA.

Personagens: DEUS, LÚCIFER (JEAN DE DIEU), URIEL, EGINO, AMÉMÃO, OUTROS ANJOS E ARCANJOS, ADÃO, EVA, DOIS FINOS REPRESENTANTES DO NOVO PODER, VELHA VIZINHA, MENINA À JANELA, MULHER-POLÍCIA, PAUL, MARIANNE, FILÓSOFO, ESPECTADORES, VOX.

ACTO I

O CÉU

Os anjos e os arcanjos estão ocupados em trabalhos domésticos: limpar vidros, lavar e varrer o chão, passar e estender roupa, etc.

Um anjo desce dos divinos aposentos pela escada em caracol. Deus, vestido com o seu belo fato de linho branco, secunda-o. O anjo senta-se no trono de Deus, situado no lado oposto àquele em que Lúcifer, que enverga uma djellaba, está sentado. Deus põe o anjo num dos braços do cadeirão que serve de trono e senta-se, por seu turno. Pega num microfone e lê:

DEUS

Que le mouvement soit, puisque le repos nous a corrompus! Je veux encore hasarder une manifestation, au risque de m'éparpiller et de me perdre dans la foule brute!

A qualidade indiscutível da escrita de César Monteiro produzia também, por exemplo, a expressiva e poética *Sinopse* que introduz, no mesmo volume, a edição de *As Bodas de Deus*. Na mesma senda moveu-se António de Macedo ao publicar o “guião” do filme *As Horas de Maria*, e o facto não nos admira vista a proximidade da sua “poética” à dos nossos. Declara explicitamente António de Macedo, na sua introdução à edição:

O texto que neste livro se publica sob a designação genérica de “guião” do filme “AS HORAS DE MARIA” não corresponde exactamente ao texto-base que serviu para a filmagem e, posteriormente, para a respectiva montagem e sonorização. [...] Depressa me dei conta que a partir do momento em que se iniciavam as filmagens “reais”, a planificação – salvo no seu sentido geral – era completamente estilhaçada. As ideias abstractas, de quem imagina “coisas” sentado a uma secretária, rebentam como bolhas de sabão perante a estranha vitalidade do material concreto, desde as reacções humanas (dos actores e/ou dos técnicos – realizador incluído) às contingências do local onde se filma [...]. O percurso fílmico impõe uma transfiguração inevitável [...].

(MACEDO 1977)

Evidentemente a edição em papel do guião terá necessariamente que registar uma tal transfiguração; a afirmação de Macedo vem coroar, de qualquer maneira, o que estivemos a afirmar até aqui. Vejamos uma página do guião de *As Horas de Maria*:

AS HORAS DE MARIA

Noite.

Gabinete de trabalho. Janela aberta sobre arvoredos exterior.
Sobre uma secretária, pergaminhos cobertos com escrita hebraica,
e livros empilhados.

Sentado à mesa sozinho, está o MÉDICO. Acende um cigarro.
Examina um dos pergaminhos com uma lupa.

Ouvem-se passos, fora de campo.

Numa extensa galeria envidraçada, e surgindo do extremo mais
escuro, aproxima-se um vulto, envergando uma túnica clara.

No gabinete, o MÉDICO ergue o olhar, na direcção da porta.

O vulto aproxima-se, ao longo da galeria. Quando entra na zona
mais iluminada, vê-se que é uma freira.

A FREIRA conitua o seu percurso, e entra no gabinete.

O MÉDICO ergue-se.

A FREIRA pára junto da secretária.

FREIRA: Boa noite, Dr. Firmino.

MÉDICO: Boa noite.

FREIRA: Peço-lhe desculpa de vir interromper o seu
trabalho a estas horas.

MÉDICO: Um médico não tem horas, minha senhora.

FREIRA: Já lhe pedi repetidas vezes que me trate apenas
por irmã Ângela.

MÉDICO: Prefiro guardar o parentesco fraterno para a
minha irmã, que ainda é viva.

FREIRA: Como quiser.

A FREIRA senta-se, em frente da secretária.

O MÉDICO senta-se também.

FREIRA: Dr. Firmino, queria pedir-lhe um favor.

MÉDICO: Se estiver ao meu alcance...

FREIRA: Tenho uma sobrinha que precisa de cuidados

No nosso caso, a questão torna-se mais complicada porque esta revisão e “reformatação” dos materiais é da nossa responsabilidade, como editores e não como autores. Apesar de toda a criatividade que queiramos exigir, e de uma clara aposta no eclectismo e na intervenção, a inserção destes elementos, por mais que tenha sido controlada pelo realizador, não poderá atingir esse alto grau de expressividade que vimos nos casos do Pasolini e do César Monteiro. Falta-nos aqui a Luiza Neto Jorge (e a sua *Luz...*).

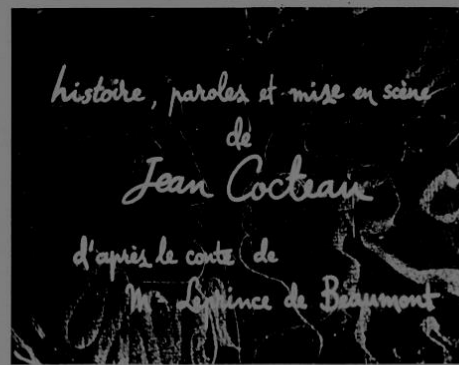
Para acabar, queremos referir uma última possibilidade de edição de “peças de cinema”, que também foi praticada, e que se limitou, mas com resultados por vezes esteticamente muito bonitos, à publicação de uma selecção atenta dos fotogramas mais representativos de uma obra, junto com fragmentos de diálogos ou de didascálias com eles relacionadas. Na nossa edição, embora o centro da questão seja, até pela sua qualidade ímpar, a matéria verbal, não deixámos de inserir uma selecção representativa de fotogramas ou desenhos de cenas (tanto de Paulo Rocha, quanto de João Botelho, que os realizou, porém, já na mesa de montagem do filme). Um bom exemplo deste tipo de edição é a “Bibliothèque des Classiques du Cinéma”, do editor Balland de Paris, de que propomos uma escolha de fotogramas retirados de *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, notável até pelo grafismo do genérico, especialmente criativo:



(COCTEAU 1975,p. 13)



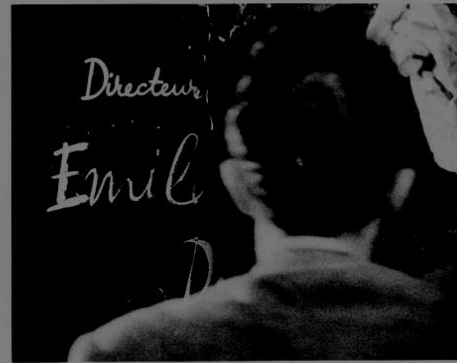
...



...



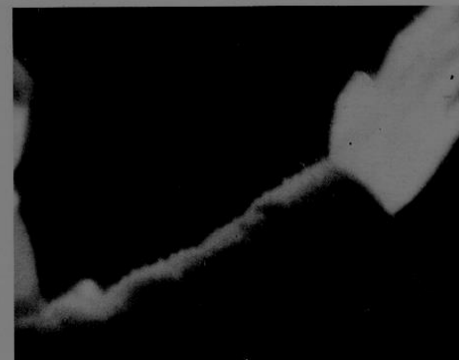
...



...



Un technicien : Moteur !
 Un autre : Ça tourne.
 Le clapman : La Belle et la Bête : un, première fois.



Jean Cocteau : Coupez ! Une minute...

(COCTEAU 1975,p. 14)

L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête on a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves.

C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez moi vous dire quatre mots magiques, véritable "Sésame ouvre toi" de l'enfance :

Il était une fois

Jean Cocteau
☆



Belle : ... elles ont les mains trop blanches.
Avenant : Belle, vous êtes la plus belle, regardez vos mains.
Belle : Laissez mes mains Avenant, et retirez-vous que je finisse mon ouvrage.



Avenant : Je vous aime. Epousez-moi.



Belle : Non, Avenant, ne m'en parlez plus, c'est inutile.

(COCTEAU 1975, p. 29)

Veremos, na nota à edição, na descrição dos testemunhos e da sua relação interna, e, finalmente, na explicação da nossa estratégia editorial, como todos os elementos até aqui convocados são operativos e não são prescindíveis, tratando-se, ao fim e ao cabo, de uma hipótese de *poética da edição*, ou de uma metodologia que tenha sempre em conta a poética do objecto a que se quer aplicar.

Capítulo IV: Edição anotada da peça de cinema *A Ilha dos Amores*

1. Nota Textual.

Considerações gerais.

De tudo quanto até agora afirmado, vamos tentar reter algumas ideias fundamentais para depois passar à descrição dos testemunhos e à exposição dos critérios editoriais:

1. Partimos de um conceito ampliado de texto, em que podemos incluir, sem dificuldades, o texto da peça de cinema assim como o definimos ao longo do nosso ensaio (a componente propriamente verbal da mesma, mas também alguns *im-signos*, para utilizar a terminologia de Pier Paolo Pasolini);

2. Há exemplos textuais que corroboram o que acabamos de afirmar, e que são há séculos integrados nas nossas “enciclopédias”. Esta integração talvez não nos faça perceber claramente o seu estatuto alternativo, e de forma analógica constituem *precedentes* do nosso caso de estudo, como vimos no ensaio;

3. Nem todos os guiões terão um interesse literário que justifique a edição em papel: o critério de qualidade (aqui garantido pelo gesto poético extremamente culto de Paulo Rocha e pela arte da escrita de Luiza Neto Jorge) será neste sentido imprescindível;

4. O testemunho que decidimos escolher para a fixação do texto-base é *o filme*, a sua transcrição de tudo quanto nele é textual, i.e., uma transcrição “desumida”, e integrada com mais elementos vindos dos outros testemunhos e dos demais materiais documentais, rascunhos, notas de intenção, sinopse, projectos;

5. É necessário ter em conta na edição a função específica dos seguintes elementos, devidamente marcados:

a) As didascálias (também com pontuais referências à coreografia, a alguns movimentos da encenação, e às imagens, ainda na senda de Pasolini);

b) A estrutura e a repartição do texto em Canções e Cenas, (desistindo de incluir ulteriores fragmentações em sequências e planos, que dizem respeito mais a uma componente marcadamente cinematográfica da obra, do que à sua natureza textual). A divisão em *Canções* (Actos, se quisermos...) é explícita no guião. A divisão em *Cenas*, nos guiões e nas planificações, reflecte uma terminologia especificamente cinematográfica; a nossa, *desumida*, não corresponde à estruturação originária do filme: aí cenas, sequências e planos têm uma função específica para a realização, que nem sempre corresponde a uma estrutura que, num texto dramático para a leitura, facilite a organização e a economia do texto. Aliás, como vimos, existe uma certa ambiguidade na definição de cena e sequência em cinema; optámos neste sentido por uma sub-divisão em cenas que são *implícitas na dramaturgia* do filme, correspondendo a unidades espacio-temporais, apesar de algumas dificuldades devidas à maior flexibilidade deste conceito em cinema. O caso mais evidente é o da cena IX da 5ª Canção. Trata-se de uma encenação dentro da encenação, de gosto teatral e ligada ao modo de representação do teatro japonês. Movendo-se em um palco reduzido, os actores utilizam-no de forma simbólica como espaço de representação de uma série de dinâmicas da acção que não têm unidade espacio-temporal. Esta unidade pertence, porém, ao próprio espaço da representação, aqui conscientemente percebido como tal. Por isso preferimos não repartir em cenas distintas estas partes, integradas numa mesma encenação (e num mesmo tom), mas, para facilitar a leitura, decidimos sub-dividir a cena em três *quadros*. O mesmo acontece na cena II da 7ª Canção.

c) A interferência entre o discurso narrativo, os diálogos, as citações, o comentário lírico: serão por vezes evidentes *de per si*, ou devidamente marcadas por indicações para-textuais;

d) O *script* propriamente dito e a sua função informativa, narrativa e/ou criativa e poética: genérico, indicações de lugar, repartições em canções; o uso do *voz off*, por vezes ambíguo e em interacção constante com os elementos até aqui mencionados. Estes elementos foram reorganizados de forma a torná-los mais lineares, conforme a natureza própria de um texto impresso em formato papel.

A Ilha dos Amores é um texto corajosamente plurilingue: conservámos por razões de mais ágil compreensão, e pelo seu uso limitado, o inglês e o latim; editam-se, à falta de originais que poderão chegar no futuro, as traduções de Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge, relativas aos textos que no filme são *ditos* em chinês e japonês: pede-se ao leitor a colaboração no sentido de instituir mentalmente e virtualmente o contraste desta relação, que nos limitamos a marcar com uma cor alternativa: *preto* (português) e *azul* (chinês e japonês). As partes em japonês são as maioritárias juntamente com as partes em português. As partes em chinês são assinaladas em nota de rodapé.

Consideramos necessária e oportuna, mas talvez redutível numa futura edição comercial, a inserção de um aparato de fontes, em função, também, da leitura crítica que oferecemos no ensaio: o objectivo será sempre dar a ler um texto numa forma mais limpa e clara possível, longe da “saturação” filológica dos aparatos, mas sem deixar de proporcionar a informação considerada necessária à leitura, na senda do que T.S. Eliot fez, em nota, em relação aos *inter-textos* das suas obras poéticas, que julgou imprescindíveis para a leitura das mesmas, e de certa maneira partes integrantes delas. De resto nem todas as fontes são facilmente localizáveis, e por vezes a citação é críptica e reformulada num contexto semântico completamente diverso. As páginas mais poéticas, de mais bela feitura formal e verbal, de mais intensa meditação, não poucas vezes encontram-se “escondidas” entre impressões as mais variadas, e nem sempre as descobrimos dentro de uma escrita dispersa por forma, modalidades e finalidades dos textos. Paulo Rocha tem o mérito de ter sido um dos mais refinados intérpretes de Moraes. Luiza Neto Jorge, por outro lado, com a sua capacidade de dialogar de forma tão harmoniosa com as melhores páginas de Wenceslau, torna ainda mais difícil a distinção, dentro do texto, de tudo o que é dele e o que é dela. Este anexo, colocado no fim da edição, integra de forma transparente a leitura hermenêutica do texto; as anotações são assinaladas com letras em âpice, de forma a distingui-las das notas do aparato crítico-textual, que vai em rodapé.

Descrição dos testemunhos.

1. *A Ilha dos Amores*, película, 169', ANIM – Cinemateca Portuguesa (doravante **F**)

Esta é a única versão do filme que pôde ser visualizada até à data. A partir dela foram realizadas as demais cópias, legendadas em diferentes línguas, e pertencentes ao acervo do ANIM – Cinemateca Portuguesa. A transcrição dos diálogos aqui editados e a comparação das didascálias e anotações dos demais testemunhos com a transcrição, baseiam-se nesta cópia, que consideramos como texto-base.

2. *A Ilha dos Amores*, guião do filme, s/d, manuscrito (doravante **GUI.I**). Fotocópia de um guião manuscrito por Paulo Rocha, pertencente ao espólio de Luiza Neto Jorge e cedido pelo herdeiro Dinis Neto. Trata-se de uma transcrição dos diálogos e da planificação, incompleta e muitas vezes em forma de apontamentos, realizada por Paulo Rocha numa fase intermédia da realização do filme. É uma cópia de trabalho que, até certo ponto, é idêntica a GUI.III, que descreveremos mais adiante. Sobre esta cópia de trabalho, Paulo Rocha insere ulteriores anotações, variantes e dúvidas. A natureza móvel das anotações (que registam tanto novas escritas quanto alterações devidas à comparação com as cenas que se iam entretanto rodando, e que implicam eventuais variantes produzidas *na rodagem*), permite afirmar que se trata de um guião produzido a meio caminho, e utilizado e anotado até o fim da rodagem. A partir de certo momento, deste guião faz-se uma fotocópia, que será utilizada para anotações de natureza distinta (como por exemplo notas relativas as pausas que os actores terão de efectuar). Infelizmente esta função distinta das duas cópias nem sempre é respeitada, produzindo graves dificuldades na interpretação das relações genéticas entre variantes e anotações.

3. *A Ilha dos Amores*, fotocópia do guião do filme, s/d, dactilografado e manuscrito, pertencente ao espólio de Luiza Neto Jorge e cedido pelo herdeiro Dinis Neto (doravante **GUI.II**). É nitidamente o guião melhor organizado, mas regista uma fase da escrita algo anterior a GUI.I, que como vimos, com GUI.III, é realizado *in itinere*. Bastante incompleto, especialmente pelo que diz respeito aos diálogos chineses e japoneses, é todavia mais rico pelo que diz respeito às didascálias. Para além disso, são-lhe acrescentadas folhas, manuscritas, e nem sempre colocadas no lugar que lhes compete, onde se anotam, sem

outras indicações de encenação e sem legendas, os trechos em português das cenas plurilíngues, e os fragmentos das 9 *Canções* de Qu Yuan traduzidas por Luiza Neto Jorge e utilizadas na montagem de textos. Só um estudo atento permitiu editar no sítio devido estas partes. Nunca apresenta a tradução dos diálogos japoneses e chineses (com excepção da cena III da 1ª *Canção*) e, em linha geral, as cenas em japonês e chinês não são aqui registadas. Estas lacunas são devidamente assinaladas no aparato. Apresenta ainda anotações manuscritas sucessivamente e variantes manuscritas.

4. *A Ilha dos Amores*, guião do filme, s/d, manuscrito (doravante **GUI.III**). Fotocópia de um guião manuscrito por Paulo Rocha, pertencente ao espólio de Luiza Neto Jorge e cedido pelo herdeiro Dinis Neto. Como vimos, é, até uma certa fase, cópia idêntica de GUI.I, a que acrescenta só indicações relativas às pausas da dicção (anotações que decidimos não registar, por serem meramente técnicas). Todavia, devido a uma certa flexibilidade no uso destas duas cópias de trabalho, justifica-se considerá-los testemunhos distintos, por apresentarem escassas mas importantes variantes alternativas.

A numeração dos guiões sugerida pelas siglas (GUI.I, GUI.II, GUI.III), é devida à colocação sucessiva na pasta pertencente ao espólio de Luiza Neto Jorge, mas não dizem respeito a uma possível relação genética que, pelos sucessivos acréscimos e utilizações, é dificilmente interpretável. Podemos apenas dizer que a versão originária de GUI.II precede a versão originária de GUI.I e GUI.III, numa primeira fase idênticos. Também é praticamente impossível detectar as intervenções manuscritas de Luiza Neto Jorge, quase sempre duvidosas e de qualquer maneira escassas. Isto não significa que não houve intervenção por parte dela: a estratégia colaborativa na escrita do guião, amplamente descrita no nosso ensaio, garante que se trata de alterações combinadas entre ambos, e produzidas, em Lisboa, durante repetidos encontros, e na fase da rodagem japonesa, garantidas por comunicação telefónica ou por correspondência (cf. o nosso ensaio, os depoimentos de Paulo Rocha ali citados, e a reprodução de algumas das cartas do Japão para a Luiza, de Paulo Rocha, no apêndice documental). Na impossibilidade de distingui-las entre si, as variantes são inseridas como sendo do *autor*, na senda de quanto afirmámos, no ensaio, acerca do *autor deste texto*.

5. *A Ilha dos Amores*, legendas em português: Lista de Falas, datilografada. Cópia depositada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa com a cota G249 (doravante **LEG-PT**). Tradução dos diálogos japoneses e chineses, sem anotações de encenação nem didascálias. Trata-se de uma versão mais sintética, para os efeitos da legendagem, e por isso menos completa da tradução feita por Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge, registada em GUI.I e GUI.III. GUI.I e GUI.III apresentam a este nível, porém, lacunas e incertezas, e em determinados casos apresentam apenas uma tradução de serviço em inglês. As variantes de tradução de LEG-PT são registadas no aparato, e, em casos devidamente assinalados, são reintegradas no texto-base, quando a versão de GUI.I e GUI.III é incompleta, evidentemente preparatória e inacabada, ou apenas em inglês.

São estes os testemunhos em que se baseia a nossa edição. Outros testemunhos e documentos são utilizados de forma pontual para integrar didascálias ou resolver dúvidas, e, neste caso, são devidamente assinalados como fontes da reconstituição do texto. Vejamos:

1. *A Ilha dos Amores*, (*versão inglesa: The Isle of Love*). Lista de Falas, datilografada. Cópia depositada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa com a cota G4903.

2. *A Ilha dos Amores (DIÁLOGOS, “francês”, por Maryse Bernardino e Ana de Freitas. Fev. 1982)*. Seguida de *A Ilha dos Amores, versão francesa (Cannes), legendas alteradas*. Lista de Falas, datilografada. Cópia depositada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa com a seguinte cota: G4900.

3. Paulo Rocha *Diário das Ilhas*. Diário da composição e realização do filme, inédito. Parcialmente publicado em ROCHA 1996; JL 12.3.1991 e X.3.1991.

4. Luiza Neto Jorge *Caderno da Ilha*. Caderno de apontamentos e esboços pertencente ao espólio da autora.

Existem ainda quatro documentos relativos à projectação e planificação do filme. Pelo seu interesse, e embora constituam nitidamente um anexo, preferimos editá-los, integralmente, antes dos diálogos, porque por um lado representam a fase preparatória do filme e facilitam a compreensão do texto que lhe segue, por outro confirmam quanto afirmado no nosso ensaio geral. Especial interesse tem o último destes documentos, pois é a planificação mais próxima do filme na sua versão definitiva, e sobre esta planificação Luiza Neto Jorge trabalhou e elaborou a montagem textual e os diálogos. Neste documento as anotações manuscritas de Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge são perfeitamente distinguíveis, e de forma separada as registamos no aparato:

1. Paulo Rocha, *Wenceslau de Moraes e o Oriente*. Projecto de filme, dactilografado. Cópia depositada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, num fascículo único que reúne também 2 e 3, cota G 407 (doravante **PRO.69-71**)

2. Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*. Planificação, dactilografada. Cópia depositada em 1988 no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa (mas correspondente a uma fase anterior), num fascículo único que reúne também 1 e 3, cota G 407 (doravante **PLA.I**)

3. Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores em 1974*, projecto, dactilografado. Cópia depositada no Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa, num fascículo único que reúne também 1 e 2, cota G 407. (doravante **PRO.74**)

4. *A Viagem de Vénus ou A Ilha dos Amores*. Planificação, dactilografada. Cópia pertencente ao espólio de Luiza Neto Jorge e cedida pelo herdeiro Dinis Neto, com anotações manuscritas por Luiza Neto Jorge e por Paulo Rocha, aqui facilmente distinguíveis. (doravante **PLA.II**)

5. *A Ilha dos Amores*, folha da Cinemateca Portuguesa escrita em ocasião da primeira exibição pública do filme em Portugal, em 1983, e mais vezes reeditada. Utilizámos uma cópia de 1989 para a reorganização do genérico e da ficha técnica. (doravante **CP 1989**)

CrITÉRIOS da presente edição.

O texto base em português é fixado a partir de **F**, i.e., da transcrição dos diálogos e dos demais elementos verbais (cartões, legendas) do *filme em si*. A repartição em *Canções* é, como vimos, explícita. A subdivisão em *cenar* e *quadros* é deduzida. Quer o texto quer a sua estrutura, deduzida de **F**, são sempre confrontados com **GUI.I**, **GUI.II**, **GUI.III** e **PLA.II**. As peripécias, ou argumentos, que facilitam a leitura e abrem cada *Canção* e cada cena, são, por norma, retiradas de **PLA.II**. As didascálias propriamente ditas provêm de **GUI.II** que, como vimos, é mais rico a este nível. Registam-se também pequenas anotações relacionadas com o som e o ruído de cena, sempre que necessárias ou úteis à melhor compreensão do texto e à sua economia geral. Tais anotações aparecem, de forma idêntica, em **GUI.I** e **GUI.III**. Didascálias e anotações vem em itálico, como os demais elementos para-textuais (excepto os títulos das cenas e das *Canções*); a origem da porção de texto utilizada nas didascálias é sempre assinalada em nota de rodapé, quando não se trata de uma didascália integrada nas réplicas entre parênteses (neste caso a origem do texto é implícita: sempre **GUI.II** exceptuando as partes não registadas em **GUI.II**, devidamente assinaladas). A maior parte da tradução dos diálogos japoneses e chineses é retirada de **GUI.I** e **GUI.III**, a este nível basicamente idênticos. Como vimos, porém, em caso de tradução incompleta ou ainda em fase de rascunho, optámos por escolher a mais cuidada de **LEG-PT**. Estas alterações são devidamente assinaladas em aparato. É preciso lembrar que as traduções de **GUI.I** e **GUI.II** e as de **LEG-PT** tiveram funções distintas, sendo as primeiras mais amplas e as segundas mais cuidadas, mas incompletas. Não constituindo portanto propriamente variantes, e não podendo estabelecer-se ao certo um testemunho preferível de modo geral, optámos por escolher, caso a caso, a lição mais adequada.

Em todos os segmentos do texto (réplicas, argumentos, didascálias, som) as integrações do editor vêm assinaladas entre parênteses rectos. No para-texto, elas são por vezes necessárias, por causa da escassez da informação dos testemunhos, mas dependem sempre de uma análise atenta de **F**. No caso da tradução dos diálogos japoneses e chineses, tais integrações limitam-se a casos pontuais, onde as réplicas são traduzidas apenas em inglês. Optámos por reintegrá-las numa tradução portuguesa nossa, baseada na tradução inglesa, e assinalada entre parênteses rectos, para não

alterar a economia geral do texto.

Desfizemos todas as abreviaturas, corrigimos os erros ortográficos e actualizámos a ortografia; verificámos e actualizámos a transcrição dos topónimos e dos nomes chineses e japoneses. A sintaxe de algumas das didascálias tem, em **GUI.I**, **GUI.II** e **GUI.III**, ainda a forma de um mero apontamento: optámos por reformulá-la sem alterar o sentido e o conteúdo verbal dos enunciados, salvo necessidade de integração devidamente assinalada. Finalmente, a escolha tipográfica de todos os testemunhos é muito oscilante, assim como a organização dos textos poéticos: nivelámos estas escolhas segundo um critério fixo, e reconstituímos a métrica após análise sistemática de todos os testemunhos e de fontes externas e indirectas (nomeadamente os textos originais citados ou traduzidos). Não assinalámos tais alterações em nota.

Os elementos especificamente cinematográficos dos guiões, as anotações relacionadas com os movimentos de câmara, com os planos, com as objectivas, etc., não são editados. Só se editam, como peripécias, didascálias ou anotações relativas ao som, os elementos indispensáveis à economia geral do texto e à sua compreensão.

Todas as variantes das várias fases da escrita (variantes genéticas), ou as variantes alternativas, são registadas em nota de rodapé. Também registámos anotações referentes de forma inequívoca ao texto e aos seus conteúdos literários. No caso de alguma didascália de **GUI.II** não concordar com **F**, optámos por reformulá-la, entre parênteses rectos, e inserimos a variante de **GUI.II** em aparato. A simbologia empregada no aparato, o mais possível clara e transparente, é a seguinte:

Simbologia

Integrações do texto:

Na edição, como vimos, qualquer integração do texto e do para-texto inserida pelo editor é sempre assinalada entre parênteses rectos: [integração]

Variantes:

texto] SIGLA <variante>:

do lado esquerdo do parêntese recto o trecho do texto, editado como texto base, a que se refere a variante; segue a sigla do testemunho que regista a variante. Entre *chevron* a variante.

Anotações dos autores:

SIGLA {anotação}:

a nota é inserida no ponto do texto que apresenta acréscimo; no aparato, a seguir à sigla do testemunho, regista-se a anotação entre chavetas.

No caso em que a variante ou a anotação sejam acrescentadas à margem, usam-se as habituais setas:

↑ acrescentado por cima

→ acrescentado na margem direita

← acrescentado na margem esquerda

↓ acrescentado por baixo

prefere-se colocar a seta *fora do parêntese*, embora haja exemplos contrários na tradição da edição crítica, para poder assim melhor identificar a porção de texto da variante ou da anotação:

1. SIGLA ↑ {anotação}

2. texto] SIGLA ↑ <variante>

1. No lugar do texto editado onde aparece a nota, o testemunho SIGLA acrescenta por cima a anotação entre chavetas.

2. O trecho editado, e citado em nota, acrescenta por cima, no testemunho SIGLA, a variante entre *chevron*. Etc...

∅ : indica ausência do trecho referido num dos testemunhos.

ex. texto] SIGLA ∅

o trecho editado, e citado em nota, não aparece no testemunho SIGLA

† : *crux desperationis*. Indica um trecho ilegível ou uma lacuna que não é possível reintegrar, nem por conjectura.

2. Projectos e planificações

[Publicamos nesta secção, seguindo a cronologia, primeiro os projectos, e logo em seguida as duas planificações do filme, documentadas quer em cópias datilografadas, depositadas na Cinemateca Portuguesa, quer em cópias pertencentes ao espólio de Luiza Neto Jorge: cf. a nossa Nota Textual]

Paulo Rocha

WENCESLAU DE MORAES E O ORIENTE

[PRO.69-71]

Desde a segunda metade do século passado, as artes e as letras dos países ocidentais, têm vindo a sofrer, e em profundidade, fortes influências vindas do extremo oriente.

O caso mais conhecido é o dos pintores impressionistas e pós-impressionistas, que testemunharam eloquentemente, e através das suas obras, do seu fascínio pela estampa japonesa. Menos divulgadas, mas igualmente importantes, são as dívidas da “arte nova”, da arquitectura moderna e da pintura americana do após-guerra.

No teatro e na poesia de língua inglesa, as importações foram muito variadas e deram já origem à laboração de teses universitárias em alguns países. Avultam neste contexto os poetas imagistas - Ezra Pound e J.B. Yeats - figuras de primeira grandeza.

Ao lado de missionários, estudiosos, “marchands” e escritores ocidentais, pioneiros que pela sua actividade generosa, curiosidade e espírito de aventura, tornaram possíveis estas fecundas trocas culturais, é particularmente interessante o lugar ocupado pelo nosso compatriota Wenceslau de Moraes. Há paralelos evidentes entre a sua obra e a de escritores seus contemporâneos. Pierre Loti, Lafcadio Hearn, partilharam com ele qualidades estilísticas, esteticismo, gosto pelos temas “exóticos”. A partir dos estudos de Armando Martins Janeiro, o caso de Moraes ganha em clareza e distinção, precisa-se o valor e o alcance da sua obra. Espírito sensível, artista da língua, escritor importante, a sua estatura cresce muito quando comparado, sob o plano da aventura espiritual e humana, com os seus contemporâneos, portugueses ou não, criadores famosos ou obscuros investigadores.

Muito poucos, talvez nenhum, tiveram como ele a intuição visionária das opções novas que se abriam na sua época ao homem ocidental, e a temerária coragem de comparar com outras estranhas as próprias bases da sua civilização, através de uma duríssima experiência pessoal, incompreendido de uns e outros, lutando, escrevendo, reflectindo. E, iluminando tudo, uma teimosa simpatia humana no meio da adversidade, entre as dolorosas expectativas da comunhão, e as ilusões do amor.

Como tantas outras personalidades notáveis da sua geração, foi o produto fascinante e contraditório de uma época de transição, de crise interna e de expansão ultramarina, trazendo à nossa memória, estranhamente misturados, ecos dos nossos homens do século XVI, uma cor e um charme “belle-époque” e preocupações moderníssimas, que fazem dele um nosso contemporâneo, neste fim de século que se aproxima.

Escritor original e eloquente, estudioso que “viveu do coração”, oficial de marinha com uma carreira brilhante, (várias missões em Moçambique e Timor), vice-comandante do porto de Macau, cônsul geral em Kobe, recluso eremita e amante saudoso e inconsolável em Tokushima, encontramos diante da trajectória de uma vida e de uma obra exemplares, que importa estudar e dar a conhecer a portugueses e japoneses, em primeiro lugar, e tanto quanto possível, ao mundo, a que pertence pelo seu sentido universal.

O Japão precedeu-nos, talvez, nesta renovação actual de interesse em favor de Moraes. Além dos monumentos em praças públicas de Kobe e Tokushima, e da estela funerária oficial erigida no seu cemitério, são numerosas e importantes as biografias e estudos publicados, avultando a recente edição das obras completas, cuidadosíssima iniciativa editorial, com uma documentação abundante e estudos assinados por alguns dos mais conhecidos escritores japoneses vivos. Também recentemente foram incluídos trechos das suas obras nos livros de leitura para as escolas primárias, e a televisão local elaborou um filme de média metragem, que incluiu, como se sabe, filmagens em Portugal.

A Ilha dos Amores: Descoberto o caminho do oriente, corridos os perigos,
 Vénus recompensa os navegantes acolhendo-os na sua
 ilha e dando-lhes a contemplar, do alto de um monte “a
 grande máquina do mundo”.

Ao escolher este título, coloca-se o projecto sob um signo camoniano. Não porque se comemore em 1972 o IV Centenário da publicação dos *Lusíadas*, mas porque a época em que viveu Wenceslau de Moraes - as últimas décadas do século XIX e os começos deste - se caracterizou por um fervor nacionalista exacerbado que se traduziu

numa impressionante quantidade de obras plásticas e literárias tendo como tema e pretexto a vida e a obra de Camões. Destas nos restam um estilo, o neomanuelino, e abundantes exemplares, públicos e privados, em monumentos e edifícios, em praças e jardins, em museus e bibliotecas.

Confidente e amigo, em Macau, de Camilo Pessanha, Wenceslau de Moraes, tal como ele, pelo estilo da sua vida, dos seus escritos, e da sua peregrinação extra europeia, coloca-se na linha de uma tradição “oriental” que tem as mais fundas raízes dentro da nossa história literária, e que remonta, entre outros, a Fernão Mendes Pinto e a Camões.

Mais do que uma bibliografia, no sentido tradicional, pretende-se desenvolver as virtualidades do enredo que se segue, montar um espectáculo “fin de siècle” com uma estrutura muito aberta, evocação e síntese musical de uma época, homenagem a um homem, “revista” dos seus amores, da sua obra e dos seus temas. Diante dos olhos dos espectadores, trata-se de re-inventar, de re-encontrar, as chaves secretas de uma vocação singular, de uma existência que, como a do seu amigo Pessanha, se tornou já em vida num mito para os antigos companheiros e os admiradores da metrópole distante.

“Em que desvios a razão se perde”

(Camilo Pessanha)

A evocação obsessional do BON ODORI, a dança dos mortos de Tokushima, “cidade de deuses, de budas, terra de mortos”, e os amores trágicos de um Moraes envelhecido pela jovem Ko-Haru (A “Pequena Primavera”), servirão de espelho à volta do qual, as peripécias de uma carreira oficial, literária e sentimental se virão inscrever retrospectivamente, na visão exaltada de um fim de vida em que o escritor e o artista atinge finalmente a sua maturidade.

No espaço de um filme, fora do mundo, no labirinto interior de uma obra, a viagem sempre recomeçada da língua portuguesa, rumo à longínqua ilha da Lusitânia Transformada, a ilha do Marinheiro e de Vénus.

Antecedentes.

Para o bom entendimento do projecto de produção que agora se apresenta, importa conhecer alguns dos seus antecedentes.

Nos anos de 1966 e 1967, convencidos do interesse nacional e internacional de fazer um filme sobre o tema da introdução pelos portugueses das armas de fogo no Japão no século XVI, trabalhámos intensamente, de colaboração com argumentistas japoneses, na preparação de um roteiro, baseado nas crónicas dos senhores da ilha de Tanegashima, na Peregrinação e nos escritos dos missionários, em especial os referentes a São Francisco Xavier, tão ligado, como se sabe, a Fernão Mendes Pinto.

Deste longo período de trabalho surgiu um argumento que, uma vez proposto à companhia DAIEL, uma das cinco grandes do Japão, logo recebeu um acolhimento de tal modo favorável, que, passadas três semanas da minha chegada a Tóquio, tinha esta já obtido do governo japonês um financiamento de 600 000 dólares, visto o projecto ter ficado abrangido num programa de produção de filmes de prestígio, destinados à conquista de mercados internacionais.

Surgiram em seguida fortes diferenças de opinião, visto se ter verificado estar aquela companhia apenas interessada em que se fizesse um filme vulgarmente comercial, com total desrespeito da verdade histórica - e portuguesa - e manifesto prejuízo para a qualidade do filme e a imagem internacional da nossa presença na Ásia no século XVI.

Apesar dos repetidos esforços do embaixador de Portugal em Tóquio, Dr. Armando Martins [Janeiro], não foi possível chegar a um acordo, tendo-se abusivamente apossado a companhia DAIEL do argumento proposto, e começado por sua conta a rodagem de um filme nele baseado: “A crónica das espingardas”, (Teppô Denrai Monogatari). A questão foi ulteriormente resolvida em juízo, sendo aquela companhia condenada a pagar uma indemnização à parte ofendida.

Infelizmente, o filme realizado, e pelos motivos acima expostos, não correspondeu à expectativa do governo japonês, não tendo tido qualquer divulgação internacional, apesar da presença de um popular actor americano no papel principal, o de Fernão Mendes Pinto. Destes acontecimentos deu o embaixador conhecimento ao Ministério dos Negócios Estrangeiros, tendo este enviado ao então S.N.I. a cópia das

informações, recebidas em data de 17 de Maio de 1967, e levando os ofícios os números de 119 e 159.

No rescaldo desta viagem mal sucedida, alguma coisa surgiu de positivo. Em conversa com o embaixador, investigador e escritor com vasta obra sobre Wenceslau de Moraes, chamou-me este a atenção para as virtualidades cinematográficas desta figura. Uma visita ao sul do Japão, aos locais relacionados com a sua vida e os seus livros mais estreitamente auto-biográficos, e uma consulta da documentação reunida na biblioteca pública de Tokushima, logo me convenceram da especial procedência desta opinião. No ano seguinte, em 1968, após um levantamento feito em arquivos, museus e bibliotecas de Lisboa, fiz uma viagem de estudo que me levou a Moçambique, e em especial à ilha de Moçambique, a Singapura, ao delta do Mekong e a Macau, tendo-se estabelecido no espírito a ideia de uma genuína continuidade, geográfica, humana e estética, entre o meu anterior projecto, centrado sobre os portugueses no Japão do século XVI, e a proposta actual, dedicada a W. de Moraes. Os locais visitados, quase todos ligados à memória da passagem física do autor dos *Lusíadas*, vieram reforçar em mim as ressonâncias camonianas do argumento, ligando-o à experiência secular do oriente de escritores portugueses, que foram também, à sua maneira, homens do mar e homens de acção.

Os anos de 1969, 1970 e 1971 foram assim quase inteiramente dedicados ao estudo, e à preparação das delicadas e morosas relações necessárias ao bom sucesso de um projecto internacional de tal modo complexo.

Paulo Rocha

A Ilha dos Amores em 1974

[PRO.74]

Apresentado este projecto em 1971, voltei desde então mais duas vezes ao Japão, a fim de manter vivos os contactos profissionais e pessoais indispensáveis. Neste contexto veio recentemente a Portugal, a convite, o célebre realizador japonês Teinosuke Kinuagasa, tendo sido homenageado numa sessão solene em que foi apresentada ao público de Lisboa uma das suas obras mais importantes, “Uma Página Louca” de 1926. Kinuagasa é considerado no Japão o maior especialista do filme histórico da época de Wenceslau de Moraes (época Meiji, época Taishô). Este realizador aceitou tomar a responsabilidade pela cenografia de “A Ilha dos Amores”, sendo consultor do filme a respeito do argumento e da escolha dos actores japoneses. Parece assim assegurada uma “verdade de época”, do lado japonês, em todos os aspectos em que ela seja necessária.

Paralelamente, encontra-se assim igualmente assegurada, dentro dos “meandros” da indústria cinematográfica japonesa, a possibilidade de uma colaboração leal e interessada de outras entidades “locais” de reconhecido prestígio profissional tanto em Tóquio, como no Sul do Japão, onde viveu Wenceslau de Moraes.

Durante este período, tive igualmente oportunidade de fazer em Portugal um filme, “Pousada das Chagas” (ambientado em Óbidos), uma experiência bastante fecunda de que espero “A Ilha dos Amores” possa beneficiar nos aspectos de uma maior concentração narrativa, nomeadamente através do tratamento renovado do estatuto das personagens e das mudanças de décor, que se aproximariam das técnicas do teatro musical de tipo tradicional japonês. Seria assim levado a acentuar a função dinâmica do ritmo, da cor, das vozes, e a favorecer um maior dispêndio de energia por parte dos actores e da encenação.

Julgo que desta maneira a economia geral do espectáculo seria bastante melhorada, reforçando-se o seu poder de fascinação junto do público.

(Paulo Rocha)

Paulo Rocha

A ILHA DOS AMORES

[PLA.I]

1 - Numa tarde de 1912, Wencesalu de Moraes e a frágil Ó-Yoné, sua mulher, dirigem-se numa carruagem de cavalos a uma praia vizinha da sua cidade de Kobe, no sul do Japão.

Vão visitar o túmulo de um guerreiro - Atsumori - morto na flor da idade, e muito cantado por poetas e gente de teatro.

2 - O casal visita o túmulo, acariciando a alta pirâmide de granito com as inscrições apagadas pelo tempo.

3 - Volta a Kobe de carruagem. Ó-Yoné, impressionável, fala da morte que a espera.

4 - Luz do entardecer. Banho do casal na elegante casa à moda japonesa de Moraes.

Ó Yoné canta a canção da festa dos mortos de Tokushima, sua terra natal.

5 - Lisboa: Atelier de pintura. Grandes telas com motivos camoneanos.

Isabel, antiga apaixonada de Moraes, vestida com a bandeira da República, é pintada por seu marido (Cº.³⁸), semi-paralítico na sua cadeira de rodas. Falam com Francisca, uma irmã de Moraes, sobre o postal do túmulo de Atsumori que acabam de receber.

Muito violenta cena conjugal motivada pela recordação do ausente.

6 - Consulado de Portugal em Kobe. J. K.³⁹, um médico russo, amigo de Wenceslau, explica-lhe que Ó-Yoné, doente de coração, morrerá em breve.

³⁸Provavelmente Columbano. A figura do pintor, marido de Isabel, é parcialmente inspirada no pintor Columbano.

³⁹Referência ao amigo médico, que, em *Os Serões no Japão*, fala a Moraes da morte e da reencarnação. O nome do amigo não é citado. Cf. MORAES 1973, pp. 29-31.

A conversa muda para a Reincarnação (metempsicose) budista.

7 - Casa de Moraes. Além de Ó-Yoné, a sua sobrinha Ko-Haru, futura esposa de Moraes, e K.T., o amigo médico.

K.T. e Ko-Haru dançam a dança dos mortos de Tokushima, tocada ao “shamisen” por Ó-Yoné.

8 - Queda de água nos arredores de Kobe. Wenceslau e Ko-Haru recolhem bolbos de flores para madarem para Lisboa, via transiberiano.

Num templo vizinho oferecem esmolas pela saúde de Ó-Yoné.

9 - Casa de Moraes. Ofício dos mortos. Desespero de Moraes diante do cadáver de Ó-Yoné.

Enquanto sai o enterro, Moraes fala com o público sobre a sua vida presente e futura.

10 - Casa vazia: Meio ano mais tarde Moraes abandona Kobe e o seu cargo consular. Muda-se para Tokushima, terra natal da esposa defunta.

11 - Lisboa 1915. Casa de Francisca, vista para o Tejo. Isabel e Camilo Pessanha, o poeta, este de visita à Metrópole. Recordações de Moraes em Macau. Leitura de jornais com textos de Moraes sobre Tokushima.

12 - Cemitério de Tokushima. A festa dos mortos. Moraes e a jovem Ko-Haru diante do túmulo da morta.

13 - Tokushima. Casa modesta de Moraes e Ko-Haru, nas colinas. Refeição ritual diante do altar da morta.

14 - Noite nas ruas de Tokushima. A população dança desenfrenada a dança dos mortos. Asatarô, despeitado amante de Ko-Haru, discute com esta e a mãe, diante de Moraes.

15 - Madrugada no cemitério. Moraes di a Ko-Haru que em breve ela será viúva e livre.

16 - Quarto biblioteca em casa de Moraes. Este lendo velhos diários japoneses clássicos. Ko-Haru na lida doméstica.

17 - Noite de verão. Calor asfixiante. Ko-Haru e Moraes com um pássaro na mão, que pertenceu a Ó-Yoné, falam da metempsicose.

18/19 - Ko-Haru está grávida. Moraes, envelhecido e ciumento, segue-a pelas ruas, tentando descobri-la junta com o amante, Asatarô. Ballet perseguição, um pouco ridículo.

20 - Festa das raparigas. Ko-Haru e Ó-Yoné bebem álcool de arroz sob as árvores em flor.

21 - Ko-Haru em casa, indisposta pela gravidez. Folheia um velho álbum de caricaturas de Bordalo Pinheiro. Nele descobre uma representação de um quadro: A Ilha dos Amores, em que reconhecemos, “fantasiados”, Moraes, Isabel e Francisca.

22 - Parto de Ko-Haru. Moraes em casa de um vizinho, perde as últimas ilusões: a criança que nasce não é filha dele.

23 - Verão opressivo. Fantasmal. Moraes lava o túmulo de Ó-Yoné.

24 - Só em casa, Moraes fala com o vizinho. Nervoso, declama os Lusíadas.

25 - O pássaro de Ó-Yoné é devorado por uma serpente. Fúria de Moraes.

26 - Circo de inverno. Um orangotango tuberculoso lembra o “Zé Povinho” a Moraes.

27 - Moraes anota o facto no seu diário, em casa.

28 - Ko-Haru, cheia de fome, visita Moraes.

29 - Diário de Moraes: escreve “misticamente” sobre os luminosos pés das mulheres japonesas. Os pés de Ko-Harú.

30 - Ko-Haru traz a Moraes a notícia de que a guerra de 1914 estalou na Europa. Moraes é considerado um espião alemão.

31 - Museu Militar de Lisboa. No meio de pinturas alegóricas, Francisca empurra a cadeira de rodas de C^o., por entre as salas de armas. Falam da guerra. Estão sem notícias de Moraes. QUadro da Ilha dos Amores.

32 - Ilha de Moçambique. 1885. De barco, Moraes e um amigo colecionam conchas raras.

33 - Ilha de Moçambique. De noite, Moraes e o amigo têm diante da bela Arussi, negra, uma longa conversa sobre o tema de Vénus e os Lusíadas. Camões teria vivido na ilha, pobre e doente, retocando o poema. Moraes e Arussi.

34 - Tokushima. A mãe de Ko-Haru pede a Moraes que volte a receber a rapariga em sua casa.

35 - Festa dos Mortos. Jantar ritual de toda a família em casa de Moraes. Por causa da guerra, não haverá este ano danças de rua.

36 - T.K., o médico russo, visita Moraes em Tokushima.

37 - Suspeitos de espionagem, a polícia interroga duramente Moraes e T.K. .

38 - Moraes volta a casa muito abatido. Reconciliação com Ko-Haru. Atmosfera opressiva da guerra.

39 - Excursão de Ko-Haru e Moraes aos redemoinhos do mar de Maruto. Ela, muito apagada, está de novo grávida. O barco no centro do turbilhão das águas.

39-a - O casal num hotel de Naruto, escutando-se o ruído do mar ao longe. Moraes fala do filho que vai nascer.

40 - Tokushima: Moraes dança abraçado ao filho - loiro - recém nascido. No dia seguinte o filho morre.

41 - Sintra 1889 - Jardim de uma vivenda. Pintura do quadro “A Ilha dos Amores”. Vestidos mitologicamente, e à Século XVI, Moraes, Francisca e Isabel (Vénus), com o globo maquete da “Grande Máquina do Mundo”. Pinta o marido de Isabel. Ambiente familiar. Tomam chá. Conversam sobre os sucessos do país e as navegações de Moraes.

42 - Casa de Moraes. Acordar do dia em Tokushima. Ko-Haru, à janela, saúda o Sol.

43 - Calor asfixiante de Verão. Ko-Haru, com dores nas costas, instala-se de hora a hora na doença. Recorda com Moraes a sua infância, as suas visitas à casa da tia em Kobe.

44 - Macau 1896-1898. Camilo Pessanha dita poesias a Moraes, no escritório deste, na época vice-comandante do Porto de Macau.

Os filhos chineses de ambos brincam na sala ao lado, com forte gritaria. Pessanha trata mal o filho e faz considerações amargas sobre o estado actual do país.

45 - Pessanha e Moraes fotografados com os filhos diante da estátua de Camões. Queixam-se das mães chinesas.

46 - Conversa de Moraes com a esposa chinesa, jogando majong com as amigas numa espécie de casino. Recriminações mútuas.

47 - Tokushima ao anoitecer. Na mesa de trabalho de Moraes, uma página de um livro seu sobre a morte de Ko-Haru.

48 - Ko-Haru, de cama, muito doente.

49 - Refeição ritual em casa de Moraes, no dia da Festa dos Mortos, com toda a família de Ko-Haru, continuando esta doente.

49-a, b, c, d, e - Incidentes do avançar da doença de Ko-Haru. Textos do diário de Moraes.

50 - Ko-Haru é transportada para o Hospital.

50-a, b, c, d - Ko-Haru, no hospital, começou ela própria a escrever o seu diário. Incidentes vários.

51 - Noite no corredor do hospital que dá para o jardim. Exausto, Moraes dorme sentado no chão.

52 - Ko-Haru descobre a gravidade da sua doença ao perceber que Moraes tem medo de ser contaminado.

53-a, b - Caprichos de Ko-Haru, criança mimada a quem a morte assusta.

54-a, b - Paz noturna no jardim do hospital. Ko-Haru despede-se de Moraes: quer ver o filho dela e de Asatarô antes de morrer.

55 - Contra vontade, Moraes traz a criança à presença da mãe.

56-a - Morte de Ko-Haru ao som do canhão que marca o meio-dia.

56 - Outono no cemitério. Moraes cuida da campa de Ó-Yoné.

57 - Vestido como um mendigo, Moraes perde-se no seu jardim na contemplação dos insectos e das plantas.

58 - 1º dia do ano. Cumprimentos rituais dos vizinhos, Moraes cozinha um caldo verde, com receita da irmã, cantando um fadinho.

59 - Noite desse mesmo dia. Altar doméstico de Ko-Haru e Ó-Yoné, com incenso a arder. Moraes escreve à irmã Francisca.

60 - Lisboa 1890. Flash-back - Mansarda sobre a praça de Camões. Moraes e Isabel, amantes, falam da situação política, no meio de uma cena de ciúmes.

Manifestantes cobrem de crepes a estátua do poeta, cantando “A Portuguesa”. (Ultimatum).

61 - Noite em Tokushima. Pirilampos em casa de Moraes, que se convence ter sido visitado pelos espíritos das duas mortas.

62 - Pequeno templo de aldeia. Moraes negocea um túmulo para ele e Ko-Haru.

63 - Moraes, muito envelhecido, vive em anacoreta, na sua casa, rodeado de bichos bizarros.

64 - Atchan, a mulher chinesa de Moraes, vem de Hong-Kong tentar levá-lo para junto dela e dos filhos. Acha-o louco, e breve desiste.

65 - Moraes tenta decifrar várias biografias suas actuais, em japonês. Pede a ajuda de uma irmãzita de Ko-Haru, de 13 anos. A menina lê, sem perceber. Trata-se da morte de Moraes: Suicídio, crime, acidente?

Moraes “representa” as três hipóteses, enquanto vai propondo casamento à rapariguinha assustada.

66 - Lisboa 1929. Águas-furtadas da casa de Francisca, que descobre velhas fotos “galantes” de Isabel feitas por Moraes. Chega Isabel com notícias sobre a morte misteriosa de Moraes. Velhos ciúmes estalam, e as duas começam a destruir os remanescentes do passado, enquanto discutem histericamente.

67 - Tokushima 1912. Voltamos a ver a cena do banho, com início em 4., com enquadramentos e falas levemente diversos. Ó-Yoné, no banho, na doçura da luz do fim da tarde, fala de Atsumori, guerreiro morto na flor da idade, e na dança da festa dos mortos de Tokushima. Começa a cantar.

F I M

Paulo Rocha

As Viagens de Vénus ou

A Ilha dos Amores

[PLA.II]⁴⁰

1ª Canção: “Festivo, calmo, poderoso⁴¹”

Local: Sala dos canhões, Mueu Militar de Lisboa.

Pinturas murais/ temas lusíadas: barcos, ondas, ninfas.

No tecto: o retrato de Camões com a primavera estância dos Lusíadas. Numa vitrine, a espada de Vasco da Gama. Busto de Vasco da Gama, no meio da sala.

Canhões majestosos, enormes, com aplicações em relevo: textos, esfera armilar, golfinhos, armas de Portugal. Canhões - falos - naves cósmicas que atravessam o espaço e a eternidade, origem da vida, das ciências, das artes.

Uma lanterna, miniatura da “Grande Máquina do Mundo” - (a clarabóia), cuja cobertura em vidro reflecte o texto dos Lusíadas e o retrato de Camões, no tecto.

Acção⁴²: O Casal dos xamãs recita o texto da 1ª canção. Uma mão acende a lanterna (que lembra a clarabóia). A luz vai aumentando sucessivamente. Pormenores dos canhões, mãos que batem com as argolas dos canhões, com um som de bronze, sublinhando as palavras. Mãos che cobrem os canhões de flores amarelas, chão vermelho. A luz apaga-se. Em seu lugar iluminam-se as paredes da sala dos Lusíadas⁴³.

Nas roupas agora de Gama - Vénus o casal invoca a protecção de Vénus para o público que vê o filme, e para os técnicos que o fazem, para que as suas vidas e trabalhos sejam fecundos. Dedicatória à deusa do filme: início, em latim e português, de “De Natura Rerum”, em que Lucrécio lhe oferece o poema e diz que por ela se move o universo.

⁴⁰Trata-se, como vimos, da versão da planificação mais próxima do filme. Sobre esta cópia, pertencente ao espólio de Luiza Neto Jorge, a autora inseriu pequenas anotações manuscritas de trabalho, aqui perfeitamente reconhecíveis como suas, que anotamos em aparato, precedidas da sigla LNJ. (cf. Nota à Edição). As restantes anotações e variantes, também manuscritas, pertencem a Paulo Rocha.

⁴¹LNJ: ↑ {encarnado-escuro / verde escuro}

⁴²LNJ: ← <1ª CANÇÃO>

⁴³LNJ: ← <invocação // 1ª dedicatória>

As 5 cores e as 5 notas são invocados - texto de Chuang-Tzu¹ - que a sua combinação traga vida e paz.

O casal⁴⁴, diante da espada e do busto invoca as viagens de descoberta, e pede e promete, fecundidade e alegria para os portugueses. Vénus tem nas mãos um grande espelho oval, em que se reflectem em panorâmica partes da sala, acabando sobre uma janela alta, junto do tecto, ao nível da rua, com grades douradas que lembrem as da clarabóia⁴⁵, e vasos de flores. Lá fora, rua de Lisboa, séc. XIX, mas com gente de agora, sob chuva.

Como numa inundação, a água sobe, janela acima, tingindo-se progressivamente de vermelho.

Som musical de vidro que vibra intensamente.

Novo local: Centro de Tóquio, anoitecer, telhados, neons, anúncios.

Acção: Em caracteres chineses, passam as letras luminosas do final da 1ª canção. Sob uma maquete gigantesca de uma máquina fotográfica, fortemente iluminada, e que roda sobre si, um terraço com uma mesa-altar, coberta de flores, e com as fotos verdadeiras de Moraes, Ko-Haru, Ó-Yoné, etc. Grandes douradas e panos vermelhos (já vistos)⁴⁶ e móveis a usar na clarabóia. Os actores japoneses, o actor Moraes, e Vénus, com o espelho.

Vénus apresenta⁴⁷ os actores, e, como Verónica, as fotografias.

Pede⁴⁸ que os espíritos dos mortos desçam a este mundo, para reviver a sua história. Pelos trabalhos do filme, haverá serenidade para vivos e mortos. Textos do teatro nô, de interrogatório aos mortos, sobre as suas paixões, quem são.

⁴⁴ LNJ: ← {→}

⁴⁵ LNJ: ← { X }

⁴⁶ LNJ: ← {→}

⁴⁷ LNJ: ← < APRESEN/TAÇÃO>

⁴⁸ LNJ: ← {1A}

2ª Canção⁴⁹

Sobre a mesa-altar é posta, com um fundo de água, e entre plantas, a lanterna-clarabóia. No seu pequeno telhado de vidro, reflectido, de novo, o final em néon da 1ª canção. A cena torna-se vermelha, e logo branca.

Lisboa⁵⁰: No céu, deslumbrante de luz, a clarabóia, com o rio, as colinas, o castelo, a cidade. Num papagaio de papel, que passa: 2ª Canção.

Isabel, vestida “mitologicamente”, olha estática para os céus, acompanhando com os olhos a trajectória no espaço do “Espírito” da 2ª Canção que desce à terra. Diz as quatro primeiras linhas desta, repetindo “Sou como uma flor”.

Olhando sempre para o céu, aproxima-se da porta para entrar: através das janelas ovais da clarabóia vemos o seu interior, transformado em estúdio de pintor: uma cena da Ilha dos Amores: Telas, roupas, armaduras, ramos de árvores, plantas, cadeiras, jornais, revistas. Escada estreita, escura, subindo para um alçapão que dá para o chão da clarabóia.

Francisca, a irmã de Moraes, vestida de ninfa, mas com ar bastante sombrio, sobe trazendo uma bandeja com chávenas de chá. Pelo buraco do alçapão, vê-se no alto o céu da clarabóia, onde está Moraes, vestido à Gama, que, tendo acabado de arranjar algo lá em cima, desce por uma escada de mão. A irmã, subindo, repete num eco apaixonado, as duas últimas linhas de Isabel: “Agora, em longas curvas⁵¹ o Espírito desceu, num rasto de luz sem fim”.

As duas, Isabel e Francisca, entram ao mesmo tempo no estúdio. C., o Marido impotente de Isabel, pinta, sentado numa cadeira de rodas. Uma criada negra (?), vestida também mitologicamente, representa a “África” (?) e toma conta de uma menina pequena. A acção prossegue, em duas linhas que se cruzam, por vezes dentro do mesmo plano.

A - No exterior varanda, no alto do telhado em vidro, e na escada escura do alçapão, a acção tende para ser não realista, com textos da 2ª canção, da “grande

⁴⁹→ {encarnado-escuro / verde escuro}

⁵⁰ LNJ: ← <2ª/ Atelier do pintor/ CHÁ/ CONCÍLIO/DOS/DEUSES>

⁵¹ LNJ: ← { X }

máquina do mundo” e da “história de Portugal”⁵² e “Geografia da Ásia” dos Paços da Montanha da Ilha dos Amores. Temas base do filme, aqui: Viagem, conhecimento, erros.

B - No interior do estúdio, a acção é mais realista e psicológica. Toma-se chá, o ambiente é familiar e amigável. Fala-se das viagens de Moraes, comenta-se pessimista a política do país, em risco de perder a África por causa da questão com a Inglaterra do “Mapa Cor-de-Rosa”. Sente-se a amizade do grupo, e as tensões subterrâneas: Moraes é amante de Isabel e tem com esta sérios conflitos, provocando isso sentimentos mórbidos na irmã, e no marido. As conversas e acções realistas e não realistas, cruzam-se e iluminam-se mutuamente.

A clarabóia, ora será “a verdadeira”, de Lisboa, ora será nas falésias, sobre o mar, a grande altura, na Serra da Arrábida, ora entre os telhados e anúncios luminosos do Centro de Tóquio. Os vários “fundos” respondem em eco uns aos outros, criando uma nova unidade de espaço.

3ª Canção

Anoitecer: Ruas estreitas e populares de Tóquio, com ponte de caminho de ferro. Muita gente. Sentados na rua, com as suas caixas-lanternas, ledores da sina (i-ching): raparigas de agora (as actrizes Ko-Haru e Ó-Yoné) consultam sobre os seus amores. Fundo sonoro de canções sentimentais. Traseiras de prédios muito altos. Lá em baixo, abafada, a mesa com a lanterna-clarabóia sobre água, onde⁵³ se reflectem o céu e os prédios, e, invertida, a cara de Vénus, que começa a 3ª canção. A água torna-se cor de sangue.

A - Ultimatum - 31 de Janeiro - Praça de Camões Lisboa

B - Macau - Gruta de Camões

A/B : Montagem alternada. A imagerie aquática da 3ª Canção acentua o tom ultramarino desta cerimónia fúnebre no altar da pátria de luto.

No centro da clarabóia, a estátua da gruta de Camões de Macau, no meio de árvores. Para cada uma das quatro portas, um local diverso de Macau:

⁵² LNJ: ← {Cantos/ IX e X}

⁵³ LNJ: ← { // }

1 - Porto de Macau. Escritório capitania de Moraes. Pessanha dita: “Eu vi a luz em um país perdido”... miniaturas de canhões japoneses. Os filhos chineses de ambos brincam ruidosamente.

Praça de Camões, em Lisboa. A praça é rectangular, pequena, com edifícios altos de todos os lados. Estátua de Camões ao Centro. Uma rua desce até ao Tejo. Duas igrejas. Um hotel chamado Europa. O exterior do último andar do hotel é muito parecido com a clarabóia: paredes em escama, varandas, portas.

A praça, altar da pátria, é uma sala de teatro de ópera, com camarotes e público olhando nas janelas.

ULTIMATUM: em redor da estátua, manifestação política contra a Inglaterra por causa do africano “Mapa cor de Rosa”. Panos pretos sobre a estátua: a pátria de luto. Pela primeira vez se canta o hino nacional “A Portuguesa”-”Heróis do Mar”, esperança de que o país não morra.

No último andar do hotel⁵⁴, no quarto da esquina, Isabel e Moraes têm uma ruptura (ultimatum) penosa, terna, contraditória mas definitiva. Ele quer levá-la para fora do país (Europa? Ásia?), mas ela ficará em Lisboa junto do marido impotente e doente. Ele nunca mais voltará à Europa e a Portugal. O quarto do hotel, adaptado, lembra a estrutura da clarabóia: † portas, paredes, janelas (mais um grande leito). C., o marido, numas águas furtadas do telhado, mesmo defronte do quarto, olha para o casal e a manifestação em baixo. Uma ponte passadeira vermelha atravessa a rua, pelo ar, e liga o postigo dele ao quarto dos amantes.

Entre vasos de avenca, como um santo no altar, C. diz partes acabrunhantes do Finis Patriae do Guerra Junqueiro: fantasmas de Reis de Portugal contam Portugal, com um negro pessimismo, queixando-se da infidelidade das Rainhas/esposas.

Do outro lado da praça, com a cara da estátua de Camões ao meio, ligada também por uma ponte passadeira vermelha à estátua e ao quarto do hotel, a irmã Francisca observa as cenas: marido, amantes, manifestantes, e dá largas, por palavras, ao seu mórbido ciúme. As quatro acções paralelas cruzam-se numa estranha estereofonia. Isabel canta, convicta, o hino nacional, Moraes perde a cabeça e bate-lhe. Esta cena faz-se mais de metade em estúdio. A praça parece a clarabóia virada do avesso,

⁵⁴ LNJ: ← <3º →>

para dentro, com as quatro fachadas de varandas convergindo para o mesmo espaço fechado da praça.

Passar do tempo. As conversas indicam que passam as estações. Um ano se passou em recriminações e lutas, nas vidas particulares e na vida do país.

Textos nô - Gil Vicente

O texto e o tom só raramente são realistas. Isabel é Vénus, mas também a figura mitológica da Europa e da Pátria. O seu corpo é o mapa cor-de-rosa. Moares, a irmã e o marido impotente, são três aspectos diferentes de Portugal, em relação à sua história, às viagens, ao amor e à arte.

Macau⁵⁵ - mesmo local - Pessanha, Moraes e os filhos, e as esposas, tiram fotos diante da estátua de Camões, e falam sobre a China. Ao fundo Isabel e o marido cantam o hino nacional. Sons de música⁵⁶ e casino chinês. Francisca, a irmã, insiste nos ciúmes e frustrações.

Macau - Casino/Casa de Chá - Conversa de Moraes com Atchan, a esposa chinesa. Os dois não se entendem.

Final da 3ª canção: Centro de Tóquio. Os mesmos actores em ambiente vulgar, realista, mágico: agência de viagens, revistas e filmes eróticos, empregadas que saem do trabalho. No vidro da vitrine na janela do 1º andar, reflectida a varanda do hotel Europa, de Lisboa, o busto do Camões da Gruta de Macau.

4ª Canção

O texto da canção passa-se nas margens de um lago, sob o vento de outono. Um carro de cavalos conduz o xamã à alcova nupcial sob as águas, onde o espera a Senhora.

Esta sequência é uma elegia dedicada aos amores e à morte de Ó-Yoné, que representa no filme a metade serena e benfazeja de Vénus. Nela a claráboia assume sucessivamente, ou ao mesmo tempo, a forma de túmulo de Atsumori em Suma, de casa

⁵⁵ ← {a cruzar/ a montar}

⁵⁶ LNJ: ← {→}

de Moraes em Kobe (banho, jardim, mosqueiro), de estúdio de pintor em Lisboa e de agência de viagens em Tóquio actual. Vénus controla toda a acção, vestida de⁵⁷ República Portuguesa, mostrando a sua face mais violenta e implacável, e a sua cumplicidade com a morte.

1 - No centro da clarabóia, com o rio Tejo actual ao fundo, uma gigantesca cópia do túmulo de Atsumori, que de tão grande quase sai pelo telhado de vidro fora. Lá no alto, Isabel à República. Na varanda, com o seu cavalete, o marido pintor. Vento de outono nos vidros. Vegetação de outono, grandes ramos de pinheiro. Neon “Eden Cinema” lá em baixo.

2 - Agência de viagens em Tóquio.

Posters com “formas” e cores da “clarabóia”. Numa vitrine de vidro uma miniatura da clarabóia com o túmulo de Atsumori dentro. Posters: termas, BON ODORI (dança da festa dos mortos), praias dos mares do sul com banhistas a sair da água em poses de Vénus. Frases publicitárias da Rádio: elogio das viagens, prazeres do mar, promessas de felicidade e de êxtase.

Vénus em empregada atende os clientes que são os outros actores do filme.

3 - SUMA: Com o mar ao fundo, e sob os pinheiros, uma carruagem com Ó-Yoné e Moraes. Em cima, Vénus em República, conduz. Textos não referentes a SUMA. Ó-Yoné fala piedosa do fim do jovem guerreiro ATSUMORI.

Plongée, a carruagem parada, vista do alto do telhado da clarabóia. Entre os pinheiros, o túmulo de Atsumori. Comovido, o casal oferece água, frutos, acaricia a pedra. Travelling circular, musical.

4 - Jardim interior da casa de Moraes em Kobe: de um lado uma varanda da clarabóia, do outro, uma grande banheira, com Moraes e Ó-Yoné que falam da família em Portugal. Espelho oval, com dois postais de Atsumori, e um prato de frutos. Vestida à República, Isabel entra, dizendo o texto da alcova nupcial da IVª canção, e escreve-a no espelho, oferecendo reverente frutos ao casal no banho, enquanto Ó-Yoné, que a não vê, fala da festa e da dança dos mortos em Tokushima. Venús pega num dos postais e volta para a varanda da clarabóia.

5 - Atelier de Pintura, Lisboa. Repetição do texto sobre a alcova nupcial⁵⁸, pelo

⁵⁷ LNJ: ← {→}

⁵⁸ LNJ: ← {Atelier/ do pintor}

marido, sentado na cadeira de rodas, e pintando, Isabel posa em República, e lê um postal de Atsumori com notícias de Moraes. Pela escada, Francisca sobe, e abre o alçapão que dá para o atelier de pintura. Traz na mão um outro postal de Atsumori. Comentário amargo do pintor, e zanga fulminante de Isabel, que lhe bate enraivada com uma bengala. Francisca tenta acalmar.

Texto da IVª canção: final: espíritos vêm buscar a Senhora para o Reino dos Mortos. Casa de Kobe. À varanda, o marido lê o texto de⁵⁹ Moraes sobre a metempsicose. Na próxima vida gostaria de encarnar um cão, único símbolo do amor fiel. Sob o mosquiteiro, no centro da clarabóia, Ó-Yoné toca um instrumento de cordas e canta de novo o Bon Odori, sob o olhar de Moraes. Vénus comenta a⁶⁰ acção, falando da ida de Moraes para Tokushima. Moraes fala da separação que se aproxima: texto da IVª canção.

Canções V e VI: O senhor das vidas.

Tendo por centro Ko-Haru em Tokushima, é a sequência mais longa de todas. O texto das duas canções é dedicado ao Senhor das Vidas, que regula a vida curta ou longa dos humanos.

A canção V - Tem um tom “solar”: Ko-Haru recebe cá na terra o “Senhor das Vidas” - Moraes - os seus amores, 2 filhos, bichos.

A canção VI - é elegíaca - doença e morte de Ko-Haru, arrastada por Moraes na sua viagem de volta ao Reino dos mortos.

Nesta sequência, a luta entre a luz e a escuridão, a vida e a morte, atingem o ponto mais alto de todo o filme. De um lado Ko-Haru, o aspecto mais luminoso e activo de Vénus, do outro, a escuridão da 1ª guerra mundial. O BON-ODORI, dança entre a vida e a morte, atravessa a sequência e unifica estes dois aspectos opostos. As luzes do BON (a cerimónia da vinda e da volta dos espíritos dos mortos a este mundo) iluminam as cenas, cenas-viagens entre o aqui e o além.

Em sequências alternadas, ou dentro do mesmo plano, o interior da clarabóia ora

⁵⁹ LNJ: ← {→}

⁶⁰ LNJ: ← {→}

mostra as salas da 1ª grande guerra, do Museu Militar de Lisboa, ora mostra aspectos de Tokushima. As vitrines do Museu, funcionando como espelhos, ajudam a ligar os diferentes lugares, e reflectem as luzes do BON e as danças do BON ODORI.

Época do Bon Odori. Sons de M[ú]sica¹. Vultos de dança. Vida quotidiana de Moraes e Ko-Haru em Tokushima. Vénus² comenta, citando velhos diários japoneses, e um texto sobre a poesia japonesa, Moraes observa pela 1ª vez o BON no cemitério, e em casa, diante do altar doméstico da falecida Ó-Yoné, enquanto Ko-Haru tenta ensinar-lhe a dança. No mesmo plano, as † sombrias pinturas, bandeiras e canhões da⁶¹ 1ª grande guerra do Museu de Lisboa. O pintor, de cadeira de rodas, e Francisca, falam da guerra e dos escritos de Moraes sobre Tokushima que se publicam nos jornais. No meio desta pesada atmosfera, brilham como um clarão os textos sobre os pés de Buda, e os luminosos pés e mãos de Ko-Haru e das japonesas.

Paredes do Museu e mosqueiteiro: Moraes massaja Ko-Haru. Conversa sobre a metempsicose, a respeito de um pássaro que pertenceu a Ó-Yoné, que se escapa a voar dentro do mosqueiteiro.

Canção VII - O Senhor do Oriente - Lord of the East

Sequência visionária sobre a velhice e a solidão de Moraes em Tokushima. Atmosfera próxima do Teatro Nô, iluminada por uma luz misteriosa que parece vir do outro mundo, e projecta sombras sobre o chão. Há poucas palavras. Moraes escreve nos seus livros, sobre Ko-Haru e Ó-Yoné, trata do seu jardim, visita os cemitérios vestido de mendigo ocidental. Animais, insectos, plantas, musgos, nuvens⁶², pedras, muros, água, ocupam o centro das atenções. Ao fundo, as duas mortas,¹¹ Ó-Yoné e Ko-Haru, comentam a acção. A clarabóia em Lisboa é o jardim de inverno da casa de Francisca: cheia de plantas, aquários, gaiolas com pássaros. Pessanha, fantasmal, veio de Macau⁶³ e faz uma visita a Francisca, a Isabel e ao pintor. Conversas sobre o que é a poesia. Francisca mostra-lhe o poema "Em⁶⁴ um Retrato", que ele, Pessanha, e Moraes, enviaram

⁶¹ LNJ: ← {→}

⁶² LNJ: ← {Jardim/ de/ → / Inverno}

⁶³ LNJ: ← {ARTE / POÉTICA}

⁶⁴ LNJ: → {CARTA}

anos atrás, de Macau, ilustrado com uma adivinha em hieróglifo. O poema tem um tom xamanístico, e funde-se com a atmosfera das nove canções e do teatro nô.

Anoitece. O grupo fala de Tokushima, da vida e da morte de Ko-Haru e de Ó-Yoné. Aos poucos a reunião transforma-se numa reunião espírita. No meio da noite há luzes na clarabóia - através da estufa de plantas no chão do seu centro vemos Moraes em Tokushima. No meio da noite, os sentimentos de rivalidade das duas mulheres por causa de Moraes, e a amargura do marido, manifestam-se. Elas falam em linguagem como de nô - recusam-se a contar a sua verdadeira história, os seus sentimentos inconfessáveis. Não querem dizer quem são, quais as máscaras que têm usado durante a vida. Dias e noites, anos, parecem passar no decorrer desta sessão espírita, que se mistura com a vida quotidiana de Moraes em Tokushima.

Moraes escreve a sua teoria do que sucede depois da morte: o corpo e o espírito transformam-se em átomos, "As simpatias", que vão procurar as pessoas e os lugares amados.

Canção VIII

Esta canção, a mais apaixonada de toda a colecção seria, usada no modo mais lírico de todo o filme, repetida e montada aos bocados no seu decorrer, serviria pelo seu tom geral "aquático", para dar um ambiente de conjunto à obra.

Seria filmada de uma maneira muito operática, no Museu da Marinha de Lisboa, dentro de uma enorme galera real do século XVII, com uns 60 remadores vestidos de belas fardas (bonecos de tamanho natural), com uma cabina dourada à ré, e um enorme dragão dourado à proa.

Vénus percorre o barco, da cabine à proa, atravessando entre os remadores. O barco será envolto em enormes panos azuis e brancos, significando o mar e o céu. O marinheiro caminhará cá em baixo, sobre o mar de pano. Devemos imaginar esta cena como um dueto, mais o coro dos remadores.

Estes planos serão eventualmente cruzados com planos do centro de Tóquio, actuais, de noite, que o casal percorrerá, continuando o texto e a música.

Canção IX - O Espírito da Montanha e Final

Esta canção de amor, muito lírica, passa-se numa sombria montanha, com nuvens *negras*, chuvas *negra*, gritos *soturnos*, e misturas de dia e de noite, num ambiente mágico.

Neste último capítulo do † filme, dá-se a morte de Moraes em⁶⁵ Tokushima, e a zanga final dos "deuses em concílio", na clarab[ó]ia⁵ de Lisboa⁶. Na realidade, a vedeta da sequência é a própria clarabóia (a "Montanha" da IXª canção), que, batida pelo vento e a chuva, queimada pelo fogo, destruída pelos "deuses" desavindos, se desfaz como nos finais dos filmes burlescos ou de terror, onde é costume destruir o décor.

Na "Ilha dos Amores" é a própria "Grande Máquina do Mundo" que se destrói a si própria, para permitir a sua reconstrução em novos filmes, sob nova forma. A câmara foca a estrutura de todas as direcções, e de cima e de baixo, num espaço aberto que provoca vertigem. Vénus, o xamã, começa o texto no ambiente sombrio da clarabóia. Quando chega a "E os seus lábios sorriam", entra no décor de Tokushima.

Cena 1 - Moraes lendo os seus biógrafos futuros, repete em "mimo" as várias hipóteses sobre a sua morte: acidente, assassinio, suicídio, diante do olhar estarecido de uma menina de doze anos, irmã de Ko-Haru, enquanto lhe propõe casamento e quase se suspeita que a queira violar. Muito ágil, muito velho, com ar inteligente e atrevido, eloquente e falador, Moraes parece mais um espírito da montanha do que um ser humano.

Cena⁶⁶ 11 - No jardim de inverno, Francisca descobre na câmara escura que pertence a Moraes velhas chapas fotográficas "galantes" de Isabel. Chegam Isabel e o marido. Estala violenta discussão. Vénus em paralelo no mesmo palco.

Cena 111 - A pedido das autoridades, vagabundos bêbados entram na casa de Moraes onde este se encontra morto, entre gatos. Está tão sujo que lhe têm que cortar a roupa à faca, para lhe arrancar do corpo.

Convergem no texto o Camões visionário e cósmico da Ilha dos Amores, e o

⁶⁵ LNJ: ← {→}

⁶⁶ LNJ: ← {→}

lirismo da IXª canção, com a vulgaridade da conversa dos vagabundos de Tokushima, a frustração do marido e da irmã Francisca, a violência física da acção.

Começam a destruir vidros, a queima telas, as duas mulheres⁶⁷ deitam o marido na sua cadeira de rodas pela escada do alçapão abaixo. Musical, a chiva bate forte nos vidros. O décor desfaz-se.

Tokyo - Telhados do Centro - Cena como no princípio do filme. Serenamente, como numa cerimónia religiosa, o grupo acende ou apaga⁹ a lanterna-clarab[ó]ia¹⁰ e queima os retratos das personagens. Sala dos canhões: como no início do filme: música das argolas dos canhões. Flores. O casal de xamãs saúda o público e deseja-lhe uma vida fecunda. Texto final - quatro linhas da colecção¹⁴ das nove canções.

FIM

⁶⁷ ↑ {croquis,/ telas oferecidas}

3. A Ilha dos Amores

Paulo Rocha
Luiza Neto Jorge

com a colaboração de
Sumiko Haneda
Moriaki Watanabe
Tai Jung Kok

A ILHA DOS AMORES
KOI NO UKISHIMA

uma produção luso-japonesa

dedicado a
WENCESLAU DE MORAES
escritor português
no. Lisboa 1854
oficial de marinha
Moçambique
Timor
Macau
Cônsul em Kobe
f. Tokushima 1929

obra em 9 partes inspiradas
nas 9 Canções de Qu Yuan

[Personagens e Intérpretes]⁶⁸

Par primordial	Luís Miguel Cintra, Clara Joana
Wenceslau de Moraes, Vasco da Gama	Luís Miguel Cintra
Isabel, Vénus, Alegoria da República, Enfermeira	Clara Joana
Francisca	Zita Duarte
Marido de Isabel (pintor)	Jorge Silva Melo
Camilo Pessanha	Paulo Rocha
Ó-Yoné	Yoshito Mita
Ko-Haru	Atsuko Murakumo
Asatarô	Jun Toyokawa
Atchan	Erl Tenni
"Mãe" chinesa	Lai Wang
[Chiyo-ko	não acreditada]

⁶⁸Fontes: CP1989; ROCHA 1996, *passim*

[ficha técnica do filme]⁶⁹

Realização e Argumento: Paulo Rocha | Diálogos: Luiza Neto Jorge, Sumiko Haneda, Moriaki Watanabe, Tai Jung Kok | Fotografia: Acácio de Almeida, Elso Roque e Kozo Okazaki | Direcção Artística e Guarda-Roupa: Cristina Reis, Batica, Takahuru Sakaguchi | Música: Paulo Brandão | Som: Paula Porru, João Diogo, Yugi Hiyoshi | Montagem: Yoshio Sugano | Assistentes de Fotografia: Carlos Mena, Teresa Caldas, José Tiago

Produção: SUMA FILMES | Directores de Produção: Manuel Guanilho, Toru Aizama | Produtores Executivos: Paulo Rocha, Etsuko Takano | Estreia Mundial: Festival de Cannes (Seleção Oficial), Maio de 1982 | Primeira exibição pública em Portugal: Cinemateca Portuguesa, a 6 de Maio de 1983 | Estreia Comercial em Portugal: Fórum Picoas de Lisboa, integrado na "Operação Paulo Rocha", a 8 de Março de 1991.

⁶⁹em CP 1989



1ª CANÇÃO⁷⁰

O Monarca do Leste

Festivo, calmo, poderoso

Sala dos canhões, Museu Militar de Lisboa.

Pinturas murais / temas lusíadas: barcos, ondas, ninfas.

No tecto: o retrato de Camões com a primeira estância dos Lusíadas. Numa vitrine, a espada de Vasco da Gama. Busto de Vasco da Gama, no meio da sala.

Canhões majestosos, enormes, com aplicações em relevo: textos, esfera armilar, golfinhos, armas de Portugal. Canhões - falos - naves cósmicas que atravessam o espaço e a eternidade, origem da vida, das ciências, das artes.

Uma lanterna, miniatura da “Grande Máquina do Mundo” (a clarabóia), cuja cobertura em vidro reflecte o texto dos Lusíadas e o retrato de Camões, no tecto⁷¹.

CENA I

O Casal dos xamãs recita o texto da 1ª canção. Uma mão acende a lanterna (que lembra a clarabóia). A luz vai aumentando sucessivamente. Pormenores dos canhões, mãos que batem com as argolas dos canhões, com um som de bronze, sublinhando as palavras. Mãos que cobrem os canhões de flores amarelas, chão vermelho⁷².

MULHER: Neste dia propício^a,

HOMEM : neste dia de signos favoráveis⁷³

⁷⁰GUI.II, folha de rosto: {FILME “ILHA DOS AMORES” / PAULO ROCHA // TEXTO PARA / LEGENDAS EM ALEMÃO // FALTAM OS DIÁLOGOS DAS CENAS DA ESCADA COM OS 2 FILHOS DE KO-HARU} | GUI.II: o começo dos diálogos é precedido de uma fotocópia da primeira edição de *O-Yoné e Ko-Haru*, de Wenceslau de Moraes, na qual são sublinhados os fragmentos que irão integrar a cena 2 da 4ª Canção (*O Túmulo de Atsumori*)

⁷¹Festivo...tecto] fonte: PLA.II

⁷²O casal...vermelho] fonte: PLA.II

⁷³Neste...favoráveis] GUI.I: inversão das falas HOMEM/MULHER

cumulemos de honras
 MULHER : e de prazeres

 HOMEM : o Monarca das Alturas

 MULHER : o Monarca das Alturas⁷⁴

⁷⁵chiu⁷⁶... chiang⁷⁷... tilintam as pedrarias do meu cinto.

HOMEM (*off, logo in*) :
 E da esteira, semeada de jóias⁷⁸ e pendants de jade,
 porque não colher agora

MULHER : o ramo perfumado?

⁷⁹ HOMEM : Erguem-se já as baquetas,⁸⁰ ressoam já os tambores!

MULHER : E os cantores, numa cadência baixa e lenta
 cantam suavemente.

HOMEM : Mas logo, estridente,

MULHER: a sua voz
 responde ao som das flautas e das cítaras!

⁷⁴Só em F

⁷⁵GUI.II intercala: <MULHER : Ergo pelo punho de jade a minha longa espada>

⁷⁶Chiu] GUI.II: <ch'iu>

⁷⁷Chiang] GUI.III: ↑ <chiu>

⁷⁸jóias] GUI.I: <jade>

⁷⁹GUI.II intercala: <MULHER : Sirvo, sobre orquídeas, a carne que cheira a manjerico.

HOMEM : Sirvo o vinho de cássia e aquela bebida com travo a pimenta^b.>

⁸⁰Erguem-se...notas] GUI.I: fala pertencente a HOMEM ; GUI.II: indicação mais vaga: <Luís/Clara> (HOMEM/MULHER), para toda a fala

HOMEM : Nas suas vestes esplêndidas
 o Espírito
 deambula
 em majestade

MULHER : E aromas fragrantos invadem os altares
 E em mil acordes se enleiam as cinco notas.

HOMEM : O senhor está alegre e feliz,

MULHER : o seu coração conhece a paz^{c.81}

⁸¹O Senhor...paz] GUI.I: inversão das falas: MULHER/HOMEM

CENA II

Invocação, dedicatória, proposição.



Sala dos canhões, museu militar: Vénus e Gama (autor/descobridor).⁸²

A luz apaga-se. Em seu lugar iluminam-se as paredes da sala dos [afrescos dos] Lusíadas. Nas roupas agora de Gama - Vénus o casal invoca a protecção de Vénus para o público que vê o filme, e para os técnicos que o fazem, para que as suas vidas e trabalhos sejam fecundos. Dedicatória à deusa do filme: início, em latim e português, de “De Natura Rerum”, em que Lucrécio lhe oferece o poema e diz que por ela se move o universo⁸³.

Ruídos de passos

Troar de canhão muito ao longe⁸⁴.

VASCO da GAMA⁸⁵ :

*- Alma Venus ! - , oh Vénus fecunda^a, mãe da viajante gente lusitana^b,
prazer dos homens e dos deuses, - hominum divunque voluptas! -,*

⁸²Invocação ... descobridor] fonte: GUI.II

⁸³A luz...universo] fonte: PLA.II

⁸⁴Ruídos...longe.] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁸⁵GUI.II ↓ {De / Natura / Rerum / Lucrécio}

tu que sob os signos errantes do céu,
povoas o mar portador de navios
e as terras ricas de searas:
Graças a ti⁸⁶
todas as espécies humanas são nadas e criadas,
graças a ti vêm a luz do sol!
- *Te dea, te fugiunt venti, te nubilia coeli*
adventumque tuum... - À tua frente, ó deusa...

VÊNUS : À minha frente, à minha aproximação
somem-se os ventos, arredam-se as nuvens, a meus pés,
a meus pés
estende a terra industriosa brandas flores;

[O casal, diante do afresco (concílio dos deuses) invoca as viagens de descoberta, e pede e promete, fecundidade e alegria para os portugueses^{87.}]

⁸⁸VASCO da GAMA :

Incutindo em todos as doces feições do amor,
tu inspiras aos seres
o desejo
de perpetuarem a sua espécie.
E já que assim governas sozinha a natureza,
e que sem ti nada aborda as margens divinas da luz,

⁸⁶Graças a ti] GUI.I → <VÊNUS: Graças a mim?>

⁸⁷Didascália reformulada. Fontes: GUI.I, GUI.III; PLA.II

⁸⁸GUI.I, GUI.II, GUI.III intercalam esta sequência (cortada em F):

<VASCO da GAMA : *tibi ridet aequora ponti...*

VÊNUS : as águas do mar sorriem-me
e no céu sereno derrama-se e
resplandece a luz!>

nada se produz de doce e de aprazível,
 invoco o teu auxílio
 para os trabalhos deste filme,
 em que se contará⁸⁹,
 às gentes que agora nos veêm,
 de uma harmonia geral
 que sustenta seres e coisas em seus pólos contrários^c,
 e assim mostrar-lhes...

VÉNUS : "o como, o quando e onde as coisas cabem^{d"}!⁹⁰

⁸⁹Contará] GUI.II <†> ↑ [contará]

⁹⁰GUI.I, GUI.II, GUI.III intercalam esta sequência (cortada em F) :

<VASCO da GAMA : Protege também, ó Deusa,
 aqueles que vencendo os duros medos,
 me ajudaram a mover
 tão fingida e portentosa máquina.
 E também esses que tu, ó mãe,
 quiseste em todos os tempos ver cumulados de dores

quiseste...de dores] GUI.II <†> ↑ <quiseste em todos os tempos ver cumulados de
 dores>

esses que, de ouvido livre e olhar atento,
 vão ser nesta Ilha de Vénus recebidos.

Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem
 às minhas palavras dá pois, ó Deusa,
 um encanto eterno.

casal com a caixa de vidro [a "máquina do mundo"] no meio

VÉNUS. : Cessem de vez em todas as paragens
 os transe cruéis da guerra! ...

VASCO da GAMA :
...nam tu sola potes tranquilla pace juvare mortales

VÉNUS: ...pois só eu posso dar aos mortais
 paz e tranquilidade.

VASCO da GAMA *[olhando-a]*

Erguendo então os olhos para ti

VÉNUŠ : erguendo então os olhos para mim
a cabeça apoiada no meu seio⁹¹

VASCO da GAMA :

ei-lo que
suspense dos teus lábios

VÉNUŠ : dos meus lábios...

VASCO da GAMA :

... se queda a olhar-te.



VASCO da GAMA

É que a esses cruéis trabalhos preside
Marte, o poderoso Deus das armas,
esse que amiúde se te vem lançar nos braços

VÉNUS : *... aeterno divictus vulnere amoris...*

VASCO da GAMA :

... vencido
pela eterna
ferida
do amor:>

⁹¹a cabeça...seio] GUI.II [†] ↑ <a cabeça apoiada no meu seio>

VÉNUS : *Hunc tu, diva...*

VASCO da GAMA :

Ah! enlaça-o então, ó Deusa,
e que a tua boca, por entre
as meigas palavras,
lhe peça - ó gloriosa! -
o repouso da paz
para os desta terra^e.

[O] casal, [perto do] afresco [de Adamastor e de uma] janela

VASCO da GAMA *[olhando para o afresco]* :

Os deuses,
mercê da sua natureza,
devem gozar de uma vida imortal
e de uma paz soberana,
e, a salvo de dores e de perigos,
serão senhores da sua própria força,
insensíveis aos nossos serviços,
alheios a nós e ao que mais nos toca^f.



VÊNUS : Tememos
que do Mar e do Céu em poucos anos
venham Deuses a ser, e nós, humanos^{92.g}
No tempo em que, espectáculo atroz,
um povo sofria de se ver traído
e de cólera e dor se exaltava,
um português houve, de Lisboa,
que afoito ousou quebrar o ferrolho
da pátria porta que o prendia,
e partir de viagem.

*[Abrem as portadas da janela,]
ruídos de barcos a vapor e de carros de cavalo⁹³.*

Mas a força da sua inteligência arrastou-o
muito para além
dos muros inflamados do mundo^h.

VENDEDOR DE JORNAIS *[off]* :

Olha *O Mundo!* Olha *O Século!*



⁹²GUI.II → {Camões}

⁹³Ruídos...cavalos] Fonte: GUI.I, GUI.III

CENA III

Centro de Tóquio, anoitecer, telhados, neons, anúncios.

Um terraço com uma mesa-altar, coberta de flores, e com as fotos verdadeiras de Moraes, Ko-Haru, Ó-Yoné, etc. Os actores japoneses, o actor Moraes, e Vénus. Vénus apresenta os actores, e, como Verónica, as fotografias.

Pede que os espíritos dos mortos desçam a este mundo, para reviver a sua história.

Pelos trabalhos do filme, haverá serenidade para vivos e mortos⁹⁴.

VÉNUS⁹⁵ : Os antigos mortos invisíveis^a
Vêm ainda ao seu terraço antigo



Wenceslau olha do alto da escada.

Elas aparecem como perdidas, à procura, vagueiam⁹⁶.

⁹⁴Centro...mortos] Fonte: PLA.II

⁹⁵GUI II: ↓ { † / VASOS / Pinheiros? / Bambus?}

⁹⁶Wenceslau...vagueiam] Fonte: GUI.II

AS DUAS JAPONESAS (*coro*) :

O nosso túmulo para que lado fica^{b?}⁹⁷

Sobre Suma^c pairam nuvens negras!

Ó-YONÉ : A mó do tempo roda para trás...

As nuvens desandam com o vento.

KO-HARU : O vento é célere.

Ó-YONÉ : Como as nuvens fogem!⁹⁸

KO-HARU : O nosso amor renasce

como a folha verde.

AS DUAS : Dormimos o Inverno todo.

Ah! Mas agora é Primavera!^d⁹⁹

Pausa. Logo descobrem os homens: aproximando-se da mesa, encontram-se com Wenceslau e Pessanha ([alegoria dos] europeus) frente às duas japonesas, ao amante japonês, à chinesa ([alegoria dos] asiáticos)¹⁰⁰

VÉNUS (*descendo a escada, aproximando-se [do grupo]*):

"Que gente será esta?" em si diziam...

⁹⁷ GUI.III apresenta, manuscritas posteriormente nas entrelinhas, a transcrição de todas as falas em japonês desta cena, de difícil leitura. Como explicámos no nosso ensaio e na nota à edição, os diálogos da *Ilha dos Amores* são em 5 línguas, jogando continuamente entre elas: português e japonês (maioritariamente), latim, chinês, inglês. Na impossibilidade, nesta fase, de localizar os textos japoneses e chineses e fixá-los no lugar que lhes compete, optámos por utilizar a tradução portuguesa realizada por Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge. Essa tradução, para simular, em parte, um análogo jogo linguístico, é devidamente assinalada a azul. As falas em inglês, assim como a transcrição das palavras japonesas e chinesas pronunciadas no interior de uma fala em português, mas com especial relevo, mantêm-se a preto (cf. nota editorial).

⁹⁸ O vento...fogem!] Só em LEG-PT, de que reintegramos o trecho.

⁹⁹ O nosso túmulo....Primavera!] GUI.II → {Nô} (manuscrito, 4 vezes)

¹⁰⁰ Pausa...asiáticos] Fonte: GUI.II

OS JAPONESES (*interrogando-se em japonês*):

Que gente será esta?

VÉNUS : Quem eram? De que terra? Que buscavam?
 Ou que partes do mar corrido tinham^e?

OS JAPONESES (*mesmo jogo*):

Quem são? De que terra? O que buscam? ...¹⁰¹

MORAES : Desterrado da pátria, e sem notícias dela,
 para essas bandas volvo de contínuo os olhos^a.

Ó-YONÉ : Se alguma vez alguém acaso ...¹⁰²

PESSANHA : ... perguntar por mim ...

KO-HARU : ... digam que vivo só ...¹⁰³

MORAES : ... molhado pela brisa do mar...

VÉNUS : ... na praia de Suma^f!

Telhado, noite: retratos.

*[Vénus] vai colocando [os actores] atrás da mesa com os respectivos retratos, [e]
 corrige[-lhes] a ordem se se enganam¹⁰⁴*

¹⁰¹Que gente...buscam?] GUI.II → {Camões} (manuscrito 5 vezes)

¹⁰²acaso] GUI.II ↑ {Vén. acende incenso?}

¹⁰³GUI.II → {Nô}

¹⁰⁴ Telhado...enganam] Fonte: GUI.II



¹⁰⁵ Desenho de Paulo Rocha em GUI.II, referente à cena.

2ª CANÇÃO

O Senhor entre as Nuvens

CENA I

O Chá no Estúdio – Concílio dos Deuses¹⁰⁶

Lisboa: No céu, deslumbrante de luz, a clarabóia. Isabel olha estática para os céus, acompanhando com os olhos a trajectória no espaço do “Espírito” da 2ª Canção que desce à terra. Diz as 4 primeiras linhas desta.

Olhando sempre para o céu, aproxima-se da porta para entrar: através das janelas ovais da clarabóia vemos o seu interior, transformado em estúdio de pintor: uma cena da “Ilha dos Amores”: telas, roupas, armaduras, ramos de árvores, plantas, cadeiras, jornais, revistas. Escada estreita, escura, subindo para um alçapão que dá para o chão da clarabóia.

Francisca, a irmã de Moraes, com ar bastante sombrio, sobe trazendo uma bandeja com chávenas de chá. Pelo buraco do alçapão, vê-se no alto o céu da clarabóia, onde está Moraes, vestido à Gama, que, tendo acabado de arranjar algo lá em cima, desce por uma escada de mão. A irmã, subindo, repete num eco apaixonado, as 2 últimas linhas [da 2ª canção]

As duas, Isabel e Francisca, entram ao mesmo tempo no estúdio. [O] marido impotente de Isabel pinta, sentado numa cadeira de rodas.

A - No exterior/varanda, no alto do telhado em vidro, e na escada escura do alçapão, a acção tende para ser não realista, com textos da 2ª canção [e] da Ilha dos Amores.

Temas base do filme, aqui: Viagem, conhecimento, erros.

B - No interior do estúdio, a acção é mais realista e psicológica. Toma-se chá, o ambiente é familiar e amigável. Fala-se das viagens de Moraes, comenta-se pessimista a política do país, em risco de perder a África por causa da questão com a Inglaterra[,] do “Mapa Cor de Rosa”. Sente-se a amizade do grupo, e as tensões subterrâneas:

¹⁰⁶ O chá...Deuses] Título da cena, evocando Camões, em GUI.II. “no Estúdio” é acrescentado em GUI.I, GUI.III, que porém não apresentam o segundo título, “Concílio dos Deuses”. Raramente os testemunhos apresentam títulos das cenas.

Moraes é amante de Isabel e tem com esta sérios conflitos, provocando isso sentimentos mórbidos na irmã, e no marido. As conversas e acções realistas e não realistas, cruzam-se e iluminam-se mutuamente¹⁰⁷.

Gritos de ave. Ruído do vento¹⁰⁸.



ISABEL: Lavei-me em água de orquídeas.
 Banhei-me em suave aroma.
 Em minhas vestes multicolores sou
 igual à flor.
 O Espírito desce agora
 em longas curvas
 flameja
 de infinita claridade¹⁰⁹.
 Ah! Vem repousar na pousada da vida!

¹⁰⁷ Lisboa...mutuamente] Fonte: PLA.II

¹⁰⁸ Gritos...vento] Fonte: GUI.I, GUI.III

¹⁰⁹ O Espírito...claridade] variante de tradução em PLA.II: <Agora, em longas curvas/ o Espírito desceu,/ num rasto de luz sem fim>

Gritos de ave e ruído do voo do pássaro¹¹⁰.

Interior escuro. Francisca sobe trazendo uma bandeja de chá, escada acima, e abre o alçapão. Luz deslumbrante. Morais lá no alto, entre as nuvens.¹¹¹ Som ao longe de barcos a vapor no rio¹¹².

FRANCISCA : A sua luz brilha como o sol¹¹³.

A sua luz brilha como a lua.

Puxado por dragões,

trajado como um deus

(off): ... ei-lo movendo-se, fugaz

aqui e além^a.

Interior escuro. Francisca sobe e abre o alçapão. Luz deslumbrante. Morais lá no alto, entre as nuvens.¹¹⁴

MORAES : (descendo):

Este prazer de chegar à Pátria cara,¹¹⁵

a meus Penates caros...

... e parentes^b.

¹¹⁰ Gritos...pássaro] Fonte: GUI.I, GUI.III

¹¹¹ Planificação manuscrita no cabeçalho e no lado esquerdo da folha 7 de GUI.II, que continua: <Francisca também vestida mitologicamente>. Em F, porém, Isabel e Francisca estão vestidas com trajes do fim do séc. XIX; Wenceslau/Gama veste uma armadura quinhentista que aos poucos vai rdespindo.

¹¹² Som...rio] Fonte: GUI.I, GUI.III

¹¹³ o sol] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <um sol> | GUI.I ← {Canção chinesa}

¹¹⁴ Interior...nuvens] Planificação manuscrita no cabeçalho e no lado esquerdo da folha 7 de GUI.II, que continua: <Francisca também vestida mitologicamente>. Em F, porém, Isabel e Francisca estão vestidas com trajes do fim do séc. XIX; Wenceslau/Gama veste uma armadura quinhentista que aos poucos vai rdespindo.

¹¹⁵ GUI.I ← {Camões}

A Irmã emerge com a bandeja do chá, extática, parada de bandeja na mão



FRANCISCA¹¹⁶ :

O chá, o "nosso" chá. *(para Isabel)* Desculpa, Isabel... mas sinto-me aqui tão em minha casa... ¹¹⁷

Passamos aqui tantas horas a falar ... *(num murmúrio)* ...dele...

Ah! Sou eu que vou servir o mano, tu não levas a mal. A alegria da chegada!

ISABEL *(amuada)* :

A excitação da partida. O senhor Wenceslau de Moares não pára.

Mal pôs o pé em terra e já o levam as ondas, lá se vai... O nómada do mar¹¹⁸.

¹¹⁶FR. :] GUI.II: <FR. *(seguida pela criada preta Arussi)*>:. Trata-se de uma personagem prevista nas primeiras planificações do filme, e depois retirada.

¹¹⁷GUI.II ← {confusão de casas / † postais República}

¹¹⁸ GUI.II ← {tentando retê-lo em Portugal com o ar contrariado da Clara}

FRANCISCA (*servindo o chá*) :

... no mar tanta tormenta e tanto dano ... ¹¹⁹

tantas vezes a morte ... apercebida^c... ¹²⁰

MORAES (*deitando água a ferver no chá*):

a matar na água o fogo¹²¹

que nele arde^d.

MARIDO (*off, depois in; pintando sempre, sem levantar os olhos*):

Cautela, Wenceslau amigo! Vejo-te muito *dandy*, muito estrangeirado^e.

MORAES : Co'os diabos!¹²² Já imaginaste um *dandy* ¹²³ em cruzeiro pelo canal de Moçambique, desfeito pela canícula ,picado pelos mosquitos... Que contraste. Um estrangeirado perdido em missões de soberania por esse Império que nunca mais acaba! Que perfídia^f.

FRANCISCA : Pobre mano¹²⁴! Tão moído de saudades. (*Virando-se para o marido e Isabel*) Mas¹²⁵ ele acaba sempre por voltar! (*Apaixonada*) Tu voltas sempre¹²⁶ para o pé da tua irmã, pois não voltas?

¹¹⁹ GUI.I ← {Camões}

¹²⁰ GUI.III ↓ <a matar/ na água o fogo / cautela/>

¹²¹ GUI.I ← {Camões}

¹²² GUI.I ← {Wenceslau}

¹²³ GUI.I, GUI.II, GUI.III acrescentam aqui: <a deambular por esse Limpopo acima>

¹²⁴ mano] GUI.I, GUI.II: <irmão>

¹²⁵ Mas] GUI.I, GUI.II: <Pois se>

¹²⁶ Sempre] GUI.II: Ø

MORAES: *(embaraçado, irónico)*¹²⁷:

Minha Francisca, pões-te sempre da parte da desdita minha^g.¹²⁸

ISABEL *(Chegando-se por detrás do marido, indicando-lhe Wenceslau que conversa com a Irmã)*¹²⁹ :

Apanha-o agora¹³⁰. *(Para Moraes)* quieto, sr. Wenceslau, quietinho. Vai passar o Cabo das Tormentas¹³¹.

*Wenceslau, que estava distraído, olha para ela espantado*¹³²

FRANCISCA *(para o irmão, explicando)*¹³³ :

Exigências do mestre...

ISABEL *(Rindo muito, exuberante, quase histérica)*¹³⁴ :

Estes são os deleites desta Ilha^h!¹³⁵

MARIDO *(Olha Isabel de soslaio, pára de pintar, dá uma volta com a cadeira e diz entre dentes):*

Quem te disse que eu era¹³⁶

o que te sigoⁱ?

¹²⁷ Fonte: GUI.II. A didascália completa de GUI.II ainda apresenta incertezas acerca deste momento, que verificámos em F: <perdido, como amante? Batendo com a mão no peito-coração, Rítmica? Que tine?; embaraçado, irónico perdido trouble, como amante?>

¹²⁸ GUI.I ← {?}

¹²⁹ Reformulámos a didascália de GUI.II, muito redundante: <Cúmplice com o marido; Chegando-se por detrás do marido, indicando-lhe Wenceslau que conversa com a Irmã>

¹³⁰ Apanha-o agora.] GUI.I, GUI.II: <Apanha-o, apanha-o agora.>

¹³¹ GUI.I ← {Ela quê-lo "quieto", ao pé, sorrindo enigmática})

¹³² Wenceslau...espantado] Fonte: GUI.II ↓ {cara de parvo, silêncio, tensão}

¹³³ GUI.II ← {em surdina}

¹³⁴ GUI.II ↓ <explodindo; correndo † ?>

¹³⁵ Estes são...Ilha!] GUI.I: Ø | GUI.II: <Ah, ah! Estes são os deleites desta Ilha!>

¹³⁶ GUI.I ← {Camões?}



Isabel desconcertada, dá de ombros, mãos à cabeça, foge correndo para Wenceslau

MORAES (deixando de posar, para Isabel, em desafio)¹³⁷:

Quem lhe disse que eu sou
o que lhe obedeceⁱ?

Reflectida num espelho encostado à parede, Francisca, pensativa, deita chá numa chávena; à esquerda Moraes, agressivo, tenta embrulhar Isabel com um grosso pano vermelho. Isabel resiste, com um ar chocado. Abandonando Isabel, Moraes aproxima-se do cavalete¹³⁸.

MORAES (conversando com o Pintor) :

E que me dizes tu a este mapa cor-de-rosa?¹³⁹

¹³⁷ GUI.II ↑ {só para ela? Marcação em espelho do marido}; ↓ {variante: olha para baixo; imagem fin[..] só sobre ela, olhando-o (off), apaixonadamente, ajeitando a parte *échange* do vestido de Vénus. Isabel: Quem lhe disse/ que eu...sou.}

¹³⁸ Reflectida...cavalete] Fonte: GUI.II

¹³⁹ GUI.II ↑ {Citado de memória (?) ver "novo" texto LNJ ou gravar filme} | GUI.I, GUI.III ← {fiz de/ memória/ Rever}

Estendemo-nos¹⁴⁰ ao comprido, de Angola à contracosta¹⁴¹. Faz muito efeito, não nego, desenhado num mapa e pintado a cor-de-rosa. Mas ocupar aquilo, permanecer, colonizar¹⁴², fomentar, instruir¹⁴³, comercializar... pura megalomania! Ceguinhos, ceguinhos de todo!¹⁴⁴ Enfim, um sonho cor-de-rosa¹⁴⁵...

MARIDO : E o Bismark matreiro a apadrinhar-nos¹⁴⁶ ... e a França cúmplice a aplaudir-nos. Tudo isso porque, pelos nossos lindos olhos? Para tramar a Inglaterra!

FRANCISCA: Dizia o Marquês de Pombal que a Inglaterra e Portugal¹⁴⁷ são como marido e mulher, que podem ter contendas íntimas, mas se aparece um estranho a perturbar a paz doméstica, logo se unirão para a defender¹⁴⁸.

ISABEL : Nunca fiando! Os tempos mudaram. ¹⁴⁹

MARIDO : ¹⁵⁰Cegos...loucos! Um mapa cor-de-rosa¹⁵¹! Rosa murcho, rosa seco, rosa irrisório. Como um soro de sangue a repassar das nossas ligaduras!...

¹⁴⁰ Estendemo-nos...mudaram] GUI.II: Ø. Toda esta parte é transcrita de memória pelo próprio Paulo Rocha em GUI.I e GUI.III (a este nível cópia corrigida do primeiro), com várias incertezas acerca da fixação do texto e da sua sequência. A dificuldade dos diálogos tão impregnados de citações terá favorecido algum engano e inversão nas falas dos actores, tornando hoje difícil estabelecer qual seria de origem a sequência escolhida por Luiza Neto Jorge.

¹⁴¹ Tendemos...contracosta.] GUI.I, GUI.II: Ø

¹⁴² permanecer, colonizar] GUI.I: <administrar>

¹⁴³ instruir] GUI.I: Ø

¹⁴⁴ Cegos...todo] GUI.I: Ø

¹⁴⁵ cor-de-rosa] GUI.I: <cor-de-rosa... Cegos, ceguinhos de todo...>

¹⁴⁶ a apadrinhar-nos] GUI.I, GUI.III: Ø | GUI.III ↑ <a atraíçoar-nos>

¹⁴⁷ a Inglaterra e Portugal] GUI.I: <Portugal e a Inglaterra>

¹⁴⁸ para a defender] GUI.I: [para o impedir]

¹⁴⁹ Nunca...mudaram.] GUI.I: Ø

¹⁵⁰ GUI.I ← {Eça? Fialho?}

¹⁵¹ Cegos...rosa!] GUI.I: <Cor-de-rosa!> | GUI.II <Cor-de-rosa! Patifes!>

MORAES : Eu direi: rosa "défeuillée¹⁵²", Pátria¹⁵³ desflorada.

MARIDO: Fomos en-ga-na-dos meu rapaz. *(Para Francisca, que está perto, enquanto Isabel posa; off):* Os cinzentos Francisquinha tem paciência...
*(Francisca estende-lhe vários tubos de cinzento)*¹⁵⁴

(continuando para Chica):

Fomos enganados!¹⁵⁵

Cor-de-rosa!

Atraíçoados!

ISABEL *(voz longe, de onde está a posar):*

Não, não o merecia!

Não merecia este país.

MORAES *(aproximando-se dela, forte e envolvente):*

¹⁵⁶Ei-lo o inimigo, ei-lo que avança^m!

ISABEL *(num esvaecimento)*

... porém

não que perdesse a esperança

de inda poder seu fado ...

MORAES : ... quero¹⁵⁷ mudançaⁿ. *(atando o pano rosa)*

¹⁵² GUI.II ↑ {Ela}

¹⁵³ GUI.II ↓ {Ela}

¹⁵⁴ GUI.II ← {o triângulo}

¹⁵⁵ GUI.I, GUI.III ↑ {Rever}

¹⁵⁶ GUI.I ← {Camões}

¹⁵⁷ Quero] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <ter>

FRANCISCA (*Perdida no seu labirinto, [olhando para a chávena]*):¹⁵⁹

¹⁶⁰Nesta terra tanta guerra,
Tanto engano,
tanta necessidade...
aborrecida^o...



MARIDO (*absorvido no que está a pintar, quase em solilóquio*):¹⁶¹

não vir... outra vez... um... um... terremoto..., que afundasse esses...
esses mapas todos... este... (*explodindo*) este reino^p!

¹⁵⁸ Francisca...tela] Fonte: GUI.II

¹⁵⁹ F não respeita a didascália, aliás duvidosa, de GUI.II: <passando por Wenceslau e Isabel, juntos; passando pelo Marido, olhando a pintura; olhando-se: Espelho? Vidraça? Reflexo na chávena de chá? perdida no seu labirinto, mexe, alheada, o açúcar>

¹⁶⁰ GUI.I ← {Camões}

¹⁶¹ GUI.II ↑ {silêncio carregado, pausa, sufocado}

FRANCISCA : ... do qual o nosso amigo é o Pintor amado, o Artista distinguido¹⁶².

MORAES (*abraçando as duas mulheres, duas amadas*):

Deixem-me ao menos partir!¹⁶³

(*olha envolvente as duas*)

E estas senhoras, quem lhes acudia?



164

FRANCISCA (*abanando-o apaixonadamente*):

Abala, mano!¹⁶⁵

ISABEL (*para o marido*)¹⁶⁶:

Um te...rra...mo...to filho?

FRANCISCA : Antes as febres, mano ...

¹⁶² Distinguido] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <ilustre>

¹⁶³ Deixem-me...partir] GUI.I: <Deixa-me partir ao menos!> | GUI.II: <(para quem? para a irmã?) Deixa-me partir ao menos!>, ← {a sério}

¹⁶⁴ Desenho de Paulo Rocha em GUI.II referente à despedida de Moraes.

¹⁶⁵ Abala...e eu?] distribuição mais linear das falas em GUI.I, GUI.II :

<FR. Abala, mano! Antes as febres, mano, antes Timor! // IS. Um te...rra...mo...to

filho? / Que ideia, / Então e eu?>

¹⁶⁶ F não respeita a didascália de GUI.II: <para o marido, desprendendo-se do abraço de Wenceslau (?)>

ISABEL : Que ideia,
 Então e eu?

FRANCISCA : ... antes Timor¹⁶⁷!

ISABEL : E tu, sem poderes fugir¹⁶⁸?

*Acossado, o [marido]¹⁶⁹ arranca o manto de Isabel, e faz afastar-se a cadeira de
rodas¹⁷⁰*

MARIDO (*novamente entre dentes*):

Quem te disse (*pausa*)¹⁷¹
que eu sou o que te sigo^{q?} ¹⁷²

¹⁶⁷ GUI.II ↑ {Timor=medo=perdida}

¹⁶⁸ GUI.II ↓ {eu & tu, condenados juntos, cadeira}

¹⁶⁹ marido] GUI.II: <pintor>

¹⁷⁰ Acossado...rodas] Fonte: GUI.II

¹⁷¹ pausa] Fonte: GUI.II. Didascália completa: <fica em silêncio, pausa patética, amedrontado, a olhar; movimento inverso, olha para cima, vira>

¹⁷² GUI.II ↓ {de costas? de soslaio?} | Em GUI.II segue uma folha manuscrita (numerada a mão com o número 12), que contém os títulos das canções III-VI e fragmentos da tradução portuguesa das 9 canções chinesas (III-VI) de Qu Yuan, feita por Luiza Neto Jorge. Esses fragmentos são utilizados como *leit-motiv* no interior de cada “canção” do filme, ora na versão portuguesa ora numa ulterior tradução em japonês; e ora são *ditas*, ora são citadas no *script* em sobreposição. A seguinte folha, numerada a mão com o número 13, e manuscrita, contém umas poucas falas em português de cenas da canção III (Agência de Viagens) IV (A Praia de Suma) e V (fim da canção, fim do BONODORI). O resto dos diálogos dessas partes é dito em japonês, e GUI.II não recolhe a tradução portuguesa, mas apenas pequenas indicações acerca dos diálogos e da encenação (cf. nota à edição)

3ª CANÇÃO
A Princesa do Hsiang

CENA I

[Nas ruas de Tóquio, ao anoitecer...^a

Adivinho, rapariga (Ko-Haru), no interior de um café, sentados a uma mesa.

Do outro lado da rua:

*Agência de Viagens. Empregada 1, japonesa (Ó-Yoné). Empregada 2, europeia
(Isabel)]¹⁷³*

Montra da agência de viagens, em Tóquio. No vidro a legenda:

Terceira Canção

A Princesa do Hsiang

"A Princesa não vem. Saboreia o tempo.

Ah! Espera por alguém naquela ilha imensa¹⁷⁴.^b"

¹⁷³ Como vimos, a folha 13, manuscrita, de GUI.II, contém umas poucas réplicas em português relativas à 3ª canção (Agência de Viagens). O resto dos diálogos destas cenas é dito em japonês, e GUI.II não recolhe a relativa tradução portuguesa. Ainda em GUI.II, em folhas separadas, encontramos, aos poucos, também as citações das 9 *Canções* traduzidas por Luiza Neto Jorge, que referiremos no lugar devido. GUI.I e GUI.II apresentam uma tradução, ora portuguesa ora inglesa, dos diálogos japoneses, diferente e mais ampla da contida em LEG-PT, e próximas das legendas inglesas e francesas que são aqui úteis para uma melhor leitura e fixação do texto (ver adiante e cf. a nossa nota editorial). F não respeita a hipótese de encenação de PLA.II, como se pode comprovar na edição completa da planificação (cf. *supra*).

¹⁷⁴ Montra...imensa] Fonte: GUI.II



“A Ásia das Senhoritas”
duas sequências intercaladas



Agência de viagens^c, época actual, em Tóquio. Interior

A Asia das Senhoritas¹⁷⁵

duas sequências intercaladas¹⁷⁶

HOMEM QUE LÊ A SINA:

¹⁷⁷Você é de Marte, Violeta, Nona Casa.¹⁷⁸ Este ano estamos no Palácio do Meio, Mercúrio Branco, Primeira Casa¹⁷⁹. Para quem seja "Marte, Violeta, NONA", é uma direcção auspiciosa, claro. Este ano a sua direcção favorável é o Oeste e o Nordeste. O Norte e o Sul são "direcções fatais absolutas", o Leste é "proibido", e o Sudeste também, todas direcções desfavoráveis¹⁸⁰.

KO-HARU : Dito assim, não percebo nada!

Este ano é um bom ano, ou um mau ano^{d?}¹⁸¹

HOMEM QUE LÊ A SINA :

Quer dizer... Este ano é auspicioso. Um ano atarefado, com o pensamento ocupado a servir outras pessoas. Mas isso é sinal de boas relações humanas¹⁸².

¹⁷⁵ Para a questão da subdivisão estrutural destas partes, cf. a nossa introdução. Integramos aqui o título, que Rocha coloca mais adiante, por ser mais coerente com a economia do texto.

¹⁷⁶ Agência...intercaladas] Fonte: GUI.II. As duas sequências, como indica a didascália, são, na encenação, intercaladas sincronicamente, mas conservam uma unidade interna evidente. Para uma mais ágil leitura do texto, preferimos oferecê-las separadas, assim como se encontram no guião.

¹⁷⁷ GUI.I ↑ {3 [?] legendas} | GUI.I ← {isto é Astrologia / chinesa – Direcções / Planetas etc. / não é I CHING / "Livro das Mudanças" / mais na moda no / ocidente.}

¹⁷⁸ Você...Casa.] GUI.I, GUI.III: ["Você é uma (Planeta) Mart, Violeta, Nona Morada", não é?]. Acolhemos a tradução de LEG-PT, mais clara e definitiva.

¹⁷⁹ Palácio...Casa] GUI.I, GUI.II: <"Palácio do Meio", "Mercúrio Branco, Primeira Casa".> Acolhemos a tradução de LEG-PT, mais cuidada.

¹⁸⁰ Para...esfavoráveis.] LEG-PT: <É um ano auspicioso. Direcções favoráveis, Oeste e Nordeste. Fatais, Norte e Sul.>

¹⁸¹ Dito...ano] LEG-PT: <Não percebo nada. É um bom ou um mau ano para mim?>

¹⁸² Quer...humanas] LEG-PT: <É bom e atarefado a servir os outros. Sinal de boas relações humanas>

KO-HARU : ¹⁸³Essa relações humanas que diz¹⁸⁴ ... Será casamento? Diga-me: que espécie de casamento será o meu?

Na agência de viagens, ao som de uma canção comercial japonesa

slogan: "Quero ir para longes Terras"¹⁸⁵

Ó-YONÉ [ao telefone]:

Mlle. Asia-Tours^c? Guam está tudo vendido. Se quiser as Filipinas...ainda há. E Hong-Kong, que acha? ... Pois claro. Muito obrigada¹⁸⁶.

ISABEL-VÉNUS [lendo no verso de um postal] :

"Estas sentenças tais vociferando estava
quando abrimos as asas ao sereno e sossegado vento
e do porto amado partimos, dizendo 'boa viagem'.^e"

NAMORADO AO TELEFONE (off):

Is that you darling? Darling? Hong-Kong? Macau¹⁸⁷?^f

ISABEL : No, I can't. It's impossible. This weekend I am busy¹⁸⁸.



¹⁸³ GUI.I ← {† breve.}

¹⁸⁴ Que diz] LEG-PT: Ø

¹⁸⁵ Na...terras] Fontte: GUI.II

¹⁸⁶ E Hong-Kong...obrigada.] LEG-PT: Ø

¹⁸⁷ Is that you...Macau?] GUI.I, GUI.II: <Darling?Is that you? Hong-Kong? Macau? Darling.>

¹⁸⁸ No, I can't...busy] GUI.II, GUI.III: <No, I cant. This weekend I am busy>

Lisboa, Clarabóia.

Isabel na clarabóia, com o rio ao fundo e um busto de Camões¹⁸⁹.

[ISABEL (off):]

"Ficava-nos também na amada terra

O coração, que as mágoas lá deixavam^e".¹⁹⁰



¹⁸⁹ Lisboa...Camões] Fonte: GUI.II

¹⁹⁰ GUI.I ← {Camões}

CENA II

Hotel Europa – Praça Camões¹⁹¹

Praça de Camões, em Lisboa. A praça é rectangular, pequena, com edifícios altos de todos os lados. Estátua de Camões ao Centro. Uma rua desce até ao Tejo. Duas igrejas.

Um hotel chamado Europa. O exterior do último andar do hotel é muito parecido com a clarabóia: paredes em escama, varandas, portas.

ULTIMATUM: em redor da estátua, manifestação política contra a Inglaterra por causa do africano “Mapa cor de Rosa”. Panos pretos sobre a estátua: a pátria de luto.

Pela primeira vez se canta o hino nacional “A Portuguesa” – “Heróis do Mar”, esperança de que o país não morra.

No último andar do hotel, no quarto da esquina, Isabel e Moraes têm uma ruptura (ultimatum) penosa, terna, contraditória mas definitiva. Ele quer levá-la para fora do país (Europa? Ásia?), mas ela ficará em Lisboa junto do marido impotente e doente. Ele nunca mais voltará à Europa e a Portugal.

Entre vasos de avenca, como um santo no altar, [o marido] diz partes acabrunhantes do [Finis Patriae] do Guerra Junqueiro. Do outro lado da praça, com a cara da estátua de Camões ao meio, a irmã Francisca observa as cenas: marido, amantes, manifestantes, e dá largas, por palavras, ao seu mórbido ciúme. As 4 acções paralelas cruzam-se numa estranha estereofonia. Isabel canta, convicta, o hino nacional.

Passar do tempo. As conversas indicam que passam as estações. Um ano se passou em recriminações e lutas, nas vidas particulares e na vida do país¹⁹².

¹⁹¹ Hotel...Camões] Fonte: GUI.II

¹⁹² Praça...país] Fonte: PLA.II

[No Hotel]



MORAES *(off)*:

Tu Vens. Tu Vens comigo.

ISABEL *(tapando-lhe a boca com a mão)*:

Cala-te! Não me peças tal coisa. Eu não posso deixá-lo! Pois tu não vês como ele precisa de mim?

MORAES : E eu?

Não vou partir sozinho!

ISABEL : Mas que medo é esse?

[No prédio em frente Francisca,] no escuro, de costas, olhando para o hotel. Fecha um pouco a portada, vindo esconder-se para dentro. Vira-se para a câmara¹⁹³

FRANCISCA (*agarra a cortina*):

Não sei que mudança a minha alma pressente...¹⁹⁴

Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço¹⁹⁵.^a

[Hotel]. No espelho vê-se a cama¹⁹⁶, e o casal que se vai sentar nela¹⁹⁷.

ISABEL (*agarra a cortina*):

Tu és novo. És saudável. Ele... não resistia!

Flauta do amolador de tesouras¹⁹⁸.

MORAES : Deixa-o, Deixa tudo isto. Foge-lhe!¹⁹⁹.

ISABEL : Não, não. Mas que ideia a tua! Que tormento! Que doença!

[Francisca] vista de frente. Escondida dentro do quarto escuro espreita²⁰⁰.

¹⁹³ No escuro...câmara] Fonte: GUI.II

¹⁹⁴ GUI.I ← {Pessanha?}

¹⁹⁵ GUI.II ↓ {(Pessanha)}

¹⁹⁶ GUI.II ↑ {(mudar de vida)}

¹⁹⁷ No espelho...nela] Fonte: GUI.II

¹⁹⁸ Flauta...tesouras] Fonte: GUI.I, GUI.III

¹⁹⁹ Foge-lhe] GUI.I, GUI.II: <Foge-lhe. Vem comigo>; GUI.III: <Foge-lhe. ~~Vem comigo~~>

²⁰⁰ Vista...espreita] Fonte: GUI.II

FRANCISCA : Amor não sei se o é, mas sei que te estremeço.

Que adoecia talvez de te saber doente^a...²⁰¹

[No Hotel.] As duas portas da varanda enquadradas, e o espelho duplicando a cama.

Moraes sentado. Ela passeia de um lado para o outro²⁰².

MORAES (*abatido*)²⁰³:

Eu nunca me sinto bem onde estou. Nunca gozo plenamente um sítio,
uma situação²⁰⁴... Nunca o prazer me domina, triunfante^b!²⁰⁵

ISABEL : Então foges...

MORAES : E tu foges comigo...

ISABEL : Não, já disse que não!

Borborinho no Largo Camões; chegam os primeiros manifestantes²⁰⁶.

off: vozes manifestantes²⁰⁷.

*[Isabel] corre, vai espreitar à janela, logo corre para ele, na cama, sentado em frente
do espelho²⁰⁸*

MORAES: Ingrata! Cobarde! Minha Inimiga ...

²⁰¹ GUI.I ← {Pessanha} | GUI.II ↓ {{Pessanha}}

²⁰² As duas...outro] Fonte: GUI.II

²⁰³ GUI.II ↓ {cara † Camões?}

²⁰⁴ GUI.II ↓ {(Moraes)}

²⁰⁵ GUI.I ← {Wenceslau} | GUI.II ↓ {(Moraes)}

²⁰⁶ Borborinho...manifestantes] Fonte: GUI.II

²⁰⁷ off...manifestantes] Fonte: GUI.I, GUI.III

²⁰⁸ A didascália completa, ainda incerta, em GUI.II é: <Corre, vai espreitar à janela, logo corre para ele, na cama, ou sentado cadeira frente espelho>

ISABEL (*lançando-se-lhe nos braços, tentando reconquistá-lo*):

Não sou, amor, não sou. Que ia ser dele? É um enfermo!...

MORAES (*tentando libertar-se, mas já rendido*):

É um inferno!

ISABEL (*abraçando-o, beija-o, tudo se perde num murmúrio*):

...amor... morrer de saudades... não... não...

*Na praça ouvem-se gritos de "Abaixo! Abaixo! Morte à cobarde!"; [no prédio em frente]
o marido, de costas, espreita à janela lateral das águas furtadas. Descobre-se a
estátua, entre vasos de begónias...²⁰⁹
Vozes mais fortes dos manifestantes²¹⁰.*



MANIFESTANTES (*off*) :

Abaixo! Abaixo! Morte à cobarde!²¹¹

MARIDO : A pérfida! A pérfida Albion!²¹²

²⁰⁹ Na praça...begónias] Fonte: GUI.II

²¹⁰ Vozes...manifestantes] Fonte: GUI.I, GUI.III

²¹¹ off...cobarde!] GUI.I, GUI.II: acrescentado, manuscrito.

²¹² GUI.II↓ {(Guerra Junqueiro)}

[Praça Camões]



MULTIDÃO: Deixem passar; é ler, é ler meus senhores... oiçam, oiçam † ²¹³

ORADOR DA MANIFESTAÇÃO:

Portugueses, a Pátria está em perigo! A que nos enganou à falsa fé,
morra!²¹⁴

[MULTIDÃO]: Morra!²¹⁵

[ORADOR DA MANIFESTAÇÃO]:

A nossa aliada traiu-nos! Mas Portugal não morrerá!²¹⁶
Viva Portugal!

[MULTIDÃO]: Viva! Viva!²¹⁷

[ORADOR DA MANIFESTAÇÃO]:

Morra a Inglaterra!

²¹³ Trecho acrescentado, e pouco legível, em GUI.III: <vão lá para a deles † >

²¹⁴ Portugueses...morra!] GUI.I: Ø

²¹⁵ Morra!] GUI.II : Ø

²¹⁶ Portugueses...não morrerá!] GUI.I : <Portugueses, a nossa aliada traiu-nos! Mas Portugal não morrerá!
A que nos enganou à falsa fé, morra!>

²¹⁷ Viva!] GUI.II: Ø; em GUI.I, GUI.III aparece na coluna destinada às anotações do som: <vivas>
Recolocámos as réplicas no lugar que lhes compete.

[MULTIDÃO]: Morra! Morra a Inglaterra! Morra! Morra! Morra!²¹⁸

*No quarto a luta amorosa é violenta, apaixonada. Enquanto na Praça Camões é enfaixado de crepes, Isabel deixa-se despir, por entre uns...*²¹⁹

ISABEL : Não! Não! Não posso! Não quero! *(cada vez mais fracos e os...)*

MORAES: Vens... *(cada vez mais insistentes de Wenceslau)*

ISABEL : Não, não...²²⁰

[MULTIDÃO, (off)]:

Morra! Morra!²²¹

MORAES : Vens!

ISABEL : Não...! Deixa-me!²²²

[MULTIDÃO (off)]:

Vergonha! Vergonha!²²³

²¹⁸ Viva Portugal! ... Morra!] GUI.I : <viva Portugal / vivas morra a Inglaterra / morras> Recolocámos as réplicas no lugar que lhes compete. [GUI.I, GUI.III acrescentam: <Viva Portugal! coro: Viva!>.

²¹⁹ No quarto...uns] Fonte: GUI.II; Por...uns...] GUI.II ↓ <enquanto diz>

²²⁰ Não, não...] GUI.III: <Deixa-me, não> | Não, não... Deixa-me!]: só em F.

²²¹ Morra! Morra!] GUI.II: Ø; em GUI.I, GUI.III aparece na coluna destinada às anotações do som: <morras> Recolocámos as réplicas no lugar que lhes compete.

²²² Em GUI.II várias notas de encenação, quase ilegíveis, e desenhos, manuscritos.

²²³ Vergonha! Vergonha!] GUI.II: Ø; em GUI.I, GUI.III aparece na coluna destinada às anotações do som: <“vergonha, vergonha”> Recolocámos as réplicas no lugar que lhes compete.

[No prédio em frente]



MARIDO (*com a bengala*):

Por terra, a túnica em pedaços,²²⁴
Agonizando a Pátria está!
Beija-a na fronte, ergue-a nos braços...
Não morrerá^c!

[No Hotel]

*Ela desfalece, erguida nos braços dele, que a deposita na cama, a beija na fronte,
levanta-lhe a cabeça † e lhe afaga os cabelos²²⁵*

MORAES (*agarrado a ela*) :

Deixa-o! Deixa-o morrer! Eu não te largo, eu não te deixo. Prendo-te!

²²⁴GUI.I ← {Junqueiro}

²²⁵ Ela...cabelos] Fonte: GUI.II

Levo-te pelos cabelos!²²⁶ Arrasto-te para o fundo comigo!...

[No prédio em frente]

[O marido] olhando da janela para a varanda do hotel²²⁷.

MARIDO: Turba de escravos, libertina!²²⁸
Nem ouve os gritos que ela dá!
Já desfalece, já descora,
Já balbucia... é morta já!

[Francisca] de frente, entre cortinas²²⁹.



FRANCISCA (*num grande grito*):

A Pátria é morta^d!

²²⁶ Levo-te pelos cabelos!] GUI.I, GUI.II, GUI.II: <Levo-te pelos cabelos!Roubo-te!>

²²⁷ olhando...hotel] Fonte: GUI.II

²²⁸ GUI.I ← {Junqueiro}

²²⁹ de frente...cortinas] Fonte: GUI.II

[No Hotel]

*Off manifestantes: hino nacional*²³⁰

I ESTROFE

*O amor, a Wenceslau, venceu-o; a Isabel, deu-lhe
força, deu-lhe coragem. Nos primeiros
acordes do hino ganha um porte heróico, um
ar inflamado (Isabel à janela)*²³¹:

*[Moraes], começando num tom mais
dramático, quase lamuriento, que a
partir da segundaestrofe se torna
azedo, irritado*²³²:

ISABEL *(cantando, enquanto se vai vestindo
para sair):*

"Heróis do mar nobre povo

nação valente e imortal!

Levantai hoje de novo
o esplendor

MORAES *(falando):*

E aí vou eu feito herói, mar
[fora...

roído desta paixão ardente
[e mortal^e

hoje de novo sozinho
levanto ferro^f

de PORTUGAL

²³⁰ off...nacional] Fonte: GUI.II

²³¹ O amor...janela] Fonte: GUI.II

²³² Começando...irritado] Fonte: GUI.II

II ESTROFE

Entre as brumas da memória"

(num aparte para ele): - Pateta! –

"Ó Pátria Sente-se a voz

dos teus egrégios avós

que há-de levar-te à vitória..."

Vai me ficar de memória!

Não levantes a voz!

-Fui levado, sim. Fui

[levado^g!]²³³

²³³ GUI.II acrescenta: <

(Dois invernos)
(Protestos)

MARIDO : - Protestos - manifestos - sociedades patrióticas feitas à pressa.
- Injúrias em prosa e em verso - bandeiras inimigas pela lama - vidraças em cacos...
- Por um triz que não era a revolução!
- *Ora! Para tudo voltar à pasmeira do costume.
Não sei que dolorosa preocupação moral carrega a minha paleta de tons... e põe na
minha técnica uma terrível chufa contra a raça.>

* GUI.II ← {3º † Jorge repetiu duas vezes amigo que parte e não disse ministro que sai}}

GUI.II ↓ {FIALHO}; ← {MACAU: Chaya/Casino} Esta parte, presente apenas em GUI.II, foi cortada na versão definitiva, pois o actor Jorge Silva Melo enganou-se na fala, como se vê na nota do próprio Paulo Rocha, e não houve possibilidade de voltar a rodá-la.

CENA III

MACAU 1895

*Vista do porto de Macau*²³⁴

*off - fim do hino:*²³⁵

"Às armas, às armas

Sobre a terra , sobre o mar

às armas, às armas

Pela Pátria lutar!"



[“Eu vi a luz em um país perdido...”, desenho de João Botelho em ROCHA 1996, p.88]

*Porto de Macau. Escritório da capitania de Moraes. Pessanha dita, passeando de cá para lá, : “Eu vi a luz em um país perdido”... enquanto Wenceslau, sentado à secretária, escreve. Miniaturas de canhões japoneses. Os filhos chineses de ambos brincam ruidosamente. No fundo da parede, busto de Camões. Paisagem da baía. Ao longe, um barco*²³⁶.

²³⁴ MACAU...Macau] Fonte: GUI.II; 1895] Só em F

²³⁵ off...hino] Fonte: GUI.I, GUI.III

²³⁶ Porto...barco] Fontes: GUI.II, PLA.II

PESSANHA (*off*):

²³⁷Eu vi a luz em um país perdido.

MORAES (*off*) :

Eu vi a luz em um país perdido. Ponto.

PESSANHA (*in*):

A minha alma é lânguida e inerme.

*Wenceslau, reflectido [num] espelho, escreve a uma mesa e repete*²³⁸

MORAES : A minha alma é lânguida e inerme.

PESSANHA : Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! (*[vê-se] de novo o busto de Camões*)

Lá fora os dois miúdos chineses fazem um barulho dos diabos imitando tiros de canhão.

*Pessanha parece muito contrariado com o barulho e repete.*²³⁹

PESSANHA : ...sem ruído!

MORAES : Oh! Quem pudesse ...²⁴⁰

PESSANHA : No chão sumir-se, como faz um verme^a ...

²³⁷ GUI.I ← {Pessanha}

²³⁸ Wenceslau...repete] Fonte: GUI.II

²³⁹ Lá fora...repete] Fonte: GUI.II

²⁴⁰ Oh! Quem pudesse...] Só em F.

Os miúdos chineses assomam à porta, apontando-lhes o canhão-miniatura. Pessanha enfurece-se, corre para a porta, grita para o filho²⁴¹:

PESSANHA : ²⁴²*Fora daqui, (avança), malau!*²⁴³ *(arranca[-lhe o] canhão) Ah! Seu macaco chinês^b! (para o outro miúdo) Vá, gira!*

MORAES : ... deslizar sem ruído!²⁴⁴
(calmo) Juízo! Pouco barulho, hein!

MORAES: No chão sumir-se, como faz um verme.²⁴⁵



MORAES (*traz canhão*):

Uma miniatura dos que eu fui comprar agora ao Japão. Armamo-nos, meu filho, para o que der e vier. (*Arruma o canhão*) Parece que desta vez não é brincadeira.

²⁴¹ Os miúdos...filho] Fonte: GUI.II

²⁴² GUI.I ← {→ 1º legenda} | GUI.III ← {malau zai, zao hoi di}

²⁴³ Malau!] GUI.I: {fai di zao 2º legenda}

²⁴⁴ ...deslizar sem ruído!] Só em F

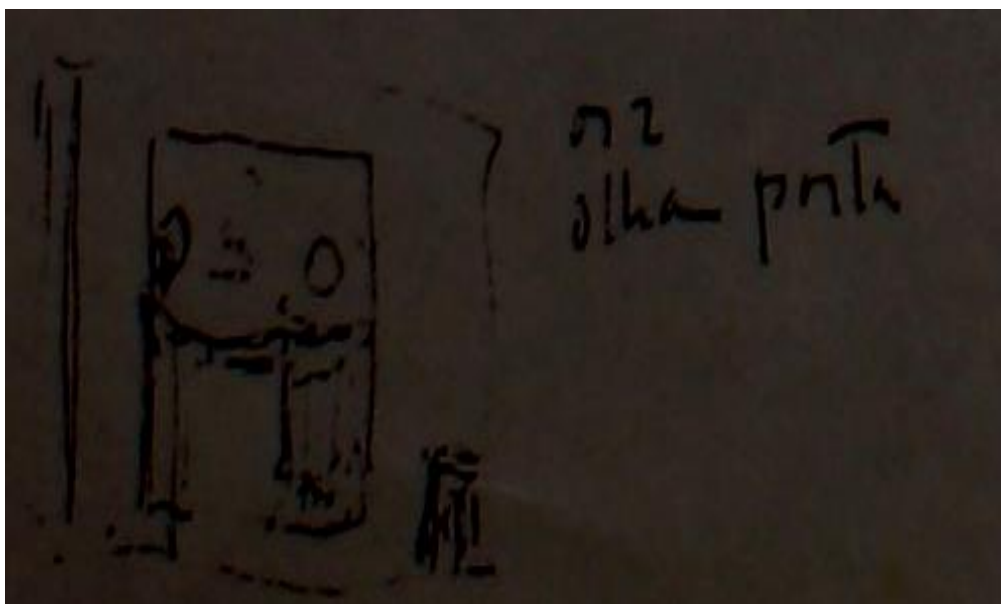
²⁴⁵ No chão...verme.] Só em F

PESSANHA (*Entra. Tosse, estafado*):

²⁴⁶Isto em mim deve ser doença... mas, sabes? Eu não me horrorizo, não me revolto, não estremeço - não me importa, em suma! Sinto-me tão longe de tudo! (*amargo*) Ah! Meus avós, ilustres Pessanhas, que verme criastes! Filho "natural", sim! Filho de Pátria incógnita!

MORAES (*sorrindo*):

Que fel! Saudades, menino, é o que tu tens!



247

²⁴⁶ GUI.I ← {Pessanha / Wenceslau?}

²⁴⁷ Desenho de Paulo Rocha em GUI.II : {Os dois olham porta}

CENA IV

Foto de família na gruta de Camões²⁴⁸

*Macau – Pessanha, Moraes e os filhos, e as esposas, tiram fotos
diante da estátua de Camões, e falam sobre a China²⁴⁹.*



MORAES (*picado de alto, uma vez tirada a fotografia*)²⁵⁰:

Ótimo! O perfeito "cliché" lusitano: dois portugueses com as suas
mulheres asiáticas e respectiva prole mestiça acolhidos à sombra da
estátua de Camões.

²⁴⁸ Foto...Camões] Fonte: GUI.II

²⁴⁹ Macau...China] Fonte: PLA.II

²⁵⁰ GUI.I ↑ {(frases – do fotógrafo?)??} Estas frases a que Paulo Rocha se refere não foram traduzidas em
nenhum dos testemunhos.

Dentro da Gruta²⁵¹ [de Camões]



PESSANHA (*passeando à volta da estátua*):

Devia passear por aqui longas horas, como nós. Passear a sua melancolia de boémio, este pobre "procurador dos defuntos e ausentes", ou lá o que ele era!

MORAES (*a passear*):

Uma vítima da prepotência dos mandões! ... procurador dos defuntos e

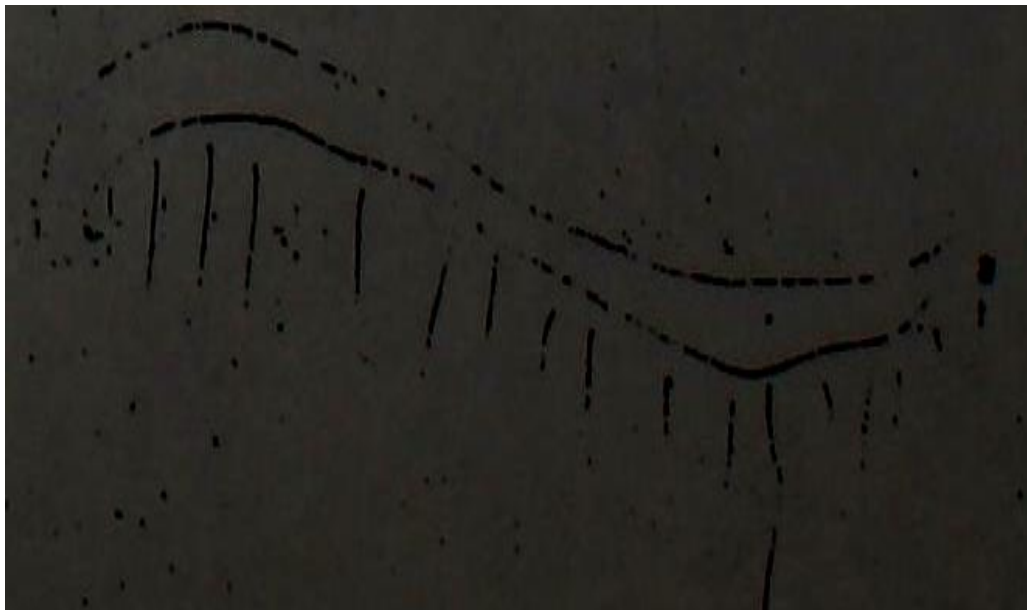
²⁵¹ Dentro da Gruta] Fonte: GUI.II

ausentes! Assim como assim devia ser mais aliciante do que este lugar²⁵²
de imediato da capitania do porto de Macau que me foi destinado^a...

PESSANHA (*falando muito compassadamente*):

²⁵³Pois eu, meu amigo... eu – poeta, advogado, professor do liceu – eu –
chefe de família (que abismo!) e... adorador da divina...²⁵⁴ "da divina
droga" (que abismo, que abismo!)... sim, sim, defunto ou ausente (+)
creio que vou ficar por aqui a passear... creio que vou morrer aqui, um
dia, pela derradeira vez... (*junta-se à mulher*)

MORAES : É uma terra hostil, imunda (*[observa um] pedinte^b*), desarmonica! Não
consigo transpor a Grande Muralha²⁵⁵! Não²⁵⁶, ainda não é este o meu
poiso!



257

²⁵² Lugar] GUI.I, GUI.II: <miserio lugar>; GUI.III: <miserio lugar>; → {o Luís Miguel Cintra não disse}

²⁵³ GUI.I ← {Pessanha}

²⁵⁴ da divina...] Só em F

²⁵⁵ GUI.II ↑ {pedinte? Vagabundo?}

²⁵⁶ GUI.II ← {paisagens?}. O pedinte aparece, de facto, no plano, mas não as paisagens.

²⁵⁷ Desenho de Paulo Rocha em GUI.II. Provavelmente a grande muralha.

CENA V^a

*Casino/Casa de Chá*²⁵⁸.

Conversa de Moraes com Atchan, a esposa chinesa.

*Os dois não se entendem*²⁵⁹.

[Wenceslau de Moraes procura a mulher e pede explicações à patroa, "mãe" de Atchan. Hóspedes da casa; servidores; meninas que aprendem poesia e música. Futuras senhoras galantes "aprendem" a sua profissão.

Aula de canto de uma menina.]

canção menina:

"A corda da viola

Partiu-se

Mas o nosso amor

*Não terá fim?"*²⁶⁰

²⁵⁸ GUI.II: falta toda a cena. Em GUI.I e GUI.III o texto chinês é traduzido para inglês, embora apresente entrelinhas apontamentos para uma tradução portuguesa. A tradução portuguesa definitiva, que editámos, é retirada de LEG-PT, mas é incompleta (ver nota editorial); confrontámo-la por isso com a estrutura e distribuição do texto de GUI.I e GUI.III, integrando nela as falas omitidas em LEG-PT, traduzidas por nós do inglês e assinaladas entre parênteses rectos.

²⁵⁹ Casino...entendem] Fonte: GUI.I, GUI.III

²⁶⁰ GUI.I → {No teatro clássico chinês a corda do *CHIN* que parte, significa separação do casal-morte, divórcio, etc.} ; Não terá fim?] LEG-PT: <Não terá fim.>



DONA DO RESTAURANTE (“MÃE”; *off, logo in*):

[Meu Deus!] Que raparigas estas! Conduzam este hóspede. Desculpe, são umas cabeças no ar. [Vou puni-las! Deixar o sr. Moraes no corredor!]

MORAES : Onde está a Atchan?

MÃE : Faça favor ... [Venha para a sala,] primeiro vou servir-lhe uma chávena de chá.

MORAES : Quero a Atchan.

MÃE (*muito rápido*):

Depois de tantos anos de casado e já com dois meninos, ainda está tão preso à sua mulher? [Quer vê-la assim que entra.] Por isso é que as mulheres de Macau desejam tanto casar com portugueses!

MORAES: A senhora esteja calada, a Atchan já p'ra aqui!

MÃE: [A Atchan não pode vir.] Atchan-trabalho.

MORAES : Qual trabalho?²⁶¹

MÃE: Oh sr. Moraes, não fale assim! É uma rapariga que não esquece [de voltar para a casa ver] a "mamã"²⁶² [de vez em quando], mesmo depois de casada. Isso só prova os bons sentimentos [filiais] que fazem dela uma boa esposa. Porque confia tão pouco nela? [Devia ter orgulho dela, e não culpá-la...]

MORAES: Cale-se! Se a Atchan não vier já, acabou-se tudo. Acabou-se.

MÃE : Muito bem. [sai]

[off] "A corda da viola

Partiu-se

Mas o nosso amor

Não terá fim?"

²⁶¹ Qual trabalho?] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <Trabalho? Qual trabalho?>

²⁶² GUI.I, GUI.III ↑{claro que não é mãe, é "patroa"}



[Wenceslau espreita, por uma janela que dá ao pátio, os vários hóspedes da casa. Nos quartos em frente:] Zanga de namorados; comentários de duas raparigas; janela em frente²⁶³: [um] cavalheiro começa a pintar/escrever [um famoso] poema [da dinastia Tang] na roupa interior da rapariga [em presença das amigas.]

Duas raparigas [vestidas] cor de rosa, com leque, à janela, comentam²⁶⁴:

[DUAS RAPARIGAS:]

Ai que descarada... eu também gostaria que ele escrevesse mas tenho vergonha.

²⁶³ Zanga...rapariga] Fonte: GUI.I, GUI.III; GUI.I e GUI.III → {ver fotocópia texto mais ou menos adlib. mas muito mais curto}. Trata-se da planificação de uma série de movimentos da câmara que tentam capturar as demais vivências do “restaurante” de Macau, que Moraes vê pelas janelas dos quartos, que dão para o pátio interior, e da versão chinesa, com tradução inglesa, dos relativos diálogos. Nestas folhas Rocha deixa claro que, até pelas diferenças entre os diálogos planificados e o que os actores efectivamente dizem, não tenciona aproveitar esta parte de texto, a não ser de forma extremamente sintética (GUI.I e GUI.II apresentam de facto essa síntese) dando relevo sobretudo ao poema que o poeta escreve na roupa da rapariga, e que aqui transcrevemos.

²⁶⁴ Duas raparigas...comentam] Fonte: GUI.I, GUI.III

*O grupo lê em coro, aos poucos*²⁶⁵:

[GRUPO: No mesmo jardim, o ano passado
Havia uma rapariga bela como uma flor de pêsego
Agora a rapariga foi-se
Mas a flor ainda sorri no vento.]

ATCHAN (*off, logo in*) :

Moraes! Porque vieste aqui? Desculpa. Pensava já estar de volta, mas a "mamã" atrasou-me. Vai andando [para casa e toma um banho se quiseres], por favor. [Eu vou já.] A criada está a tomar conta dos meninos.

MORAES : Vamos para casa! Nunca mais cá voltas! *Hi hom zom lei!*²⁶⁶

ATCHAN (*faz pausas*) :

Porquê? Tenho que vir visitar a "mamã" de vez em quando.

MORAES : Isto não é lugar para uma mulher séria.



²⁶⁵ O grupo...poucos] Fonte: GUI.I, GUI.III

²⁶⁶ Hi hom zom lei!] GUI.I: Ø

ATCHAN : [O que é que esta casa tem? Desde que te casaste comigo...] sabes bem que fui educada nesta casa. Saudades minhas amigas²⁶⁷... Que faça assim, que faça assado, para ti sou sempre culpada.

MORAES : Pois é! A culpa é minha... *[afasta-se de Atchan, aproximando-se de um espelho decorado com um mapa mundi]*

ATCHAN *[olhando para Moraes, os dois reflectidos no espelho]:*

Só tenho um corpo. Não posso ser esposa dum oficial e ao mesmo tempo ajudar a "mamã".

MORAES : Atchan, vamos para o Japão. Juntos.

ATCHAN : Para o Japão? Fazer o quê?

MORAES : A terra é bonita, é boa gente^b...

ATCHAN: Boa gente? [Deves estar a brincar.] Não sabes o que eles têm feito na Coreia e na Manchúria? Só crimes. São uns bárbaros. Odeio os japoneses. Vai só! ... sozinho^c.

MORAES: ... Sozinho?

MÃE: Atchan! Não demores... Anda cá. Preciso de ti.

ATCHAN : Vou já. Não se zangue.

²⁶⁷ GUI.I → {diz mais alguma coisa, não é? O meu texto não tem}. De facto recuperámos o trecho de LEG-PT.

4ª CANÇÃO

A Dama do Shiang

Esta sequência é uma elegia dedicada aos amores e à morte de Ó-Yoné, que representa no filme a metade serena e benfazeja de Vénus.

Vénus controla toda a acção, vestida de República Portuguesa, mostrando a sua face mais violenta e implacável, e a sua cumplicidade com a morte²⁶⁸.

*"O meu amor – dizem-me – mandou chamar-me.
Vou saltar para o carro, vou deixar-me levar"²⁶⁹*

CENA I

Suma: Com o mar ao fundo, e sob os pinheiros, uma carruagem com Ó-Yoné e Moraes. Em cima, Vénus em República, conduz. Textos Nô referentes a Suma. Ó-Yoné fala piedosa do fim do jovem guerreiro ATSUMORI²⁷⁰.

VÉNUS (*lento*):

A nossa carruagem chega agora à praia de Suma, nos arredores da cidade de Kobe. É um lugar famoso há quase exactamente mil anos. Passaram-se aqui amores, destierros, batalhas, mortes na flor da idade,

²⁶⁸ Esta...morte.] Fonte: PLA:II

²⁶⁹ Acolhemos a versão mais cuidada, de GUI.II. O meu amor...levar] GUI.I, GUI.III: <O meu amor, dizem-me, mandou chamar-me / vou saltar para o carro, vou deixar-me levar...>; LEG-PT: <Meu amor mandou-me chamar. / Vou saltar para o carro. Vou deixar-me levar.>

²⁷⁰ Suma...ATSUMORI] Fonte: PLA.II

que o povo não esquece. Todos os anos, desde esses tempos antigos, poetas, contadores de histórias, pintores, gente de teatro, fazem reviver na memória de quem os ouve ou vê, as lembranças do passado.

Olhem, vejam bem²⁷¹.^b



[Moraes e O-Yoné, sentados na carruagem; Moraes tem um livro na mão.]

MORAES: Ó-Yoné. A briza está fria^c. Sentes-te bem?²⁷²

Ó-YONÉ : Muito bem. Ah, há quanto tempo não vinha até à beira-mar! Fiquei²⁷³
seis meses de cama, não foi?

MORAES: A Ó-Yoné mal está de pé, e... tenho medo²⁷⁴.

²⁷¹ GUI.II contém apenas os diálogos e as citações portuguesas da 4ª canção, muitas vezes deslocados em folhas soltas manuscritas (ver nota textual). O fragmento da tradução da canção IV encontra-se na folha 12, e o trecho citado, de Wenceslau de Moraes, na folha 13. A partir deste ponto GUI.III contém também as páginas pares, com a transcrição fonética dos diálogos japoneses.

²⁷² Acolhe-se a tradução portuguesa contida em GUI.I e GUI.III, salvo indicação diferente, remetendo para notas de rodapé as variantes de LEG-PT. | Ó-Yoné...fria.] LEG-PT: <Ó-Yoné, corre um ventinho frio.>

²⁷³ Fiquei] LEG-PT: Ø

²⁷⁴ A Ó-Yoné...medo.] LEG-PT: <Ainda mal te susténs de pé...Tenho medo.>

Ó-YONÉ: São medos demasiados. Não me deixas trabalhar. Não me deixas sair. É sempre: não faças isto, não faças aquilo! Eu quero sair! Ah...! Ai que bem que eu me sinto aqui! Olha – se fizéssemos uma viagem os dois? Tens vergonha de ir comigo? Por mim tanto me faz, mas ... ²⁷⁵

MORAES : Vergonha? Mas que coisa!²⁷⁶ A Ó-Yoné é tão bonita! Não a quero mostrar a ninguém.

Ó-YONÉ: Sr. Moraes! Eu já estou uma velha!

MORAES : A Ó-Yoné é a mais bonita de todas. A única que importa!²⁷⁷

Ó-YONÉ (*canta uma canção popular sobre Atsumori*):

*“A derrota Na batalha do Vale da Vida”²⁷⁸
A funesta derrota dos nobres Heike...
Na fria madrugada, o vento de Suma
ainda se ouve, ouve-se
a flauta ‘Folha Verde’^d.”²⁷⁹*

MORAES: Que bonita canção... tão bonita...

²⁷⁵ São...mas....] LEG-PT: <Medo demasiado. Não me deixas trabalhar, nem sair... “Não faças isto, não faças aquilo!” Eu quero sair! Ah! Que bem me sinto aqui! E se fizéssemos uma viagem? Tens vergonha de ir comigo? A mim tanto me faz, mas...>

²⁷⁶ Mas que coisa] LEG-PT: <Que ideia>

²⁷⁷ A única que importa!] LEG-PT: <A única, para mim.>

²⁷⁸ Vale da vida] Acolhe-se a variante alternativa acrescentada entrelinha em GUI.I | GUI.III ↓ <Primeiro Vale>; ↑ {NB: 1º Vale é homófono com Vale da Vida}

²⁷⁹ A derrota...verde] LEG-PT: <A derrota na batalha / Do Vale da Vida / A funesta derrota / Dos nobres Heike. / Na fria madrugada / Ainda se ouve o vento de Suma. Ouve-se a flauta / “Folha Verde”.>; GUI.I, GUI.III ↓ {NB- “Folha verde” é o nome de uma famosa flauta, oferecida a Atsumori por ele tocar muito bem}

Ó-YONÉ : Fala de Atsumori. Conta a história²⁸⁰ da flauta (*fue*) de Atsumori²⁸¹.

MORAES : Flauta?

Ó-YONÉ: Pois²⁸². Flauta. Percebes? O Atsumori tocava flauta lindamente. Mesmo quando o mataram, encontraram-lhe uma²⁸³.



²⁸⁰ GUI.I, GUI.III ↑ <o caso>

²⁸¹ Fala...Atsumori] LEG-PT: <Fala de Atsumori. De Atsumori e da sua flauta.>

²⁸² Sim] LEG-PT: <Pois>

²⁸³ GUI.I, GUI.III → <(flauta)> | O Atsumori...uma] LEG-PT: <É que Atsumori tocava muito bem flauta. Mesmo já morto, no campo de batalha, tinha consigo uma flauta.>

CENA II

[Moraes e O-Yoné visitam o túmulo de Atsumori.

Vénus introduz a cena.]

*Entre os pinheiros, o túmulo de Atsumori. Comovido, o casal oferece água, frutos,
acaricia a pedra.*



VÉNUS-REPÚBLICA :

A esta bela forma hierática de sepulcro, que vem de eras mui distantes, chamam os budistas *go-rin-tô*, a torre dos cinco elementos; o pedregulho que assenta sobre o solo representa o cubo; os outros representam sucessivamente a esfera, a pirâmide, o crescente e o corpo piriforme; estas cinco formas simbolizam a terra, a água, o fogo, o ar e o espaço etéreo, reputados como os cinco elementos principais do Universo.

MORAES [off] :

Contemplámos com respeito, dizia eu, o túmulo de Atsumori. A antiguidade do episódio – mais de setecentos anos decorridos – a serenidade do local e a trágica aventura do mocinho cavaleiro mais concorriam para emocionar-nos o sentir. Coitado, o pobre Taira...

Pouco a pouco, fomos-nos familiarizando com o lugar, a ponto de poisarmos, num gesto de carícia, as nossas mãos sobre o granito. E não era inteiramente banal – o espectáculo que ofereciam as nossas duas mãos amigas – a minha rude mão, quase disforme, de loiro homem grande da Europa, a mão mimosa e miudinha de aquela delicada filha de Nippon – afagando a epiderme escamosa e parda daquelas pedras tumulares...

...sentimos²⁸⁴ nelas quenturas de existência, palpitações, como se o sangue lhes pulsasse²⁸⁵.^a

²⁸⁴ pedras tumulares...sentimos] GUI.I: <pedras tumulares...de modo que, quando as tocámos, quando as palpámos, sentimos>. Riscado em GUI.III.

²⁸⁵ Em GUI.II os dois fragmentos não são transcritos, mas o testemunho, na folha 1, apresenta fotocópia das páginas 240-241 da primeira edição de “Ó-Yoné e Ko-Haru”, de Wenceslau de Moraes, donde são retirados, com anotações relativas à escolha dos trechos e à distribuição das falas.

Jardim interior da casa de Moraes em Kobe: de um lado uma varanda da clarabóia, do outro, uma grande banheira, com Moraes e Ó-Yoné que falam da família em Portugal. Espelho oval, com dois postais de Atsumori, e um prato de frutos. Vestida à República, Isabel entra, dizendo o texto da alcova nupcial da IV canção, enquanto Ó-Yoné, que a não vê, fala da festa e da dança dos mortos em Tokushima. Venús pega num dos postais e volta para a varanda da clarabóia²⁸⁷.



VÉNUS-REPÚBLICA. :

Ergo agora uma alcova
 no mais fundo das águas
 o tecto são folhas de lótus
 as paredes erva doce
 o chão murex
 Espalho pimenta de cheiro nestes espaços^a.

²⁸⁶ Toda a cena falta em GUI.II, onde se encontra apenas esta anotação: {Ó-Yoné/Kobe - banho - BON odori - biblioteca}

²⁸⁷ Jardim...clarabóia] Fonte: PLA.II

Ó-YONÉ: Temos que mandar aqueles postais à mana Francisca, de Portugal. E também sementes de chagas²⁸⁸.

MORAES: Fu-ran-cis-ca... Que será feito dela? Francisca²⁸⁹. Ri-su-bon.

Ó-YONÉ : A tua Lisboa ... A minha Tokushima! Oh!²⁹⁰ Já pouco falta para a Festa dos Mortos²⁹¹. Desta vez, vamos lá juntos? Ao menos uma última vez, queria voltar à Festa dos Mortos²⁹².^b

(canta) *“Ah! As cerejas do monte Bizan
Na Dança dos Mortos
Quero que oiçam novas²⁹³
Da antiga Tokushima²⁹⁴”.*



²⁸⁸ Acolhemos a versão mais cuidada, de LEG-PT | Temos...chagas.] GUI.I, GUI.III: <Temos que mandar à mana Francisca, de Portugal, os postais de há bocado. E depois... desta vez vamos mandar também sementes de "chagas"> | chagas] GUI.I → {NB é uma flor que aparece na *Pousada das Chagas*...}

²⁸⁹ Francisca] LEG-PT: Ø

²⁹⁰ Oh!...falta] LEG-PT: <Ah! Já falta pouco>

²⁹¹ GUI.I, GUI.III ↑ <Finados?>

²⁹² Ao menos...mortos] LEG-PT: <Queria ir uma última vez à Festa dos Mortos...>

²⁹³ Variante alternativa entrelinhas em GUI.I, GUI.III ↑ <Notícias>. Acolhemos a variante maioritária de GUI.I, GUI.III e LEG-PT.

²⁹⁴ GUI.I, GUI.III ↓ {NB antiga Tokushima traduz AWA, que é o nome antigo de Tokushima}

MORAES : Ó-Yoné-san²⁹⁵ – isso é a canção da Festa dos Mortos?²⁹⁶

VÉNUS-REPÚBLICA [*entra no quarto de banho, servindo chá*]:

Há pouco tempo alguém, tomando as minhas mãos entre as suas...
pediu-me que lhe conservasse a vida...

MORAES: E eu não satisfiz o seu pedido; não estava em meu poder satisfazê-lo^c.

VÉNUS-REPÚBLICA :

Balbuciou uma frase de resignação, apertou-me as mãos num
esforço derradeiro ...

MORAES : ainda sinto este aperto!



VÉNUS-REPÚBLICA :

E deixou-se morrer^d ... [*recolhe o tabuleiro e vai para o outro lado do
quarto*]

²⁹⁵ Ó-Yoné-san] GUI.III, LEG-PT: <Ó-Yoné>

²⁹⁶GUI.I → {(Morais diz qualquer coisa em japonês, canta[rola])}

Colunas de cássia
traves de orquídea
lintel de magnólia
alcova de angélica branca.

Cem plantas trouxe eu
e espalhei-as pelo pátio.
Cem aromas diferentes
invadindo os portais^e.

CENA IV²⁹⁷

Quadro da República, 1913²⁹⁸.

Atelier de Pintura, Lisboa. O marido, sentado na cadeira de rodas, e pintando, [enquanto] Isabel posa em República, e lê um postal de Atsumori com notícias de Moraes. Pela escada, Francisca sobe, e abre o alçapão que dá para o atelier de pintura.

Traz na mão um outro postal de Atsumori.

Comentário amargo do pintor, e zanga fulminante de Isabel, que lhe bate enraivada com uma bengala. Francisca tenta acalmar²⁹⁹.

ISABEL-REPÚBLICA :

Falta muito? (*O Marido não responde, ocupado num retoque.*)

Estou cansada.

MARIDO (*muito mal humorado*):

Também eu!

ISABEL-REPÚBLICA :

Podias ter escolhido outro modelo! Sempre eu!

MARIDO: Para quê, se não posso escolher outra República?

[Francisca sobe, lendo o postal]

FRANCISCA (*voz interior*):

³⁰⁰“Vocês aí estão na mesma. Que inveja! O mesmo brilho nos olhos, o sorriso sereno e certo de quem não dá pelo tempo! É assim que eu

²⁹⁷ Em GUI.II esta parte encontra-se deslocada na página 25-26 por engano na organização das folhas.

²⁹⁸ Quadro...1913] Fonte: GUI.II

²⁹⁹ Atelier...acalmar] Fonte: PLA.II

³⁰⁰ GUI.I ← {Wenceslau} | Vocês...mudamos...] GUI.II: ∅

imagino os deuses...”

Que deuses, mano? Pois os que eu conheço não escapam à ressaca!

Mas se é assim que tu nos queres, se é assim que te sentes mais

"humano", pronto, nós não mudamos^a...

*Francisca entra no atelier, muito excitada*³⁰¹

FRANISCA (*off*):

Postal de Wenceslau! Até que enfim! (*obscena*)

ISABEL (*perturbada, lânguida*):

Também recebi! Está acolá!... (*Desfaz a pose, para indicar o postal*)

Podes ler (*contra o marido, triunfante...*)

MARIDO : Quieta! Deixa lá o postal!

(*para Francisca, irónico, louco de outro mundo; com postal na mão*):

Diz que estamos na mesma, imaginem! Só! Que ficou espantado ao ver o nosso retrato! Que em Portugal o tempo não passa!³⁰² Tudo na mesma, diz ele, como quando partiu! Fantasias de quem já não vive neste Mundo!

*Os três com o [postal] na mão*³⁰³.

FRANCISCA : Pois a mim diz exactamente o mesmo! (*“coquete”, “sexy”; ambas desatam a rir, obscenas*)

MARIDO (*furioso, obsceno*):

Coisas que as mulheres deliram por ouvir. Soa-lhes a namoro, a galanteio... É o que elas querem!

³⁰¹ Francisca...excitada] Fonte: GUI.II

³⁰² Que...passa] GUI.II : <Que o tempo aqui em Portugal não passa>

³⁰³ Os três...mão] Fonte: GUI.II

ISABEL *(deixando de posar, num arremesso, obscena)* :

Acabou-se! Não estou para o aturar! O diabo que o carregue.

*Isabel avança para ele e chega-lhe com a bengala, enquanto Francisca tenta apartá-los*³⁰⁴

FRANCISCA : Então, então...

MARIDO: Sua desavergonhada! Sua maluca! *(como quem insulta torvamente)*

FRANCISCA: Ora esta! Não querem lá ver! Perderam o juízo^b!



³⁰⁴ Isabel...apartá-los] Fonte: GUI.II

CENA V^a

Serão em³⁰⁵ Kobe.

Ó-Yoné, Ko-Haru, Moraes, [Isabel-República] - em japonês

Moraes fala da separação que se aproxima³⁰⁶

[Moraes, sentado à mesa do seu escritório, escreve. Ao fundo, noutra quarto, O-Yoné deitada e protegida por um mosquito. Ouve-se a canção da Festa dos Mortos cantada por Ko-Haru]



KO-HARU (off):

"Se vai dançar

dance

*com graça"*³⁰⁷

(in) *Tia, toque o shamisen, sim?*³⁰⁸ *Toque, sim^b?*

³⁰⁵ Em] GUI.II: <de>

³⁰⁶ Serão...aproxima] Fonte: GUI.II

³⁰⁷ GUI.II: Ø | GUI.I, GUI.III: por engano (como se vê num apontamento de Paulo Rocha neste ponto, em GUI.III: {tudo errado}) encontra-se neste lugar a mesma canção da cena III da mesma canção. Recuperámos a tradução da canção correcta em LEG-PT.

³⁰⁸ GUI.I, GUI.III: ↓ {guitarra a três cordas}

Ó-YONÉ : *Será que conseguiremos ir à Festa dos Mortos deste ano? Da última vez que lá fomos, por causa do tufão, não houve festa. Fiquei tão desconsolada!*³⁰⁹

Isabel-República aparece, vinda da varanda, dizendo, ao som da música, a IV
*Canção*³¹⁰:

ISABEL-REPÚBLICA :

Quando olho ao longe vejo tudo embaciado
E as águas num redemoinho.
Um corço pastaria no jardim?
Que faria um dragão à beira-rio?
De manhã, galopo a cavalo pela margem.
À noite rumo a ocidente^c.

*[Isabel] chega ao escritório de Moraes e pega curiosa nos livros (DAI NIPPON) e em jornais, folheia-os*³¹¹.

MORAES *(sentado à secretária, onde se vê um maço de folhas manuscritas):*

Estas folhas levam-me de viagem até a Pátria... *(Pausa)* E deixam-me depois preso ao meu regresso, ansioso por essas revistas, por esses jornais – que os meus amigos se esquecem às vezes de me enviar!

(Isabel pega no manuscrito)

– É para a revista “Os Serões^e” *(Pausa)*. Serões com a mana Francisca a ler alto, enlevada...

³⁰⁹ Será...deconsolada!] LEG-PT: <Será que conseguimos ir este ano à Festa dos Mortos? Da última vez, com o tufão, não houve festa. Tive tanta pena!>

³¹⁰ Isabel...Canção] Fonte: GUI.II

³¹¹ Chega...folheia-os] Fonte: GUI.II

KO-HARU [*cantando e dançando*].

Olhe, tio (*muito rápido*):

“Os loucos que olham os loucos que dançam.

Todos são loucos e, se todos o são,

Quem não dança é que perde.”³¹²

MORAES : ...e a viver já, intimamente, ao fim destes dezassete anos de ausência, aquilo que ao princípio lhe parecia tão *exótico*.

Ko-Haru dançando e cantando entra no quarto de Moraes³¹³

KO-HARU : Tio... Não quer ir à Dança dos Mortos de Tokushima³¹⁴?

“Se todos são loucos, quem não dança é que perde”.

MORAES: A Ó-Yoné quer ir, a Ko-Haru quer ir, eu quero ir, também.... Vamos todos!³¹⁵

KO-HARU: Tia, o sr. Moraes diz que vamos, será possível? Se for assim... E eu que não tenho vestido!³¹⁶

MORAES : Vestido³¹⁷? Não te aflijas. Eu cá ofereço o vestido!³¹⁸

³¹² Os loucos...perde] Acolhemos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <“Os loucos que olham os loucos que dançam/ Todos são loucos se todos o são / Quem não dança perde, ai ! Perde perde”> | GUI.I, GUI.II ↓ variante alternativa: <quem não dança é que perde, é que perde>

³¹³ Ko-Haru...Moraes] Fonte: GUI.II

³¹⁴ de Tokushima] LEG-PT: Ø

³¹⁵ A Ó-Yoné...todos!] LEG-PT: <A Ó-Yoné que ir, a Ko-Haru também. Vamos todos.>

³¹⁶ Tia...(kimono)] LEG-PT: <O sr. Moraes diz que vamos, tia. E eu que não tenho quimono!>

³¹⁷ Vestido] variante alternativa em GUI.I, GUI.III: → <kimono>

³¹⁸ Vestido...vestido!] LEG-PT: <Não te aflijas. Eu ofereço-te um.> | vestido] variante alternativa em GUI.I, GUI.III: → <kimono>

KO-HARU : Hihihi! De verdade! Ai que delícia! Tia, o sr. Moraes diz que me compra um vestido ^e!³¹⁹

Ó-YONÉ: Ko-Haru! Oh rapariga! Tu...³²⁰

Enquanto Moraes fala, na sala ao lado, com Ó-Yoné e Ko-Haru, Isabel contempla uma fotografia de Pessanha, com dedicatória, e diz de cor³²¹:

ISABEL-REPÚBLICA :

“E o meu olhar irá fiel atravessando o mar
envolver-te de preito enternecido,
como o de um pobre cão agradecido^f”.



MORAES (*entrando*):

Dizia um amigo meu, médico russo, que sendo o cão o único símbolo do

³¹⁹ vestido] variante alternativa em GUI.I, GUI.III: → <kimono> | Hihihi...vestido!] LEG-PT: <Verdade? Ai que bom! O sr. Moraes diz que me compra um quimono>

³²⁰ Ko-Haru!...Tu...] LEG-PT: <Ah esta rapariga!>

³²¹ Enquanto...cor] Fonte: GUI.II

amor fiel, nele gostaria de reincarnar... E eu - se tais coisas de nós dependessem- escolheria o mesmo.

ISABEL-REPÚBLICA (*agastada*):

Fidelidade?! Amor fiel?! Realmente, uma vida de cão!

*[Isabel] dá meia volta, fica de costas, no espaço que dá para o quarto de Ó-Yoné. Volta-se momentos depois, já com grande dignidade (Vénus)*³²²

ISABEL-REPÚBLICA:

Ambiciosa criatura! Quem tem saber para escolher a vida? Quem tem poder para adiar a morte? E o amor? Que máquina, afinal, faz ele mover?

*Moraes levantou-se e veio postar-se diante de Isabel, à entrada [do quarto] de Ó-Yoné, que se vê ao fundo, por detrás do mosquito*³²³

MORAES: Sim, a pobre Ó-Yoné vai morrer. (*Pausa*) Tem um coração muito fraco um coração de passarinho... (*Pausa*) Vai morrer pela primeira vez. (*Avança para dentro com arrebatamento*)

E eu também vou fugir dos vivos, vou para Tokushima, que é a terra dela, vou para junto do seu túmulo. Adeus, Kobe! O consul de Portugal em Kobe desaparece, vai viver a sós com as suas penas – as do coração e estas, (*agarra nas canetas*) – as da escrita. E em Tokushima morrerá, de senilidade e de insignificância^g.

*Senta-se de novo à secretária, abatido, quase alquebrado. Entra Ko-Haru com um refresco mandado por Ó-Yoné. Ao longe, a voz abafada da doente*³²⁴

³²² Dá meia volta... (Vénus)] Fonte: GUI.II

³²³ Moraes...mosquiteiro] Fontr: GUI.II

³²⁴ Senta-se...doente] Fonte: GUI.II

KO-HARU : Melancia, sirvam-se... Está fresquinha...

ISABEL (*serve-se e diz, sorrindo para Ko-Haru*):

Há um ditado japonês que diz “Dos projectos para o ano que vem, ri-se o diabo”

MORAES (*traduzindo em japonês*):

“Rainen no koto o iuto, oni warau”³²⁵.

[aparece traduzido em legenda: “Dos projectos para o ano que vem, ri-se o diabo”]³²⁶

Ko-Haru, ouvindo estas palavras familiares, olha ora para um, ora para o outro e depois desata a rir. Isabel abraça pelos ombros a jovem³²⁷.

ISABEL : Quem pode afirmar que o que *desejamos* hoje, será o mesmo que *desejaremos* amanhã?³²⁸



³²⁵ GUI.I → {(traduzir?)}; GUI.II ↓ tr. literal de Paulo Rocha <próximo ano a coisa diabo rir>

³²⁶ Integramos a legenda em coerência com a que segue. Tradução retirada de LEG-PT.

³²⁷ Ko-Haru...jovem] Fonte: GUI.II

³²⁸ GUI.III → {Não lento} (leitura duvidosa). Devido à incerteza da leitura, decidimos não integrar no texto esta didascália, até pela incongruência com F.

Ko-Haru solta-se do abraço algo dúbio de Isabel – ou será esta que impele imperceptivelmente a jovem em direcção a Moraes? – e vai matar um mosquito que poisou na testa dele. Moraes parece acanhado perante as duas mulheres. Ouve-se a voz de Ó-Yoné: "enquanto eu estiver doente, etc." Ko-Haru encaminha-se para junto da tia, seguida pelo olhar de Moraes, que diz como que para si próprio³²⁹:

MORAES : *"Au wa wakare no hajime!"*³³⁰

*(aparece traducido em legenda: "O encontro é o começo da separação"*³³¹*)*

ISABEL *(sai pelo mesmo caminho acariciando de passagem a gaiola dependurada na varanda e dizendo a IV Canção):*

Mas da montanha das nove dúvidas descem
nuvens de Espíritos.
Vêm buscá-la^m.

Ó-YONÉ : *Pois é... deitaram hoje água para o banho do passarinho? Tu... mudaste a água do pássaro?*³³²

MORAES : *Ahã? Deixa estar. Água, muita. E limpa.*³³³

Ó-YONÉ : *Sr. Moraes, desculpe, que não sirvo para nada. Mas ao menos do passarinho, queria-te pedir para cuidar dele. [N]as criadas, e [n]a Ko-Haru, não se pode confiar. Não ligam a coisas miudinhas. Pois... pois...*

³²⁹ Ko-Haru---próprio] Fonte: GUI.II

³³⁰ GUI.II ↓ tr. literal de Paulo Rocha <encontro/separar/comoço>

³³¹ Aparece...separação] Fonte: GUI.II

³³² Pois é...pássaro?] LEG-PT: <O passarinho tem água limpa para o banho? Mudaste a água do pássaro>

³³³ Ahã?...limpa.] LEG-PT: <O quê? Não te preocupes. Tem muita água. Limpa!>

Tens mudado todos os dias de camisa, não tens? Também tenho dito isso às criadas, mas... Enquanto eu estiver doente, tens que ser tu a não te esquecer, se eu não te lembrar, nem mudas de roupa.³³⁴

MORAES : Combinado, está combinado, Ó-Yoné!³³⁵

Ó-YONÉ: E depois... tu não podes andar todos os dias com o mesmo fato... e os sapatos... e as gravatas...³³⁶

MORAES : Sim, sim, O-Yoné.

Ó-YONÉ : Quando chegar o outono... tem que se desamassar o algodão dos edredons³³⁷.



³³⁴ Sr. Moraes...roupa.] LEG-PT: <Desculpe. Já não sirvo para nada. Só te peço que cuides do passarinho. Nas criadas e na Ko-Haru não se pode confiar. Não ligam a essas pequenas coisas. Tens mudado todos os dias de camisa? Tenho recomendado isso às criadas, mas... Se eu não te lembrar, nem mudas de roupa!>

³³⁵ Combinado...Ó-Yoné!] LEG-PT: <Pois sim, Ó-Yoné>

³³⁶ E depois...gravatas...] LEG-PT: <Não podes andar sempre com o mesmo fato! E os sapatos...as gravatas...>

³³⁷ Quando...edredons] LEG-PT: <E no Outono, é precisopôr ao ar os edredons> | GUI.III ↓ <futons>

5ª CANÇÃO

O Grande Senhor das Vidas

Tendo por centro Ko-Haru em Tokushima, é a sequência mais longa de todas. O texto das 2 canções [- V e VI -] é dedicado ao Senhor das Vidas, que regula a vida curta ou longa dos humanos.

*A canção V - Tem um tom “solar”: Ko-Haru recebe cá na terra o “Senhor das Vidas”
- Moraes - os seus amores, 2 filhos, bichos³³⁸.*

CENA I

Tokushima, cemitério^{a,339} [visto através de uma clarabóia.

Isabel- Vénus introduz o canto, segurando a fotografia de O-Yoné, já morta. Ko-Haru e Moraes passeiam pelo cemitério]



³³⁸ Tendo...bichos] Fonte: PLA.II

³³⁹ Tokushima, cemitério] Fonte: GUI.I, GUI.III

VÉNUS (*lento*) :

Abrem-se de par em par as Portas do Céu.

Saio.

Broto da escura névoa.

Que os vendavais me arrebatem!

Que as chuvas agrestes humedeçam o pó da terra^b!

MORAES (*off*):

Dia 16 do 2º mês lunar observa Tsurayuki em seu diário³⁴⁰:

CENA II

*Casa de Moraes, 2º andar*³⁴¹. [*Moraes e Ko-Haru*]

(16 TOSA NIKKI)³⁴²

MORAES [*traduzindo à mesa*]:

“Pela noite desse dia, partimos para Kyoto. Quando cheguei à minha casa, e que passei a porta, como fazia luar, podia tudo ver. Achei a casa devastada, em ruínas, mais do que me tinham informado; o coração do homem que a guardava não deveria estar melhor.

Em certo sítio, uma espécie de lago continha um resto de água; havia perto um pinheiro; no espaço de cinco anos, envelhecera de mil anos; um dos ramos tinha desaparecido; pelo chão, pequeninos pinheiros nasciam à ventura. Eu, porém, nada dizia em alta voz... dos acontecimentos passados nem uma só recordação deixou de me acudir.

³⁴⁰ GUI.I ↑ {textos DIÁRIOS japoneses →}; → {ver também LIVRO BON ODORI: início ortografia da época é muito diversa}. Em GUI.II os trechos traduzidos por Moraes, com escassos apontamentos relativos à encenação, encontram-se nas páginas 27-29, manuscritos.

³⁴¹ Casa...andar] Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁴² Acrescentámos a indicação da fonte dos diários, verificada por Paulo Rocha e acrescentada em GUI.II, entre parênteses redondos.

Sobretudo a lembrança da criança que nascera nesta casa e não voltava connosco. No entanto... os nossos companheiros de viagem abraçavam seus filhos (*suspiro*).^a

[Moraes mostra incómodo pela presença de Ko-Haru, que sai. Já sozinho, abre a janela corrediça que dá para o exterior, envolvido pelo nevoeiro; move-se inquieto pelo quarto mexendo em fotografias e recordações.]



*Janela. Manhã. Arrumos casa. Pátio nas traseiras*³⁴³.

(HÓJÓKI 29)

MORAES (*off*):

“Nasce-se de manhã, morre-se à noite. Assim é a vida - espuma das águas.

[Ko-Haru, no pátio das traseiras, com uma amiga. Convocam o espírito dos mortos]



KO-HARU [*para a amiga*]:

Então, até logo³⁴⁴.

MORAES (*off, pequenas pausas*):

“E quem sabe donde ela vem e para onde ela vai, esta gente que nasce e esta gente que morre ... Nesta existência passageira, sabemos acaso qual é o fim para que labutamos e qual é a recompensa que nos espera? ...

³⁴³ Janela...traseiras] Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁴⁴ GUI.III → <(já, mata)>

[Ko-Haru presta homenagem a O-Yoné ao pé do altar doméstico, no] rés do chão³⁴⁵.



MORAES (*off*, *pequenas pausas*):

Do dono da casa e da própria casa, ninguém poderá dizer qual mais depressa desaparecerá.

[Ko-Haru ajoelha-se em frente de um espelho e penteia-se]

[MORAES (*off*, *pequenas pausas*)]:

Ambos são comparáveis ao orvalho sobre a flor asagão: ora é o orvalho que cai e a flor fica, mas a flor murchará aos primeiros raios do sol resplandecente;

³⁴⁵ rés do chão] Fonte: GUI.I, GUI.III

[Moraes, já no rés do chão, reflectido no mesmo espelho]

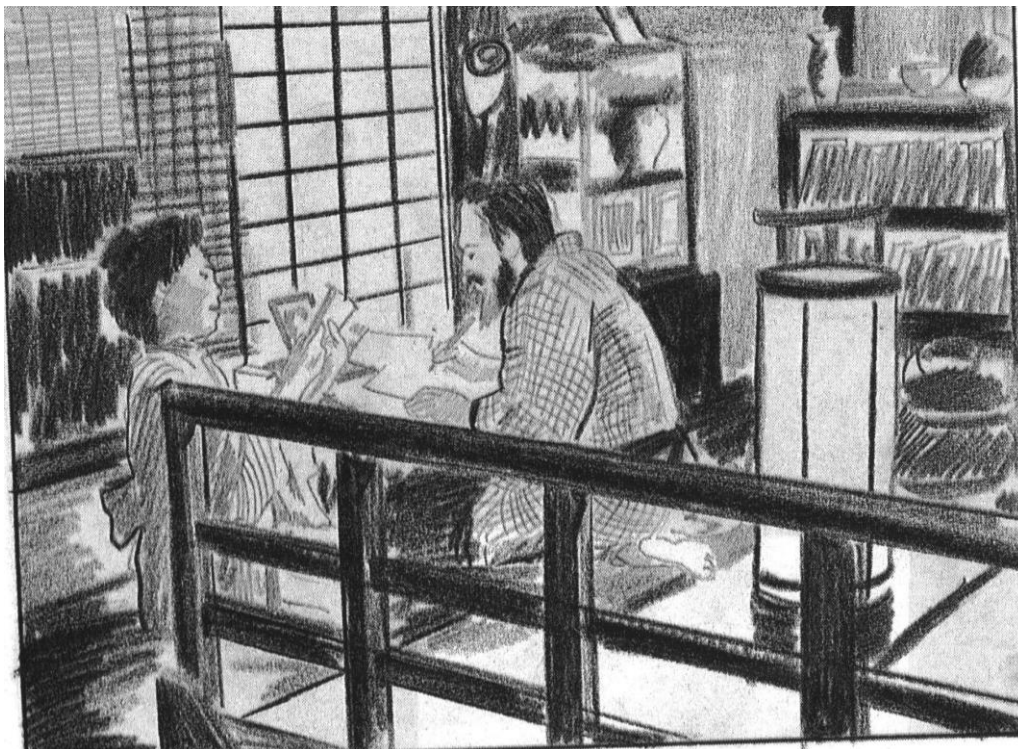


MORAES: ora é a flor que fenece e o orvalho persiste, mas o orvalho desaparecerá antes da noite...^{b”346}

³⁴⁶ GUI.II acrescenta este trecho de Moraes, incompleto, e provavelmente destinado a outro plano, em voz-off, não realizado:

< (19 TSURAYUKI prefácio KOKINSHU)

A poesia do Yamato (do Japão) tem na origem o coração humano, do qual se expande como uma grande árvore, com miríades de folhas. Neste mundo, muitas coisas atraem as atenções dos homens; eles então exprimem poeticamente o pensamento por meio de metáforas, derivadas das coisas que vêem ou que ouvem. Ao encontrarmos a voz do rouxinol, que vive nos bosques, ou a da rã, que chapinha nos charcos, convencemo-nos de que todos os seres podem exprimir-se pela poesia. Sem esforço, a poesia comove os céus e a terra, suscita a piedade dos deuses e dos[demónios invisíveis...].>



[“Era coisa bem digna de notar-se...”. Desenho de João Botelho.]

1º andar³⁴⁷ [da casa de Tokushima.

Moraes escreve, lê e traduz. Ko-Haru folheia uma revista.]

(HÓJÓKI p. 31, Kyoto 1181)

KO-HARU : “Era coisa bem digna³⁴⁸ de notar-se, que quando um homem e uma mulher muito se amavam, aquele que mais amava era sempre o primeiro que morria³⁴⁹.”^d

³⁴⁷ 1º andar] Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁴⁸ Era coisa bem digna] GUI.II: <Era coisa digna>; ↑ {há texto leitura Otake Koizumi mais fácil otakoto anna}

³⁴⁹ que morria] LEG-PT: <que falecia>

KO-HARU: Era sempre o primeiro que falecia.³⁵⁰

MORAES : Fenecia...

KO-HARU : Falecia!³⁵¹



³⁵⁰ Era...falecia] GUI.I, GUI.II, GUI.III: Ø. Reintegrámos a fala de LEG-PT.

³⁵¹ Fenecia... Falecia!] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <Morria... Morria!>. Acolhemos a variante de LEG-PT, pois consegue reproduzir, através da proximidade fonética *fenecia/falecia*, a dificuldade de compreensão do japonês por parte de Moraes que se quer aqui simular. O texto original de Moraes (traduzido do japonês) tem, todavia, e como fixado em GUI.I, GUI.II, GUI.III, *morria*. | GUI.II acrescenta ↓

<isto porque, esquecendo-se de cuidar de si, dava ao ente estremecido tudo que para si tinha guardado. Entre pais e filhos, eram os pais os primeiros a morrer. Viram-se até crianças, suspensas dos seios das mães, já mortas, ignorando que mamavam em cadáveres.>

Este trecho, depois eliminado, é a continuação da citação anterior, retirada do *Bon-Odori em Tokushima* de W. De Moraes (cf. anotações)

CENA III

*Cemitério*³⁵² [de Tokushima. Wen. sentado entre os túmulos. Medita, escreve e lê.]



(36, TSUREZUREGUSA,VIII)

MORAES : “Nada desvia tanto do bom caminho os corações dos homens, como a paixão carnal.”^a

³⁵² Cemitério] Fonte: GUI.I, GUI.III

CENA IV

Sesta³⁵³. [1ª andar, casa de Tokushima. Moraes continua a meditar e escrever. Ko-Haru deitada no chão. Os dois reflectidos num espelho. No quarto, um gato e uma gaiola com um pompo.]

MORAES: “Embora se saiba que um perfume não passa de um dom de empréstimo – incenso de que se impregnou o fato por um tempo muito breve – no entretanto, o coração bate mais forte quando se respira o aroma querido. O eremita Kumé, ao ver a perna branca de uma mulher que lavava roupa, distraiu-se e caiu de cima de uma nuvem onde se havia instalado, perdendo assim o poder sobrenatural de que gozava: e isto percebe-se, porque a aparência elegante e torneada de um braço, ou de uma perna, ou a alvura da pele³⁵⁴, não são coisas banais^a”

³⁵³ Sesta] Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁵⁴ ou...pele] GUI.II: Ø

CENA V³⁵⁵

Cozinha³⁵⁶. [Casa de Tokushima, dia.

Chega Asatarô, amante da Ko-Haru, os dois falam pela janela.]



ASATARÔ: ... ei....ei ...³⁵⁷

KO-HARU : Ah,... és tu... Chegaste em boa hora.

MORAES (off): Ko-Haru, Ko-Haru!

KO-HARU : Já vai! ...tu, espera um bocado³⁵⁸.

ASATARÔ: Onde é que vais? Porque é que tu vieste trabalhar para um lugar destes³⁵⁹?

³⁵⁵ Como as anteriores cenas em japonês, esta parte (cebas V-VIII) não se encontra em GUI.II.

³⁵⁶ Cozinha] Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁵⁷ ...ei....ei] LEG-PT: Ø

³⁵⁸ tu...bocado] LEG-PT: <Espera um bocadinho>

³⁵⁹ Porque...destes] LEG-PT: <Porque é que vieste trabalhar para aqui>

KO-HARU: Ora...³⁶⁰ foi a minha mãe...

ASATARÔ : A tua mãe... também! Tudo parvas parvoíces!³⁶¹ O que é... é ele, o loiraças³⁶² da tua tia. E a tua mãe é fresca! Desta vez, quer-lhe enfiar com a filha...³⁶³

KO-HARU: O quê? O sr. Moraes já é velho! Daqui a pouco morre e pronto... é o que ele diz.³⁶⁴

ASATARÔ: Velhinho? Isso diz-se, mas...³⁶⁵

KO-HARU : Que é que estás para aí a dizer? Deixa-te disso. Olha, fiz-te um jantarinho - olha³⁶⁶.

ASATARÔ : Não quero isso para nada.

KO-HARU: ...ora... levas aí junto a parte da comida da minha mãe³⁶⁷.

MORAES (*off*):

Ko-Haru! Então o chá?

ASATATARÔ : Eu espero lá por ti... Aparece!³⁶⁸

³⁶⁰ Ora] LEG-PT: Ø

³⁶¹ A tua..parvoíces] LEG-PT: <A tua mãe! Lérias!>

³⁶² loiraças] Variante alternativa em GUI.I, GUI.III: <estrangeiro>

³⁶³ O que é...filha] LEG-PT: <É mas é pelo loiraças da tua tia. A tua mãe quer impingir-lhe a filha.>

³⁶⁴ O quê?...diz.] LEG-PT: <O Sr. Moraes já é velho! Com os pés para a cova, como ele diz.>

³⁶⁵ Velhinho?...mas...] LEG-PT: <Ora! Velho! Isso diz ele, mas ...>

³⁶⁶ Que é...olha] LEG-PT: <Não digas disparates. Olha, fiz-te uma comidinha.>

³⁶⁷ Ora...mãe.] LEG-PT: <Levas aí também a comida da minha mãe.>

³⁶⁸ Eu...Aparece!] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <Ei... eu espero naquele sítio – hein...vem.>

CENA VI

Lição de dança³⁶⁹.

*Época do Bon Odori. Sons de música. Vultos de dança. Vida quotidiana de Moraes e Ko-Haru em Tokushima. Ko-Haru tenta ensinar-lhe a dança*³⁷⁰.



KO-HARU: Um, dois, um ... Não. Pr'aqui, pr'aqui! Agora... sim? Mais uma vez. Daqui para diante... três pois... um, dois, um, dois, um dois, um dois, um dois, um dois, três, um dois, um dois...³⁷¹

[Ko-Haru, continuando a dançar, canta a canção da Festa dos Mortos]

*“Se vai dançar,
dance com graça...”*³⁷²

³⁶⁹ Título da cena. Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁷⁰ Época...dança] Fonte: PLA.II

³⁷¹ Agora sim...dois.] LEG-PT: <Mais uma vez. Para a frente! Isso mesmo. Um, dois...Um, dois...>

³⁷² Utilizamos a tradução da canção da Festa dos Mortos de LEG-PT. Variante incerta e errónea em GUI.I e GUI.III: <se vais dançais / dançai com graça / com graça...>

Pausa na lição. À janela³⁷³.

KO-HARU: ... o chá...

MORAES : Quando eu morrer, quando for a festa dos Mortos³⁷⁴, virei ver³⁷⁵ dançar a Ko-Haru.

KO-HARU: Alma do outro mundo?³⁷⁶ Ui, não me fale de coisas dessas que me faz medo^a!³⁷⁷

MORAES: Não tem³⁷⁸ nada que ter medo. Como já sou velho, daqui a pouco morrerei³⁷⁹. Estou só, o que é muito triste. Ko-Haru, queria que ficasse aqui, à minha beira³⁸⁰.

KO-HARU : Sr. Moraes...vá³⁸¹...dancemos.³⁸²

³⁷³ Pausa...janela] Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁷⁴ Quando...Mortos] LEG-PT: <no dia da Festa dos Mortos>

³⁷⁵ Virei ver] LEG-PT: <apareço para ver>; variante alternativa em GUI.I, GUI.III ↑ <voltarei para ver>

³⁷⁶ Alma...mundo?] LEG-PT: <Como alma do outro mundo?>

³⁷⁷ Ui...medo!] LEG-PT: <Não me digas isso que tenho medo!>

³⁷⁸ Não tem] LEG-PT: <Não tens>

³⁷⁹ Daqui a pouco morrerei] LEG-PT: <não tarda muito que não morra>

³⁸⁰ Ko-Haru...beira.] LEG-PT: <Queria que a Ko-Haru ficasse aqui, ao pé de mim.>

³⁸¹ Vá] GUI.III: <então>

³⁸² Sr. Moraes...dancemos.] LEG-PT: <Ora, sr. Moraes! Vamos dançar.>

CENA VII

Ko-Haru com dores³⁸³.

[Casa de Tokushima, noite. Ko-Haru tenta pendurar a rede do mosquitoireiro. Cansada e maldisposta cai para o chão. Moraes desce do 1ª andar a corre.]

MORAES : Ko-Haru, Ko-Haru, que é que foi?³⁸⁴

KO-HARU: Dói-me a barriga.

MORAES : A barriga? Dói-te? Pois é³⁸⁵, a Ko-Haru comeu demais, não foi?

KO-HARU : É... dói, pois, a barriga dói-me!³⁸⁶

Dentro do mosquitoireiro: Moraes massaja Ko-Haru. Conversa sobre a metempsicose, a respeito de um pássaro que pertenceu a Ó-Yoné, que se escapa a voar dentro do mosquitoireiro³⁸⁷.

MORAES: Ko-Haru, já está melhorzinha, não é?³⁸⁸

KO-HARU: É, pois...³⁸⁹

³⁸³ Título da cena. Fonte: GUI.I, GUI.III

³⁸⁴ Ko-Haru...foi?] LEG-PT: Ø

³⁸⁵ Pois é] LEG-PT: Ø

³⁸⁶ É...dói-me!] LEG-PT: <Sim, sim. Dói-me a barriga...>

³⁸⁷ Dentro...mosquiteiro] Fontes: GUI.I, GUI.III, PLA.II

³⁸⁸ Ko-Haru...não é?] LEG-PT: <A Ko-Haru já está melhorzinha?>

³⁸⁹ É, pois...] LEG-PT: < Já...>

[Moraes pega no pássaro e passa-o nas costas de Ko-Haru, depois entregá-lo]

MORAES : Ko-Haru, os seres vivos, quando morrem, reencarnam depois noutros seres. A alma nunca morre.³⁹⁰

KO-HARU: Verdade? Pois também a tia Ó-Yoné re-encarnou, quem sabe³⁹¹.

MORAES: Pois. Mas não se sabe em que ser³⁹². Talvez num cão ... Talvez num pássaro... É pena, não se saber.



KO-HARU (*para o pássaro*):

Saberás tu em que ser é que que a tia reencarnou³⁹³ ? Como ela gostava tanto de ti, deves saber. Leva até lá o Sr. Moraes³⁹⁴ [*aperta o pássaro*]

³⁹⁰ Ko-haru...morre.] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <Os seres vivos, quando morrem, em seguida reencarnam de outra maneira. A alma nunca morre, não é?>

³⁹¹ Pois...sabe.] LEG-PT: <Então talvez a tia O-Yoné tivesse também reencarnado.>

³⁹² Pois...ser.] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <Pois é. Mas não se sabe em que é que reencarnou.>

³⁹³ Saberás...reencarnou?] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <Saberás tu em que é que a tia renasceu?>

³⁹⁴ Até...Moraes] LEG-PT: <o Sr. Moraes até lá>

MORAES: Este pássaro³⁹⁵ é um pássaro de estimação. Ko-Haru, não permito!³⁹⁶

KO-HARU : Sr. Moraes! Olhe que a tia zanga-se.

MORAES: Ah...³⁹⁷ a O-Yoné era tão boazinha... a mim deixa-me³⁹⁸ fazer tudo.

KO-HARU : Diz que lhe deixa fazer tudo! Hum...deixa fazer...não deixa fazer.
Deixa? *[olhando para Moraes]* Ah... não posso ver essa cara!³⁹⁹

³⁹⁵ Este pássaro] LEG-PT: Ø

³⁹⁶ Ko-Haru, não permito] LEG-PT: <Não posso permitir isso!>

³⁹⁷ Ah...] LEG-PT: Ø

³⁹⁸ Deixa-me] variante alternativa em GUI.I, GUI.III ↑ <permite-me>

³⁹⁹ Diz que...cara!] LEG-PT: <Diz que lhe deixa fazer tudo? Deixará? Não deixará...? Não posso ver essa cara!>

CENA VIII

Cemitério⁴⁰⁰ [de Tokushima, dia. Moraes, inquieto, e Ko-Haru, perto do túmulo da O-Yoné.]

MORAES : Onde estará ela agora, a Ó-Yoné?⁴⁰¹

KO-HARU: De certeza que a tia voltou para assistir⁴⁰² à Festa dos Mortos.

MORAES : Será⁴⁰³, mas eu, pelo menos, não a vi. Não a consegui encontrar⁴⁰⁴. E a Ko-Haru... viu-a?



⁴⁰⁰ Cemitério] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁰¹ Onde...Ó-Yoné?] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <A Ó-Yoné, agora, onde estará?>

⁴⁰² para assistir] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <para>

⁴⁰³ Será] LEG-PT: <Talvez>

⁴⁰⁴ Não...encontrar] LEG-PT: <Não consegui encontrá-la>

KO-HARU: Não é preciso que ver^a!⁴⁰⁵ Mas lá que a tia voltou para a Festa dos Mortos, lá isso voltou⁴⁰⁶.

MORAES : Ko-Haru⁴⁰⁷, as almas dos mortos têm uma tal força, que se as víssemos, realmente, os nossos olhos cegavam. Morríamos, talvez. A O-Yoné, como era tão boa, voltou a ir-se embora, sem nos aparecer. Mas eu quero vê-la!

KO-HARU: O Sr. Moraes⁴⁰⁸ passa a vida a falar dos mortos. Estou farta dessas conversas! E então os vivos? Eu cá⁴⁰⁹ estou viva!

⁴⁰⁵ Não...ver!] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <Não é preciso que se veja.>

⁴⁰⁶ A tia voltou...voltou.] LEG-PT: <ela veio a Festa, veio.>

⁴⁰⁷ Ko-Haru] LEG-PT: Ø

⁴⁰⁸ O Sr. Moraes] LEG-PT: Ø

⁴⁰⁹ E então...vivos? Eu cá] Preferimos a tradução de LEG-PT, mais cuidada. GUI.I, GUI.III: <Então, e a gente que vive? Eu cá por mim>

CENA IX⁴¹⁰

*“Uma Joana pra cada João:
Ninguém sabe o que eles farão!”⁴¹¹*

Primeiro Quadro

[No museu militar, representando à maneira japonesa do teatro kabuki mas prestando também homenagem ao auto popular, ao musical e ao vaudeville. Na cena uma escada dupla onde os actores se movem e se sentam. Em frente, numa teca, são exibidas armas portuguesas antigas. Do lado direito, Moraes; no meio, Ko-Haru; do lado esquerdo, Asatarô. Sai Vénus, narradora da cena. As personagens representam a narração conforme esta vai sendo contada.]

VÉNUS : "Dos projectos para o ano que vem
Ri-se o Diabo..."
- e bem!
Veio a Primavera
Foi outra alegria!
No andar de cima
Wenceslau escrevia;
na cozinha, em baixo,
Ko-Haru bulia.
Criada criança,
entrava, saia...
- Que barriga grande!
(Wenceslau não via).

⁴¹⁰ Embora tenha uma consistente parte em português, esta cena também não se encontra em GUI.II.

⁴¹¹ Preferimos a variante mais sintética e poética, manuscrita no cabeçalho de GUI.I e confirmada por LEG-PT. Variante alternativa em GUI.I, GUI.III: <“Para cada João (yin) a sua Joana (yang). Mas eles não sabem que nós fazemos”.>; Ninguém sabe] LEG-PT: <Não se sabe>; GUI.I, GUI.III → {(ver 5ª canção texto completo)}

[pega num boneco atrás das cortinas da porta]

Toda a vizinhança
comentava e ria.
Só Wenceslau
se desentendia,
e a barriga dela
crescia, crescia... ^a

[entrega o boneco à Ko-Haru]

MORAES : Ko-Haru: ... menino... este é o meu menino!⁴¹²

[Ko-Haru entrega-lhe o boneco]

(Canta) “Vai-te embora ó papão,
de cima desse telhado
deixa dormir o menino
um soninho descansado.”

Ko-Haru, este não é o meu filho. O que é isto, Ko-Haru?⁴¹³ O que é que
tu fizeste⁴¹⁴? O que é⁴¹⁵ esta criança? Fora daqui, imediatamente.⁴¹⁶ Fora
daqui⁴¹⁷.

⁴¹² ...menino...menino!] LEG-PT: <o menino...é o meu menino.>

⁴¹³ O que...Ko-Haru?] LEG-PT: Ø

⁴¹⁴ fizeste] LEG-PT: <fizeste, Ko-Haru?>

⁴¹⁵ O que é?] LEG-PT: <Quem é?>

⁴¹⁶ imediatamente.] LEG-PT: <já!>

⁴¹⁷ Variante alternativa em GUI.I, GUI.III ← <Daqui para fora.>

*Rápido*⁴¹⁸

KO-HARU: Oh tu.⁴¹⁹ O sr. Moraes disse-me: Fora daqui!⁴²⁰ Que hei-de fazer?

ASATARÔ: O que é que hei-de fazer? Quê?⁴²¹

KO-HARU : Ele diz que o filho não é dele...

ASATARÔ : Hã? Então de quem é, esse filho?⁴²²

KO-HARU : Tu, que coisa!⁴²³



*Corta Vénus, que interrompe*⁴²⁴:

VÉNUS: Este é Asatarô, o mais rufia do bairro de Tomidá, que é só miséria.

Vizinho da pequena, seu namorado⁴²⁵, depois amante e... como se diz? -

Pai desnaturado^b.

⁴¹⁸ Rápido] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴¹⁹ Oh tu.] LEG-PT: Ø

⁴²⁰ disse-me: Fora daqui!] LEG-PT: <pôs-me na rua.>; variante alternativa em GUI.I, GUI.III ↑ <pôs-me fora de casa>

⁴²¹ O que...Quê?] LEG-PT: <Que hás-de fazer como?>

⁴²² Hã...filho?] LEG-PT: <Então de quem é?>

⁴²³ Tu! Que coisa!] LEG-PT: <Teu, claro.>

⁴²⁴ Corta...interrompe] Fonte: GUI.I, GUI.III; GUI.I, GUI.III ↑ <Ver sítio Vénus atalha>

⁴²⁵ seu namorado] só em F

*Falam rápido*⁴²⁶:

ASATARÔ : Tu sim... já se sabe que⁴²⁷ os filhos crioulos⁴²⁸ têm olhos azuis e cabelo loiro. Não passas tu a noite com o velhote abraçado a ti? Filho da mãe do velhote! Com aquela idade! E agora ele diz que o filho não é dele? Velhadas femeeiro!⁴²⁹

KO-HARU : Tu...eu... este filho, é teu!⁴³⁰

ASATARÔ : Aonde é que lhe está escrito que é meu?⁴³¹

KO-HARU : Tu... Como é que podes dizer uma coisas dessas? Que é que eu hei-de fazer?⁴³²

[Ko-Haru move-se incerta entre os dois]

ASATATARÔ: Vai para onde quiseses, tanto me faz.⁴³³ Fora daqui!

MORAES : Fora daqui!

Pouca vergonha!

ASATATARÔ : Fora daqui!

MORAES : Fora daqui!

Infeliz...

⁴²⁶ Falam rápido] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴²⁷ Tu...que] LEG-PT: Ø

⁴²⁸ crioulos] variante alternativa em GUI.I, GUI.III ↑ <“malhados”>

⁴²⁹ Não passas...femeeiro!] LEG-PT: <Mas o velhote não anda sempre abraçado a ti? E agora diz que não é dele! Velho gaiteiro!>

⁴³⁰ Tu...é teu!] LEG-PT: <O filho é teu!>

⁴³¹ Aonde...meu?] LEG-PT: <Onde é que isso está escrito?>

⁴³² Tu...hei-de fazer?] LEG-PT: <Como podes dizer isso? Que hei-de fazer?>

⁴³³ Vai...faz.] LEG-PT: <Sei lá!>

ASATATARÔ : Fora daqui!

MORAES : Fora daqui!

Cabecinha tonta ...

Ko-Haru [sozinha, com o boneco ao colo,] canta canção de embalar⁴³⁴

VÊNUS : A avó teve dó
do rebento e da mãe.
O menino mamando
alimento tem.
- Mas a mãe?
Fia que fia,
trabalho à peça:

Mais duas bocas,

dores de cabeça⁴³⁵.

KO-HARU : Meu menino: coitadinho do meu menino. Não temos para onde ir. Que
havemos de fazer?

MORAES : Se quisesse voltar podia voltar , foi o que lhe disse. A criança está gorda,
mas tu Ko-Haru? Olha bem para ti. Tão magrinha, tão definhada... Deixa
o menino na avó - e vem.

Segundo Quadro

VÊNUS : A 24 de Agosto de 1914, “Guerra! Guerra!” escreve ele. “ Chegou-me há
alguns dias, como uma bomba que me rebentasse aos ouvidos, a

⁴³⁴Ko-Haru...embalar] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴³⁵ Sequência dos versos invertida e corrigida, de forma pouco clara, em GUI.III. Respeitámos F.

primeira notícia da guerra! ... Guerra que já se anuncia tremenda" ... e de que maneira^c!

*Era Taishō: ANO 3*⁴³⁶

ASATATARÔ [como narrador] :

Actas da Assembleia⁴³⁷ Municipal de Tokushima: “Desde o começo em Julho da guerra na Europa⁴³⁸, alguns populares sem coração, antagonizando os estrangeiros e considerando que todos os europeus são alemães, têm atirado pedras ao Sr. Moraes, pelo⁴³⁹ que foi participado à polícia, a fim que estes sejam rigorosamente⁴⁴⁰ vigiados...

[representando]

Ei! Alemão! Cá pra fora! Cão danado! Cá para fora!⁴⁴¹ Tu⁴⁴² és um espião! Bem o sabemos! Espião^d!



⁴³⁶ Era...3] GUI.I: Ø

⁴³⁷ Variante alternativa em GUI.I, GUI.III: <Conselho>

⁴³⁸ Desde...Europa] LEG-PT: <Desde que começou a guerra na Europa>

⁴³⁹ Pelo] LEG-PT: <o>

⁴⁴⁰ A fim...vigiados.] LEG-PT: <a fim de serem vigiados>

⁴⁴¹ Cá para fora!] LEG-PT: Ø

⁴⁴² Tu] LEG-PT: Ø

[Moraes e Ko-Haru afastam-se assustados, e escondendo-se]

VÉNUS: O Inverno e a Guerra,
um par que arrepiava
em casa trancado,
de frio e receio
Wenceslau tremia;

fiel a seu lado,

Ko-Haru ao seio,

ora o agasalhava

ora o distraia...

- Que dois namorados!

(A noite está fria!)

É a vizinhança

quem agora espia...

Mas já Wenceslau

desentorpecia,

e a barriga dela,

de novo, crescia!⁴⁴³

⁴⁴³ A fala de Vénus por lapso encontra-se deslocada na página 85 de GUI.I e GUI.III, com indicações sobre a necessidade de recolocá-la no seu lugar em GUI.III: <O inverno e a guerra - ver abaixo, é aqui>

Terceiro Quadro^e

ASATARÔ [*como narrador*] :

Declaração do deputado nº 30: – Segundo a queixa daquele português, tem sido⁴⁴⁴ tomado por um agente alemão⁴⁴⁵, quer dizer, um espião, facto que ele considera muitíssimo de deplorar,⁴⁴⁶ e⁴⁴⁷ apesar de ter apresentado à polícia diversas⁴⁴⁸ provas, tem sido maltratado como se alemão fosse⁴⁴⁹ ”

MORAES : Estes cigarros foram-me oferecidos por Sua Majestade o Imperador que eu venero⁴⁵⁰.

ASATARÔ [*representando*]:

Não são estes cigarros uma dádiva⁴⁵¹ imperial? E tendo recebido um tal presente, ainda assim andas a espiar?⁴⁵²

MORAES : Aqui há engano.⁴⁵³ Eu⁴⁵⁴ não sou alemão. Não sou espião. Sou português!

⁴⁴⁴ GUI.I ↑ <O inverno e a guerra>. Trata-se de um lembrete, para correcta inserção do trecho referido.

⁴⁴⁵ Segundo...alemão] LEG-PT: <Queixa-se aquele português de ser tomado por agente alemão>

⁴⁴⁶ Facto...deplorar] LEG-PT: <o que ele muito deplora.>

⁴⁴⁷ e] LEG-PT: Ø

⁴⁴⁸ diversas] LEG-PT: <várias>

⁴⁴⁹ Tem...fosse] LEG-PT: <continuam a maltratá-lo>

⁴⁵⁰ que eu venero] variante alternativa em GUI.III: < Eu venero a sua majestade> | Estes...venero.] LEG-PT <Recebi estes cigarros de Sua Majestade o Imperador, que muito venero>

⁴⁵¹ dádiva] variante alternativa em GUI.I, GUI.III: <graça>

⁴⁵² Não são...espiar?] LEG-PT: <E nem essa dádiva imperial te impediu de andares a espiar?>

⁴⁵³ Aqui há engano.] LEG-PT: <É engano!>

⁴⁵⁴ Eu] LEG-PT: Ø

ASATARÔ : O quê? Que tu és um espião, bem o sabemos!⁴⁵⁵

MORAES : Eu gosto tanto dos japoneses!

ASATARÔ : Que descaramento! Que⁴⁵⁶ filho da mãe!

[Moraes e Ko-Haru aproximam-se de Vénus]

MORAES *[tirando um boneco das mãos de Vénus]:*

Ah! O meu filho! O meu filho! Deus Santíssimo⁴⁵⁷!

“...O meu menino é d'oiro

É de oiro fino, o meu menino

Hei-de levá-lo ao céu

Enquanto for pequenino.”

... agora que tenho um filho japonês, as pessoas vão ser menos violentas para nós. Talvez a mãe da Ko-Haru me receba no túmulo da família, quando eu morrer...



⁴⁵⁵ O que...sabemos!] LEG-PT: <Bem sabemos que és espião!>

⁴⁵⁶ Que] LEG-PT: Ø

⁴⁵⁷ Deus Santíssimo] LEG-PT: <Santíssimo Deus>

KO-HARU [*como narradora*] :

Mas quem morreu, foi o bebé. Logo dois dias depois de nascido⁴⁵⁸.

MORAES : *“O meu menino é d'oiro
É d'oiro fino ...”*⁴⁵⁹

ASATARÔ [*como narrador*]:

A família de Ko-Haru⁴⁶⁰ quis levar-lhe o filho morto, mas o Moraes, esse, não havia maneira de lho arrancarem das mãos⁴⁶¹.

MORAES: Nino, não te vás embora...⁴⁶² Ficas aqui em casa, sim?

*Ko-Haru canta canção de embalar*⁴⁶³.

VÉNUS : Ko-Haru começou a queixar-se de dorzitas, aqui, além, sem mesmo saber ao certo precisá-las. E daí a semanas caía desalentada sobre as colchas do seu leito, tísica do pulmão esquerdo^f.

⁴⁵⁸ Mas...nascido] LEG-PT: <Mas quem morreu foi o bebé. Dois dias depois de ter nascido.>

⁴⁵⁹ O meu menino...fino] Só em F

⁴⁶⁰ De Ko-Haru] LEG-PT: <dela>

⁴⁶¹ mas...mãos] LEG-PT: <Mas Moraes não o largava>

⁴⁶² Nino...embora] LEG-PT: <Não te vás embora, nino...>

⁴⁶³ Ko-Haru...embalar] Fonte: GUI.I, GUI.III

CENA X



Ko-Haru doente, em casa.

Ko-Haru geme⁴⁶⁴.

MORAES : Ko-Haru⁴⁶⁵, pobre Ko-Haru! Aonde⁴⁶⁶ queres que massaje⁴⁶⁷? Aqui?
Aqui⁴⁶⁸? Oh⁴⁶⁹...não te aflijas, sim⁴⁷⁰? Toma um remédio⁴⁷¹. Amanhã vais
para o hospital. Eu acompanho-te⁴⁷². Não tenhas medo.

⁴⁶⁴ Ko-Haru...geme] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁶⁵ Ko-Haru] LEG-PT: Ø

⁴⁶⁶ Aonde] LEG-PT: <Onde>

⁴⁶⁷ Variantes alternativas em GUI.I, GUI.III: <carregue; esfregue; aperte>; ↑ {a ideia é tirar as dores}.
Acolhemos a variante maioritária, de GUI.I, GUI.II e LEG-PT.

⁴⁶⁸ Aqui] LEG-PT: <Ou aqui>

⁴⁶⁹ Oh] LEG-PT: Ø

⁴⁷⁰ sim] LEG-PT: <não>

⁴⁷¹ Toma um remédio] LEG-PT: <Vais tomar um remédio>

⁴⁷² Eu acompanho-te] variante alternativa em GUI.I. GUI.III: <Eu vou contigo>

Dança [do BON ODORI] diante da casa de Moraes⁴⁷³

VÉNUS (*lento*) :

De que serve, porém, tanto pesar?
Se tudo ficasse assim eternamente!
Mas o destino do homem está traçado.
Encontros e desencontros
ninguém os pode evitar.

(*lento*) “Sonhei esta noite que morria”,
dirá a pobre Ko-Haru uma manhã destas ao acordar.
“Sonhei esta noite que morria”,
e não se enganará^a.

⁴⁷³ Dança...Moraes] Fonte: GUI.I, GUI.III

6ª CANÇÃO

O Pequeno Senhor das Vidas^a

A canção VI é elegíaca - doença e morte de Ko-Haru, arrastada por Moraes na sua viagem de volta ao Reino dos mortos.

Nesta sequência, a luta entre a luz e a escuridão, a vida e a morte, atingem o ponto mais alto de todo o filme. De um lado Ko-Haru, o aspecto mais luminoso e activo de Vénus, do outro, a escuridão da 1ª guerra mundial. O BON-ODORI, dança entre a vida e a morte, atravessa a sequência e unifica estes dois aspectos opostos. As luzes do BON (a cerimónia da vinda e da volta dos espíritos dos mortos a este mundo) iluminam as cenas, cenas-viagens entre o aqui e o além.

Museu Militar Lisboa. Grande Guerra⁴⁷⁴.

O pintor, de cadeira de rodas, e Francisca, falam da guerra e dos escritos de Moraes sobre Tokushima que se publicam nos jornais⁴⁷⁵.



MARIDO (*off, depois in*):

“Mas como tudo isto me parece estranho, uma quimera, um sonho
- estas ruas, este povo, esta toada de instrumentos de cordas que
tremula no ar...

⁴⁷⁴ Museu...Guerra] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁷⁵ A Canção...jornais] Fonte: PLA.II

FRANCISCA: E mais estranho ainda, se penso nos exércitos de milhão de homens que a estas horas se chacinam, alucinados pela cor do sangue, pelos gritos dos feridos, pelo estrondo da artilharia, em terras da Europa. Volto a poisar os olhos neste pequenino exército de setenta mil almas ...”

MARIDO : É a população de Tokushima.

FRANCISCA : “...este pequenino exército, todo arreventado em danças!^b ...”

VÉNUS-ENFERMEIRA :

Não há maior tristeza⁴⁷⁶ que uma cruel separação.

Não há prazer maior do que encontrar novos amigos^c.



⁴⁷⁶ Tristeza] GUI.I: <dor>; GUI.II <tristeza ↑ dor>

Museu. Grande Guerra. Outra sala⁴⁷⁷.

MARIDO (*off*):

“A vida ia-lhe-se extinguindo,

FRANCISCA :

Dia a dia, hora a hora.

MARIDO (*off*):

Pois se ela não comia!

FRANCISCA :

Era o horroroso fastio dos tísicos, a repugnância invencível, indomável,
aos alimentos.

MARIDO: E só sendo visto se concebe, o estupendo fastio dos tísicos!⁴⁷⁸”

[Moraes, Isabel -enfermeira e Ko-haru.

Ko-Haru está deitada na maca, Moraes cuida dela sentado ao seu lado.

Isabel traz os medicamentos e sai.]

MORAES : A Ko-Haru gosta muito de banana, não é?⁴⁷⁸ Come um bocadinho, sim?
O que⁴⁷⁹ sobrar, não faz mal, que eu como.

Uma repugnância imensa, um nojo me assaltou. Atirei com desgosto ao
chão aquele resto de banana⁴⁸⁰. Bruto! Eu podia e devia poupar-lhe
aquela mágoa! Bruto, que assim gravava no meu próprio sentir a ideia
de⁴⁸¹ um remorso, que ficaria a morder-me para sempre! Mas quem se
livra de uma dessas repugnância atávicas, quando deixa de falar a razão,

⁴⁷⁷ Museu...sala] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁷⁸ Não é?] LEG-PT: Ø

⁴⁷⁹ O que] LEG-PT: <Se>

⁴⁸⁰ Uma repugnância...banana] GUI.I, GUI.II: Ø

⁴⁸¹ a ideia de] LEG-PT: Ø

e a prudência, e a estima, e a piedade, e só delibera a fera indómita, que cada qual, de nós todos, possui dentro de si^e?...

*Museu: Cama do Hospital. Morte de Ko-Haru*⁴⁸²

[Isabel-enfermeira, Moraes e Ko-Haru]

ISABEL-ENFERMEIRA :

No Japão vulgarizou-se o costume de anunciar o meio dia por um tiro de canhão. Este serviço só há pouco tempo chegou a Tokushima, terra de província, terra sem relógios...^f

KO-HARU : Obrigada, obrigada! Já não posso mais. Esta noite, regresso...

“Não há prazer maior⁴⁸³ do que encontrar novos amigos. Não há maior dor do que uma cruel separação^{c”484}



⁴⁸² Museu...Ko-Haru] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁸³ Prazer maior] LEG-PT: <maior prazer>

⁴⁸⁴ Versão japonesa do ditado anterior, invertido e com variante de tradução em português.

7ª CANÇÃO

O Senhor do Leste

Sequência visionária sobre a velhice e a solidão de Moraes em Tokushima. Atmosfera próxima do Teatro Nô, iluminada por uma luz misteriosa que parece vir do outro mundo, e projecta sombras sobre o chão. Há poucas palavras. Moraes escreve nos seus livros, sobre Ko-Haru e Ó-Yoné, trata do seu jardim, visita os cemitérios vestido de mendigo ocidental. Animais, insectos, plantas, musgos, nuvens, pedras, muros, água, ocupam o centro das atenções⁴⁸⁵.

CENA I

Cemitério de Tokushima⁴⁸⁶

[fantasmas de Ko-Haru e Ó-Yoné]



KO-HARU : O céu brilha.
 Do Oriente, sobe o deus do Sol.
 A minha varanda
 iluminada pela árvore do nascente⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Sequência...atenções] Fonte: PLA.II

⁴⁸⁶ Cemitério de Tokushima] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁸⁷ GUI.I, GUI.III ↑ [fusang]; a minha...nascente] variante alternativa em GUI.I, GUI.III ↓ [A árvore do nascente ilumina a minha varanda.]



Ó-YONÉ: Toco os cavalos.
 Avanço devagar.
 Amanhece. A luz cresce⁴⁸⁸.
 O coração hesita, se olha para trás.
 Ah, dançar ao som da música!
 O encanto⁴⁸⁹ das beldades, se o vir⁴⁹⁰
 o coração perde-se,
 e esquece a viagem^a!⁴⁹¹

⁴⁸⁸ A luz cresce] LEG-PT: [Aumenta a luz]

⁴⁸⁹ O encanto] LEG-PT: <Ah, o encanto>

⁴⁹⁰ Se o vir] LEG-PT: <Ao vê-lo>

⁴⁹¹ Fragmentos da 7ª Canção de Qu Yuan. Ditos em japonês no filme. Em GUI.II, que contém apenas a cena III desta canção, aparece todavia, na folha 21, uma tradução bastante distinta deste fragmento, sinal de que o trabalho de re-criação de Luiza Neto Jorge se baseou em mais de uma tradução em línguas conhecidas pela autora, que lhe permitiu explorar, estratigraficamente, várias possibilidades de leitura de textos *de per si* muito abertos:

O céu...viagem!] variante alternativa em GUI.II.

<Brilha no céu um clarão, espraia-se para leste
 Sobre a minha varanda desce um raio de luz.
 Toco os cavalos, avanço devagar.
 Amanhece. Vai-se extinguindo a luz dos astros.
 Não consegue compor o semblante,
 com ar sofredor olha para trás.
 Ah! Beleza e Harmonia são coisas deleitosas!
 Prende-se-lhe o olhar, esquece a viagem!>

Cemitério. Sombra de Moraes. Moraes nos degraus.

Bêbado que dorme^b.

Velha aproxima-se de Moraes⁴⁹².

MORAES (*voz interior, lento, mas pausas pequenas*):

Ora, vocês, que foram rapazes do meu tempo, da mesma idade do que eu, da mesma escola, do mesmo curso, da mesma carreira, que andaram sobre as águas do mar, que passaram longos anos de vida por essas colônias fora... ora, vocês não me quererão dizer, por favor especial, em que é que sonham^c?...



⁴⁹² Cemitério...Moraes] Fonte: GUI.I, GUI.III

CENA II

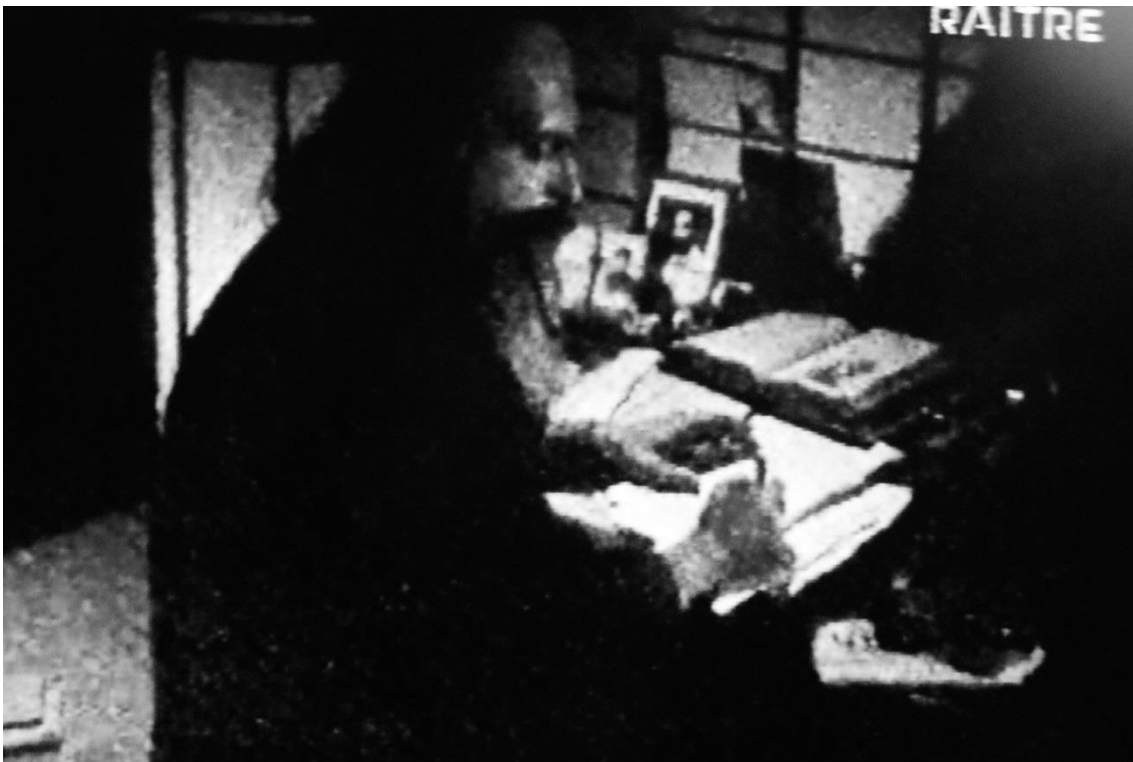
[Casa de Tokushima]

Primeiro Quadro

Moraes escreve⁴⁹³.

MORAES (voz interior):

Nós dizemos dos nossos mortos⁴⁹⁴: - “a terra lhes seja leve”⁴⁹⁵ – Os⁴⁹⁶ japoneses de Tokushima não poderão⁴⁹⁷ dizer o mesmo dos seus mortos⁴⁹⁸, porque a terra não lhes pesa. Nós dizemos dos nossos mortos⁴⁹⁹: - “que em paz descansem^a.”



⁴⁹³ Moraes escreve] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁴⁹⁴ dos nossos mortos] GUI.I: Ø

⁴⁹⁵ GUI.I ↑ {controlar. Citado ca por mim}. De facto todo o trecho é corrigido em GUI.III.

⁴⁹⁶ Os] GUI.I: <Mas os>

⁴⁹⁷ poderão] GUI.I: <Podem>; GUI.III: <podem ↑ poderão>; aceitamos a lição correcta, confrontando o trecho com o original de Wenceslau de Moraes.

⁴⁹⁸ dos seus mortos] GUI.I: Ø

⁴⁹⁹ dos nossos mortos] GUI.I: Ø

[Segundo Quadro

Cemitério, dia. Moraes espelha-se na água de um pequeno tanque]



Terceiro Quadro

A Serpente na gaiola.

Moraes canta baixo o BON ODORI - vê a cobra⁵⁰⁰



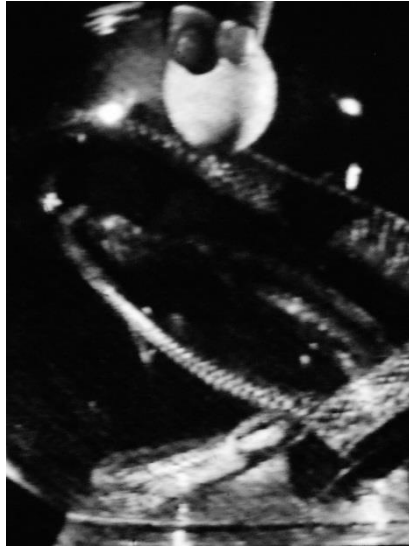
MORAES : Ó-Yoné! Ó-Yoné! Ó-Yoné!

⁵⁰⁰ A Serpente...cobra] Fonte: GUI.I, GUI.III

Quarto Quadro

De noite. A cobra^b. Moraes ri. Cara de Moraes reflectida.

Moraes dá ovo à serpente⁵⁰¹.



Quinto Quadro

Moraes de noite no cemitério⁵⁰².

[ouve-se uma canção da tradição japonesa]



⁵⁰¹ De noite...serpente] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵⁰² Moraes...cemitério] Fonte: GUI.I, GUI.III

*"A derrota na batalha do Vale da Vida
A funesta derrota dos nobres Heike...
Na fria madrugada. Ainda se ouve
o vento de Suma. Ouve-se
a flauta 'Folha Verde'^{c'}."*⁵⁰³

⁵⁰³ A canção, cantada em japonês, em *off*, no presente quadro, falta em GUI.I, GUI.II e GUI.III, e a sua tradução é retirada de LEG-PT. Trata-se de uma tradução ligeiramente diferente da mesma canção, em 4.I.

CENA III

Na Estufa de Francisca⁵⁰⁴

A clarabóia em Lisboa é o jardim de inverno da casa de Francisca: cheia de plantas, aquários, gaiolas com pássaros. Pessanha, fantasmal, veio de Macau¹ e faz uma visita a Francisca, a Isabel e ao pintor. Conversas sobre o que é a poesia. Francisca mostra-lhe o poema "Em um Retrato", que ele, Pessanha, e Moraes, enviaram anos atrás, de Macau, ilustrado com uma adivinha em hieroglifo. O poema tem um tom xamanístico, e fundese com a atmosfera das nove canções e do teatro nô⁵⁰⁵.

À mesa do chá. Pousam-se as chávenas vazias, trinca-se um último bolo, garra-se no álbum das fotografias, que está a mão. O Marido pega no jornal⁵⁰⁶.

FRANCISCA (*para Pessanha*):

Lembra-se deste retrato?

PESSANHA (*pega-lhe, contempla-o com um sorriso, acena com a cabeça que sim*):

Macau. (*Pausa*) Decifou o enigma?

FRANCISCA : Era um poema seu...

PESSANHA (*começando logo a recitar*):

"De sob o cômodo quadrangular ..."

FRANCISCA (*tirando-lhe o retrato*):

Deixe-me ver...

⁵⁰⁴ Título da cena. Fonte: GUI.II

⁵⁰⁵ A clarabóia...nô] Fonte: PLA.II

⁵⁰⁶ À mesa...jornal] Fonte: GUI.II

ISABEL (*debruçando-se também sobre o retrato*) :

Já me recordo.

PESSANHA (*quase soletrando, de modo a que elas acompanhem*):

De sob o cômaro quadrangular
Da terra fresca que me há-de inumar,
E depois de já muito ter chovido,

FRANCISCA : ...e depois de já muito ter chovido...⁵⁰⁷

PESSANHA : Quando...

FRANCISCA (*lembrando-se, num sobressalto, e interrompendo-o*):

Quando a erva alastrar com o olvido⁵⁰⁸,

PESSANHA (*off*⁵⁰⁹):

Ainda, amigo, o mesmo meu olhar,

FRANCISCA : ...olhar...⁵¹⁰

PESSANHA: Há-de ir humilde, atravessando o mar,

FRANCISCA : ...humilde ...o mar...⁵¹¹

ISABEL (*acompanha com o dedo a custo e repete alto*) :

... humilde, atravessando o mar...

⁵⁰⁷ e depois...chovido] Só em F

⁵⁰⁸ GUI.I, GUI.III → {controlar com imagem}. De facto todas as repetições de Francisca são acrescentada apenas em GUI.III, e, embora dificilmente legíveis, confirmadas por F.

⁵⁰⁹ Em GUI.II a hipótese de encenação é outra: <PESSANHA (*acena que sim e continua*)>

⁵¹⁰ ...olhar...] GUI.I: Ø

⁵¹¹ ...humilde...o mar...] GUI.I: Ø

PESSANHA (*off*):

Envolver-te de preito enternecido,
Como o de um pobre cão agradecido.

FRANCISCA : ... como de um pobre cão agradecido^a.⁵¹²



[“Lembra-se deste retrato?”. Desenho de João Botelho]

Silêncio.

O Marido poisa o jornal, estende a mão para o retrato, que Francisca lhe passa⁵¹³.

MARIDO : Aqui ainda o Wenceslau tinha um ar aparentemente feliz.
Despreocupado. (*silêncio*)
Acho que este exílio tão⁵¹⁴ ... rigoroso, lhe traz mais perturbação do
que sossego.

⁵¹² ...como...agradecido.] GUI.I: Ø

⁵¹³ Silêncio...passa] Fonte: GUI.II

⁵¹⁴ este exílio] GUI.I, GUI.II: <aquele retiro>; GUI.III <aquele retiro ↑ este exílio>

PESSANHA (*off*):

Não se inquietem!

(*in, com ar desprendido, quase irónico*)

Wenceslau está bem. Escreve. Farta-se de escrever. Está como quer.

FRANCISCA : Não diga isso. Cheio de desgostos! Naquele exílio! ...

ISABEL (*com um certo ressentimento*):

Exílio voluntário, é certo⁵¹⁵.



PESSANHA : Todo poema é exílio, minha amiga! “Perdida voz, que de entre as mais se exila^b”...

MARIDO (*mostrando o jornal com o artigo de Wenceslau e dirigindo-se a Pessanha – de artista para artista*):

Mas⁵¹⁶, qual será maior? A distância que neste momento nos separa dele, ou a que o separa a ele, pobre Wenceslau vencido, da glória dos seus escritos?

⁵¹⁵ é certo] GUI.I, GUI.II: <é certo, mas...>; GUI.III <é certo, ~~mas~~ ↑ é certo.>

⁵¹⁶ Mas] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <De resto>

Pessanha acena que sim com a cabeça, em silêncio, enquanto a Irmã acena que não, para si mesma, e acaba por exclamar dorida⁵¹⁷.

FRANCISCA : Não sei que apego ainda o sustém!

PESSANHA : Nós! Somos nós, seus leitores, que lhe damos vida! Nós que lhe entendemos a língua, as saudades, os amores! É connosco, os seus mortos! é connosco que ele ⁵¹⁸ fala! ... *(Fala já num tom vago, de iluminado. Começa a escurecer.)*

A sua folha de papel em branco⁵¹⁹ , é o nosso corpo...
(percorre o fato branco com ambas as mãos e deixa-se assim ficar, imóvel, em silêncio, um pouco à parte dos outros.)

Entretanto, sobre o tampo da mesa, Isabel dispõe fotografias e postais de Wenceslau, como se estivesse a deitar cartas⁵²⁰.

Noite na Estufa⁵²¹.

⁵²²FRANCISCA *(observando)*:

Já não se vê nada.

ISABEL : Pus todas as minhas esperanças em viver no mesmo mundo que ele...
mas estar aqui nada adianta, e estas lembranças nada são!

⁵¹⁷ Pessanha...dorida] Fonte: GUI.II

⁵¹⁸ ele] GUI.II, GUI.III: Ø

⁵¹⁹ A sua...branco] GUI.II: [A sua página em branco]

⁵²⁰ Entretanto...cartas] Fonte: GUI.II

⁵²¹ Noite na Estufa] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵²² GUI.II ← [NA D[+] ÚNICA]

O Marido, em silêncio, varre tudo com a mão, aparecendo então todo o tampo iluminado. A Irmã abafa um grito de susto⁵²³.

MARIDO: Ontem passou. Hoje... *(Pausa)* De amanhã nada sei ...

FRANCISCA *(inclinada sobre a mesa)*:

O passado volta-me ao espírito como se fosse uma coisa de hoje...

PESSANHA *(do seu canto, talvez de olhos fechados)*:

As pálpebras cerrai.

Ansiosas não veleis.

ISABEL : Ai!⁵²⁴ As tremendas noites solitárias!

MARIDO : Após enganos, enganos! ... Pois só daqui a cem anos choraremos de saudade?

ISABEL : Ai!⁵²⁵

FRANCISCA : As tremendas noites solitárias...⁵²⁶

PESSANHA : Cessai de cogitar.

O abismo não sondeis.

MARIDO : Caudais de choro. Que ruína⁵²⁷! Ouçam! ... Se se debruçam....

⁵²³ O Marido...susto] Fonte: GUI.II

⁵²⁴ Ah!] GUI.I, GUI.II, GUI.II : [Ah!]

⁵²⁵ Ai!] Só em F

⁵²⁶ As tremendas...solitárias] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <Ah! As tremendas noites solitárias...>

⁵²⁷ ruína] GUI.I, GUI.II, GUI.III: <ruínas>

ISABEL : Os seus mortos.

FRANCISCA : Tantos naufrágios, perdições ...!

PESSANHA : Adormecei.

MARIDO : Que sorvedouro!

FRANCISCA : Destroços.

ISABEL: Os seus mortos.

PESSANHA: Não suspireis.
Não respireis⁵²⁸.^c

Noite. Postais sobre mesa⁵²⁹.

*Longo silêncio. A luz da mesa extingue-se, começa a insinuar-se uma luz baça,
submarina, do raiar do dia⁵³⁰.*

Madrugada⁵³¹.

ISABEL : Como os anos passam!

⁵²⁸ Caudais...respireis.] A sequência e distribuição das falas depende de F, em que os actores a alteram. Paulo Rocha a aceita, corrigindo-a em GUI.III. Em GUI.I, GUI.II e GUI.III a sequência original era:

<MAR. : Caudais de choro. Que ruínas! - Ouçam!... Se se debruçam, que sorvedouro!
IS. : Os seus mortos!
FR. : Tantos naufrágios, perdições, destroços!
PESS. : Adormecei.
Não suspireis.
Não respireis.>

⁵²⁹ Noite...mesa] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵³⁰ Longo...dia] Fonte: GUI.II

⁵³¹ Madrugada] Fonte: GUI.I, GUI.III

A Irmã levanta-se, meio atordoada, apoiando-se aqui e ali, vai até à janela⁵³²

FRANCISCA : Sem a gente dar por isso, um dia⁵³³ acorda-se e ...

(Passa a mão pelos vidros) Que névoa!

Tudo embaciado⁵³⁴ ...

ISABEL : É quase dia!

MARIDO : Que noite^d!



⁵³² A irmã...janela] Fonte: GUI.II

⁵³³ por isso, um dia] GUI.II: <por isso. Um dia>

⁵³⁴ embaciado...] GUI.II: <embaciado!>

CENA IV⁵³⁵

Tokushima. Moraes, Altar dos Mortos^a.

Tokushima, Ano Novo⁵³⁶.



MORAES (*cantarola*):

*“Não entres na igreja ó cavador
que é falsa a religião dessa canalha,
os santos são de pau não têm valor,
só deves dar valor a quem trabalha^{b”}537*

MORAES (*para o gato*):

Feliz Ano Novo.

⁵³⁵ Esta parte não se encontra em GUI.II, que retoma de 9.III.

⁵³⁶ Tokushima...novo] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵³⁷ Não entre...trabalha.] GUI.I: Ø. A canção encontra-se transcrita numa das páginas pares (destinadas à transcrição de diálogos japoneses mas contendo outros elementos eventuais) de GUI.III, embora deslocada em relação à ordem geral.

*Noite Cemitério. Neve*⁵³⁸.



⁵³⁸ Noite...Neve] Fonte: GUI.I, GUI.III

CENA V⁵³⁹

Visita chinesa^a.⁵⁴⁰

[Tokushima, Moraes e Atchan]

ATCHAN : Ainda estão sujas! ... As minhas mãos ficam inchadas, mas mesmo assim não as⁵⁴¹ consigo lavar até ficarem limpas. Há quantos meses não terão sido lavadas? Mesmo um pedinte, na minha terra, tem melhor roupa do que isto. Não é só a roupa - a própria casa parece de um pedinte. Porque te ris? Tira esse kimono sujo e deixa-me lavá-lo⁵⁴².

MORAES : Não.

ATCHAN : Não posso acreditar que tenhas mudado tanto⁵⁴³.

MORAES : Tudo muda.

ATCHAN : Se soubesse, não tinha vindo de tão longe para te visitar!

MORAES : Are you disappointed? *Estás desapontada?*

⁵³⁹ Grande incerteza na transcrição portuguesa da cena, quer em GUI.I quer em GUI.III. As notas manuscritas de Rocha remetem para a necessidade de uma profunda revisão. A edição é aqui fruto de confronto entre a tradução portuguesa e as legendas contida em PT-LEG, com o auxílio das legendas francesas e inglesas. A inserção de partes omitidas em GUI.I, GUI.III e LEG-PT, assinaladas por Rocha, e re-traduzidas a partir do inglês e do francês, são devidamente marcadas, e integradas por necessidade da economia geral do texto, de forma conjectural.

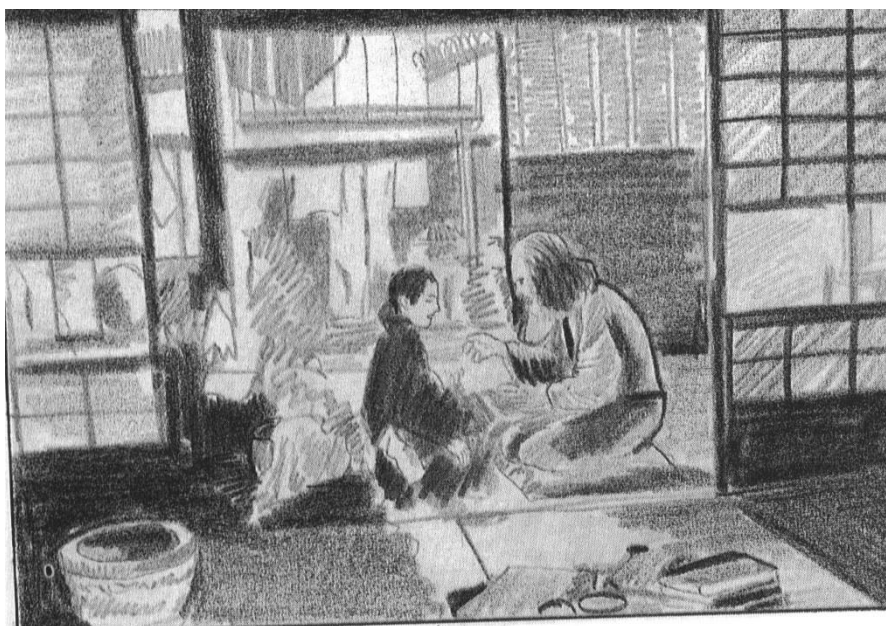
⁵⁴⁰ Título da cena. Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵⁴¹ GUI.I ↑ <roupas>

⁵⁴² Ainda...lavá-lo.] LEG-PT: <Ainda está suja! Já tenho as mãos inchadas e mesmo assim ... Há quanto tempo esta roupa não é lavada? Na minha terra, até um pedinte veste roupa melhor! A própria casa parece de um pedinte! Despe isso, que eu lavo.>

⁵⁴³ Não...tanto.] LEG-PT: <Custa-me a crer que tenhas mudado tanto!]; GUI.III ↑ {É muito mais comprido}

*Atchan diz qualquer coisa enquanto ele lhe dá o chocolate (longo)*⁵⁴⁴.



[“Toma chocolate...”. Desenho de João Botelho]

MORAES : Toma⁵⁴⁵ chocolate⁵⁴⁶, toma...toma!

ATCHAN : Tão mal arranjado...⁵⁴⁷

MORAES (*canta canção Restaurante chinês de Macau*):

“A corda da viola partiu-se

ATCHAN: Esta canção?!⁵⁴⁸

MORAES : mas o nosso amor não terá fim.”

ATCHAN: Sim⁵⁴⁹, há mais de 20 anos...

Sinto-me como se fosse ontem. Mas mais de 20 anos passaram...

⁵⁴⁴ Atchan...(longo).] Só em GUI.I

⁵⁴⁵ Toma] GUI.I, GUI.III <Anda, toma>

⁵⁴⁶ Chocolate] GUI.I, GUI.III: <chocolates>

⁵⁴⁷ GUI.III ↑ {Atchan diz algo, o quê?}. Fala reintegrada a partir de LEG-PT.

⁵⁴⁸ Esta canção?] Só em F

⁵⁴⁹ Sim] GUI.I, GUI.III: <Esta canção? Sim>

Enfim... Temos que falar dos nossos filhos.⁵⁵⁰

MORAES : Não.

ATCHAN : O mais velho está em Shangai, estudando com um mestre "tanma" (dinamarquês)⁵⁵¹

MORAES : Tanma?⁵⁵²

ATCHAN : Sim. Com um mestre tanma. Estuda chienchi (arquitectura)⁵⁵³

MORAES : Chienchi?⁵⁵⁴

ATCHAN : Chienchi kaifantse (Fazer casas).

MORAES : Heito? Kaifantse?⁵⁵⁵

ATCHAN : Assim (gesto de fazer casas)

MORAES : Architecture?⁵⁵⁶ Ah, sim⁵⁵⁷, já me lembro.

⁵⁵⁰ Sim...filhos.] LEG-PT: <Essa canção ... Sinto-me como se fosse ontem. Mas já passaram mais de 20 anos. Enfim ... falemos dos nossos filhos>

⁵⁵¹ Neste diálogo o plurilinguismo tem um evidente papel expressivo, primeiro marcando o escasso conhecimento do chinês por parte de Moraes, e em segundo lugar apelando a jogos de palavras e dificuldades de compreensão que são niveladas, por razões práticas, em LEG-PT, mas que GUI.III "representa", inserindo, ao lado da transcrição das palavras chinesas, entre parênteses, a tradução portuguesa de apoio. Decidimos aceitar esta solução, não omitindo porém as eventuais variantes de tradução de LEG-PT, transcritas em nota. | O mais...(dinamarquês)] LEG-PT: <O mais velho está em Xangai a estudar com um mestre dinamarquês.>

⁵⁵² Tanma?] LEG-PT: <Dinamarquês?>

⁵⁵³ Sim...arquitectura)] LEG-PT: <Sim. Estuda arquitectura.>

⁵⁵⁴ Chienchi?] LEG-PT: <Arquitectura?>

⁵⁵⁵ GUI.I, GUI.III → <NB controlar com macaísta aí em Lisboa>

⁵⁵⁶ Architecture?] LEG-PT: <Arquitectura?>

⁵⁵⁷ Sim] só em F

ATCHAN : E o mais novo já começou com⁵⁵⁸ um negócio e vai⁵⁵⁹ casar com uma rapariga de boa família⁵⁶⁰.

MORAES: Ah, sim?

ATCHAN : Sim. E ambos⁵⁶¹ querem que voltes para casa.

MORAES : Para casa?

ATCHAN : E porquê? Por causa do "mien-tse" (face)⁵⁶²

MORAES : *Mien-tse*

ATCHAN : Não se pode deixar o chefe da família em terra estranha, como um vagabundo⁵⁶³.

MORAES : Não sou um pedinte. I'm not a beggar! (*mostra-lhes os seus livros*) Não entendes?⁵⁶⁴

[ATCH. : Eu não. Mas tu, sim...]⁵⁶⁵

⁵⁵⁸ Já começou com] LEG-PT: <já tem>

⁵⁵⁹ Negócio e vai] LEG-PT: <negócio. Vai>

⁵⁶⁰ boa família] LEG-PT: <boas famílias>

⁵⁶¹ Sim. E ambos] LEG-PT: <Ambos>

⁵⁶² E porquê?... (face)] LEG-PT: <Por causa das...aparências.>

⁵⁶³ Não...vagabundo.] LEG-PT: <O chefe de família em terra estranha, como um pedinte!>

⁵⁶⁴ GUI.III ↓ {Atchan diz que não † ho men men mei}; a frase em chinês, em F, é <ho men, mei men>. A tradução portuguesa que integrámos baseia-se nas legendas em inglês.

⁵⁶⁵ Traduzido do inglês, conforme GUI.I

[No jardim, Atchan observa um ninho de abelhas]

ATCHAN : Um ninho de abelhas⁵⁶⁶.

MORAES : Não! Nunca me mordem⁵⁶⁷.

CENA VI

Cemitério.

*Comboio ao longe*⁵⁶⁸.

ATCHAN : Ui! Não sabia que ainda eras tão forte. Nunca trabalhaste assim para limpar a tua própria casa⁵⁶⁹.

MORAES : A minha casa é aqui. Quando eu morrer ficarei aqui para sempre, com a Ko-Haru, ou a O-Yoné.

ATCHAN : Uma casa com um ninho de abelhas, outra casa⁵⁷⁰ coberta de musgo.

MORAES : Tenho é medo que a família delas não queira.

ATCHAN : Porquê, hein?⁵⁷¹

MORAES : Porque em Tokushima não gostam de estrangeiros...

⁵⁶⁶ abelhas.] LEG-PT: <abelhas?>

⁵⁶⁷ Não...mordem] GUI.III: <Nunca me mordem.>

⁵⁶⁸ Cemitério...longe] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵⁶⁹ GUI.I → {NB controlar casa}; Ui!...casa.] LEG-PT: <Não sabia que ainda eras tão forte. Nunca fizeste tanto na tua casa.>

⁵⁷⁰ outra casa] LEG-PT: <outra>

⁵⁷¹ Porquê, hein?] GUI.III, LEG-PT: <Porquê?>

ATCHAN : **Nem mesmo de ti?**

MORAES : **Nem mesmo de mim.**

ATCHAN : **Então, porque é que, mesmo assim, queres aqui ficar?**⁵⁷²

MORAES : Tu não entendes. You don't understand. A gente de aqui encontrou maneiras de viver com os mortos.



⁵⁷² Então...ficar?] LEG-PT: <E mesmo assim queres cá ficar?>

8ª CANÇÃO

*O Deus do Rio*⁵⁷³

*No Museu da Marinha de Lisboa, dentro de uma enorme galera real do século XVII, com uns sesenta remadores vestidos de belas fardas (bonecos de tamanho natural), com uma cabina dourada à ré, e um enorme dragão dourado à proa. Vénus percorre o barco, da cabine à proa, atravessando entre os remadores. O barco será envolto em enormes panos azuis e brancos, significando o mar e o céu. O marinheiro caminhará cá em baixo, sobre o mar de pano. Devemos imaginar esta cena como um dueto, mais o coro dos remadores*⁵⁷⁴.

*Ópera. Barco. 1ª*⁵⁷⁵



HOMEM : Contigo ...

MULHER : Contigo ...
Contigo⁵⁷⁶ desci os muitos rios

⁵⁷³ ↓ {pedir texto à Luiza Neto Jorge. Escrevi de memória}; GUI.II não contém nenhuma referência a esta canção. Na impossibilidade de localizar a tradução integral de Luiza Neto Jorge, o texto foi reconstituído a partir de F e da transcrição de Paulo Rocha, que coincidem, excepção feita num ponto devidamente assinalado.

⁵⁷⁴ No Museu...remadores] Fonte: PLA.II

⁵⁷⁵ Título da secção. Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵⁷⁶ Contigo] só em F

(lento) Veio um tufão, ergueu as águas
e as águas nós enfrentámos.

HOMEM: Numa barca navegamos à vela
Com folhas de lótus.

MULHER : Dois dragões nos arrastavam,
Dois grifões davam-nos asas.

*Ópera, 2. Muito lento*⁵⁷⁷.



MULHER : Subo a um monte

⁵⁷⁷ Título da secção. Fonte: GUI.I, GUI.III

E olho atenta em derredor⁵⁷⁸.
O meu coração, de confuso e de turbado,
Parece pulsar por um amante. (*dito*)
Cai⁵⁷⁹ a noite e eu tristíssima⁵⁸⁰
aqui me quedarei
Lanço-me ao chão,⁵⁸¹
com saudades daquela perdida praia.

Ópera, 3⁵⁸².



MULHER: Em sua mansão feita de escamas de peixe,
Em sua sala rica de escamas de dragão,
Em seu palácio de pórticos em concha,
que faz ele, o espírito das Águas^a?

(*coro*)

⁵⁷⁸ Subo...arrededor] GUI.I: Ø

⁵⁷⁹ Cai a noite] GUI.I: <Veio a noite>

⁵⁸⁰ e eu tristíssima] GUI.I: Ø

⁵⁸¹ Lanço-me ao chão] GUI.I : Ø

⁵⁸² Título da secção. Fonte: GUI.I, GUI.III

9ª CANÇÃO

O Espírito da Montanha

Neste último capítulo do filme, dá-se a morte de Moraes em Tokushima, e a zanga final dos "deuses em concílio", na clarabóia de Lisboa. Na realidade, a vedeta da sequência é a própria clarabóia (a "Montanha" da IX canção), que, batida pelo vento e a chuva, queimada pelo fogo, destruída pelos "deuses" desavindos, se desfaz como nos finais dos filmes burlescos ou de terror, onde é costume destruir o décor. Convergem no texto o Camões visionário e cósmico da Ilha dos Amores, e o lirismo da IX canção, com a vulgaridade da conversa dos vagabundos de Tokushima, a frustração do marido e da irmã Francisca, a violência física da acção⁵⁸³.

CENA I

Clarabóia vera. Lento⁵⁸⁴.

VÉNUS (*de luto*) :

Tudo é treva e penumbra.

Oh, que⁵⁸⁵ dia fatal!

O Vento do Leste sopra em tufão

Faz por artes mágicas vir a chuva.

O ano está a chegar ao fim.

E a mim, quem irá florir-me^a? ⁵⁸⁶

⁵⁸³ Neste...acção] Fonte: PLA.II

⁵⁸⁴ Clarabóia...Lento] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁵⁸⁵ Oh, que] GUI.II: <Oh! Que>

⁵⁸⁶ Em GUI.II este trecho da canção 9ª de Qu Yuan encontra-se anotado na folha 21.

CENA II⁵⁸⁷

*Tokushima. Visita de Chiyo-ko*⁵⁸⁸

*Moraes lendo os seus biógrafos futuros, repete em "mimo" as várias hipóteses sobre a sua morte: acidente, assassinio, suicídio, diante do olhar estarrecido de uma menina de doze anos, irmã de Ko-Haru, enquanto lhe propõe casamento e quase se suspeita que a queira violar. Muito ágil, muito velho, com ar inteligente e atrevido, eloquente e falador, Moraes parece mais um espírito da montanha do que um ser humano*⁵⁸⁹.

MORAES (*rápido*):

Tendo abandonado⁵⁹⁰ todas as honrarias⁵⁹¹, como um português comum⁵⁹², veio viver aos 70 anos⁵⁹³ para a terra da sua⁵⁹⁴ amada, a cidade de Tokushima, na Rua de Igachō (dos Castanheiros), 3^o chome, numa choupana⁵⁹⁵, (*repete: samishiku?*)⁵⁹⁶ passando os últimos anos de existência triste e solitário⁵⁹⁷. O Sr. WEN-CES-LA-U-DE-MO-RA-E-SU⁵⁹⁸, no dia 30 de Junho, às 8 da noite, ao⁵⁹⁹ beber brandy, a sua bebida preferida... (*Ai in*) Favorito! Que disparate⁶⁰⁰! "... Tendo bebido grandes

⁵⁸⁷ Em GUI.II esta cena não é registada.

⁵⁸⁸ Tokushima...Chiyo-ko] fonte: GUI.I, GUI.II

⁵⁸⁹ Moraes...humano] Fonte: PLA.II

⁵⁹⁰ Tendo abandonado] LEG-PT: <Abandonando>

⁵⁹¹ GUI.I, GUI.III ↑ {Moraes diz algumas palavras a mais do que este esto. Controlar}

⁵⁹² comum] variante alternativa em GUI.I, GUI.III: <simples>

⁵⁹³ como...anos] LEG-PT: <veio viver como um português comum, aos 70 anos,>

⁵⁹⁴ sua] LEG-PT: Ø

⁵⁹⁵ na Rua...choupana] LEG-PT: <num casebre>

⁵⁹⁶ (*repete: samishiku?*) GUI.I: Ø

⁵⁹⁷ passando...solitário] LEG-PT: <onde acabou, triste e solitário>

⁵⁹⁸ O sr. ... MO-RA-E-SU] LEG-PT: <Wen-ces-lau de Mo-ra-es>; GUI.I, GUI.III → <Ah Wenceslau de Moraes!>

⁵⁹⁹ ao] LEG-PT: <depois de>

⁶⁰⁰ Favorito...disparate!] GUI.III: <Favorita? Nada disso...nada disso...> ↑ <Favorito! Que disparate.>; GUI.I: <Favorita? Nada disso...nada disso...> ↑ <Favorito! Que disparate.>

quantidades de brandy⁶⁰¹, teve sede”...

suyokatsu (vai ao dicionário) sede? Que disparate⁶⁰²... que disparate⁶⁰³!

“E assim...querendo beber água encaminhou-se para a – daidokoro?⁶⁰⁴

– cozinha, cambaleante⁶⁰⁵.

Ah!⁶⁰⁶ Chiyo-ko! Chegaste em boa altura⁶⁰⁷. Descupa, por favor, lê isto⁶⁰⁸.

Dou-te um presente. Queres o quê? Um kimono^a? Dinheiro⁶⁰⁹?



CHIYO-KO: Inseguro,

MORAES : jiyunarazu ... Com o corpo inseguro...⁶¹⁰

CHIYO-KO : cambaleante,

⁶⁰¹ Tendo...brandy] LEG-PT: <uma grande quantidade de brandy>

⁶⁰² Suyokatsu...disparate] GUI.I: Ø

⁶⁰³ Que disparate...que disparate!] GUI.I, GUI.III: <Que disparate!>

⁶⁰⁴ Daidokoro?] GUI.I: Ø

⁶⁰⁵ Encaminhou-se...cambaleante] LEG-PT: <foi, cambaleante, até à cozinha>

⁶⁰⁶ Ah!] LEG-PT: Ø

⁶⁰⁷ Chiyo-ko!...altrua] LEG-PT: <Chiyo-ko, vens em boa altura>

⁶⁰⁸ Desculpa...isto] LEG-PT: <Lê-me isto aqui>

⁶⁰⁹ Queres...Dinheiro] LEG-PT: <Queres um kimono? Ou dinheiro>

⁶¹⁰ As repetições das palavras japonesas pronunciadas por Moraes, que as traduz em português, têm um evidente papel expressivo. Ausentes ou ilegíveis em GUI.I e GUI.III, que apresentam apenas a relativa tradução, recuperámo-las, por serem essenciais à economia desta cena, de algumas páginas pares de GUI.III que, como vimos, estão apenas parcialmente conservadas na pasta de Luiza Neto Jorge.

MORAES : *hiyorokekomi...* Cambaleante.

CHIYO-KO : ... *falhou-lhe o pé, caiu no chão de terra (batida)*⁶¹¹ ...

MORAES : *teuraku...* Falhou-lhe o pé, caiu no chão ...

CHIYO-KO : ... e *fracturou a face, ou seja, o nariz*⁶¹², que ... isto não sei ler... Em *seguida*⁶¹³ *incapaz de se erguer, por bastantes minutos*⁶¹⁴ *dô*⁶¹⁵... *Daqui para diante*⁶¹⁶ *não percebo nada. Isto o que é?*⁶¹⁷

MORAES (*vê dicionário*) :

*Kumon. Agony... Angústia!*⁶¹⁸ *Agonizante, com uma fractura craneana, expirou sob um céu estrangeiro (ikkyō no sora de zetsumei)*⁶¹⁹

MORAES : Expirou sob um céu estrangeiro.

CHIYO-KO: *Expirou sob um céu estrangeiro.*

MORAES : As coisas que eles pensaram!⁶²⁰ *Chiyo-ko, lê mais isto, por favor*⁶²¹.

⁶¹¹ (batida)] LEG-PT: Ø

⁶¹² a face...nariz] LEG-PT: <o nariz>

⁶¹³ em seguida] LEG-PT: Ø

⁶¹⁴ por bastantes minutos] LEG-PT: Ø

⁶¹⁵ dô] GUI.I: <quee>; GUI.III <quee ↑ dô>

⁶¹⁶ diante] LEG-PT: <a frente>

⁶¹⁷ Nada. Isto é o quê?] LEG-PT: <nada!>

⁶¹⁸ ↓ GUI.III <†>

⁶¹⁹ Agonizante...estrangeiro] LEG-PT : <E assim expirou sob um céu estrangeiro.> | expirou...estrangeiro] variante alternativa em GUI.I, GUI.III → <morreu em longes terras (ikkyō no sora de zetsumei)>

⁶²⁰ As coisas...pensaram!] GUI.I : <Ah! Sim? Isto é a explicação corrente?>; GUI.III: <Ah! Sim? Isto é a explicação corrente? > ↑ Não é nada disto. As coisas que eles pensaram!>

⁶²¹ Chiyo-ko...favor.] LEG-PT: <Lê mais isto.>

CHIYO-KO (*muito lento*):

Tendo deixado⁶²² *testamento*, parece que não se pode decidir
imediatamente por um caso de suicídio,⁶²³

MORAES : Suicídio?...

CHIYO-KO : ... mas pode-se entender como uma morte premeditada⁶²⁴, tendo
bebido duas garrafas de álcoois importados⁶²⁵, sob o efeito da bebida,
pode-se imaginar que, apontando para o chão de terra batida,
mergulhou de cabeça, fracturando com a pancada o septo nasal...⁶²⁶

MORAES : Suicídio? Até isto custa a crer...

CHIYO-KO : Não seria isto um caso de assassinato?...⁶²⁷

MORAES : Assassinato⁶²⁸? (*Tasatsu? repete: tasatsu...tasatsu...*)⁶²⁹

CHIYO-KO (*muito lento*):

A lanterna de pilhas, deixada cair pelo dito na sala de entrada, esta
lanterna de pilhas⁶³⁰ não será uma das chaves deste caso? Se se pensar
que⁶³¹ as causas desta morte ainda não estão nada⁶³² esclarecidas, o

⁶²² Deixado] ↑ GUI.I, GUI.III variante alternativa <feito>. Acolhemos a variante maioritária.

⁶²³ parece...suicídio,] LEG-PT: <pode-se pôr talvez a hipótese de suicídio...>

⁶²⁴ ...mas...premeditada] LEG-PT: <ou de morte premeditada> | GUI.I, GUI.III → <(?!desejada?)>, ↑ {PRocha}

⁶²⁵ álcoois importados] variante alternativa em GUI.I, GUI.III <álcoois europeus>, acolhemos a variante maioritária | tendo bebido...importados] LEG-PT: <depois de beber duas garrafas de álcool importado>

⁶²⁶ sob o efeito...nasal...] LEG-PT: <é natural que mergulhasse de cabeça, fracturando o nariz.>

⁶²⁷ Não...assassinato?] LEG-PT: <Ou terá sido homicídio?>

⁶²⁸ Assassinato] LEG-PT: <Homicídio?>

⁶²⁹ (Tasatsu?...tasatsu.)] GUI.I: ∅

⁶³⁰ Esta...pilhas] LEG-PT: ∅

⁶³¹ Se...que] LEG-PT: <Como>

⁶³² nada] LEG-PT: <devidamente>

assassinato⁶³³ é uma hipótese bastante lógica.

MORAES : *tasatsu*

CHIYO-KO: *Motivo⁶³⁴: o dinheiro (Kane)...*

MORAES : *Dinheiro?! (Kane)*

CHIYO-KO : *...ou a herança, também é de considerar⁶³⁵. Segundo se julga⁶³⁶, foi por acidente que o sr. Morais morreu. Sobrepondo a planta da casa⁶³⁷ de Tokushima com a da⁶³⁸ de Kobe, o sr. Moraes, tendo bebido demais⁶³⁹, confundiu-se,^[†] julgou estar na sua casa de Kobe. Assim, caiu sobre o chão de terra...⁶⁴⁰ tudo fica assim claro⁶⁴¹.*

MORAES : *Ninguém sabe o que aconteceu. Chiyo-ko, obrigado⁶⁴². Formas da minha morte, ouve muitas⁶⁴³. Chiyo-ko⁶⁴⁴, és igualzinha à tua tia Ó-Yoné. Chiyo-ko,⁶⁴⁵ queres casar comigo?^{b?}⁶⁴⁶*

(Vénus, de luto, ouve)

⁶³³ Assassinato] LEG-PT: <homicídio>

⁶³⁴ Motivo] LEG-PT: <Móvil>

⁶³⁵ , também é de considerar] LEG-PT: Ø

⁶³⁶ julga] LEG-PT: <crê>

⁶³⁷ Sobrepondo...casa] LEG-PT: <Confundindo a casa>

⁶³⁸ da] LEG-PT: Ø

⁶³⁹ tendo...demais] LEG-PT: <depois de muito beber>

⁶⁴⁰ GUI.III → {a ordem é um pouco di[ferente]}

⁶⁴¹ confundiu-se...claro.] LEG-PT: <esqueceu-se da escada e estatelou-se no chão de terra. Parece muito claro>

⁶⁴² obrigado] LEG-PT: <muito obrigado>

⁶⁴³ Fomas...muitas] LEG-PT: <Foram muitas as formas como eu morri...>

⁶⁴⁴ Chiyo-ko] GUI.III: <Olha, Chiyo-ko>; GUI.I: <Olha, Chiyo-ko>; LEG-PT: Ø

⁶⁴⁵ Chiyo-ko,] LEG-PT: <Não>

⁶⁴⁶ queres casar comigo?] variante alternativa em GUI.III ↓ <vamo-nos casar...>

CENA III

Zanga Final. Destruição⁶⁴⁷.

[Casa de Lisboa]

No jardim de inverno, Francisca descobre na câmara escura que pertence a Moraes velhas chapas fotográficas "galantes" de Isabel. Chegam Isabel e o marido.

Estala violenta discussão.

Na "Ilha dos Amores" é a própria "Grande Máquina do Mundo" que se destrói a si própria, para permitir a sua reconstrução em novos filmes, sob nova forma⁶⁴⁸.



FRANCISCA (*voz de Francisca, solilóquio*):

“Aveludada como um fruto... – diz ele num livro – “mais branca do que todas as coisas brancas deste mundo!... Beijá-la... sacrilégio!... Pousada... é um deleite!” Pois pois, meu menino, uma pouca vergonha, uma pouca

⁶⁴⁷ Título da cena. Fonte: GUI.II

⁶⁴⁸ No jardim...forma] Fonte: PLA.II. Em GUI.II encontramos a seguinte didascália: <Francisca, dando volta a velhas coisas de Wenceslau, acaba de descobrir uma série de fotografias galantes de Isabel. Interdita e chocada, é assim que a encontram Isabel e o Marido. A conversa entre eles versa, como é natural, a morte recente de Wenceslau>

vergonha! A mão da portuguesa! O pé da japonesa! Que escravidão, santo Deus! “A mais bela flor exótica que haja desabrochada em estufas...” Calculem, calculem! Ai mas⁶⁴⁹ que mal que eu me sinto! Flores venenosas! Que sufocação^a!⁶⁵⁰

Corredor. Isabel e marido chegam.

Zanga a três⁶⁵¹.

⁶⁵² MARIDO : E nós aqui, perdidos no meio dessas notícias vagas que nos chegam pelos jornais... Esta impossibilidade de saber ainda torna mais dilacerante o seu desaparecimento...

FRANCISCA: Como terá sido? Quanto tempo esteve ele... assim? Oh! Terríveis imagens que não me saem da cabeça!

MARIDO : Um horror! Parece que nem sequer se conseguia entrar lá dentro...⁶⁵³

ISABEL : Caiu!... Tudo tão estranho!...

FRANCISCA (*virando-se para ela como se a visse pela primeira vez a uma nova luz.*

Agressiva):

Tudo tão estranho, sim. Tão estranho ter-se ido embora e nun ca mais ter aqui voltado. Razões teria.

ISABEL (*no mesmo tom cortado*):

Ficou preso por lá. Bem sabes que ficou preso ...de amores...

⁶⁴⁹ mas] só em F.

⁶⁵⁰ FR. ... Que sufocação!] GUI.II: Ø

⁶⁵¹ Corredor...três] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁵² GUI.I, GUI.II acrescentam: <ISABEL: Foi horrível.>; GUI.III: <ISABEL: Foi horrível!>

⁶⁵³ Sequer...entrar...] GUI.I: <que nem se podia lá entrar...>

FRANCISCA [*mostrando-lhe as fotografias eróticas que a retraem*]:

Ah! E és tu que o recordas ! Não tens remorsos?

ISABEL: E és tu que te danas, já nem disfarças. Não tens vergonha?

MARIDO (*indisperto*):

Hienas! Disputam-lhe o cadáver! Não hé-de um homem querer⁶⁵⁴ fugir para bem longe . Se eu pudesse, ah! Se eu pudesse! ...

ISABEL (*passando muito agitada de um lado para o outro*):

Os seus desvelos... a sua preocupação constante com o mano! ... Queria tê-lo sempre debaixo das saias... um exagero! Uma afeição doentia! Essa correspondência diária durante⁶⁵⁵ todos estes anos... tantos anos! Nem o melhor amigo, nem a amante mais dedicada!

FRANCISCA : A amante, a amante! A amante mais perversa, mais ... despudorada! Ah! Foi isso que te assustou, irmão, foi isso que te fez fugir, tenho a certeza!

MARIDO: Boémio incorrigível, era como ele se considerava (*citando de cor*):
“Como intuito, como emprego, como factor de actividade social, sou isto – zero.^b” Foi o que a sociedade o forçou a sentir-se – um zero! Poetas, pintores... gente sensível gente criadora – quanto mais longe melhor! Deixa-te aí ficar, meu velho, deixa-te aí ficar! Uns zeros, uns merdas pois então!

ISABEL (*afundando a cara nas mãos*):

Os ciúmes que eu tenho daquelas duas mulheres! – E esta irmã, a sombra que me faz!

FRANCISCA: Não fosse a família a chorar os seus mortos, que os de fora!

⁶⁵⁴ querer] só em F

⁶⁵⁵ durante] GUI.I, GUI.II: <ao longo de>; GUI.III: <ao longo de> ↑ <durante>

MARIDO : É como a Pátria! Mata-os, para depois chorá-los. País de carpideiras!

FRANISCA : Oh! Respeite as nossas lágrimas!

ISABEL : É um egoísta, é um doente! Só pensam neles e na sua Arte⁶⁵⁶! Que estoirem sozinhos!

MARIDO: Estúpidas. Fingidas!



⁶⁵⁶ Só...Arte] GUI.I, GUI.II: <Vivem só para eles e para a sua Arte>; GUI.III: <~~Vivem só para eles e para a sua Arte~~>, ↑ <Só pensam neles e na sua Arte>

CENA IV^a

A pedido das autoridades, vagabundos bêbados entram na casa de Moraes onde este se encontra morto, entre gatos. Está tão sujo que lhe têm que cortar a roupa à faca, para lha arrancar do corpo⁶⁵⁷.

DOIS VAGABUNDOS:

Ui que fedor!

Cuidado.

Isto assim não se despe⁶⁵⁸. Traz a faca da cozinha⁶⁵⁹.

Cadáver. Exterior, chuva.

Cadáver virado⁶⁶⁰.

1º VAGABUNDO :

eh,⁶⁶¹ vira-o para aqui.

2º VAGABUNDO :

Este não era⁶⁶² o velhote que se vagabundeava sempre⁶⁶³ pelos cemitérios?

⁶⁵⁷ A pedido...corpo] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁵⁸ Isto...despe] Variante alternativa em GUI.III ↓ <A camisola assim não sai>

⁶⁵⁹ Cuidado...cozinha.] LEG-PT: <Assim não se consegue despi-lo. A faca da cozinha.>

⁶⁶⁰ Cadáver...virado] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁶¹ eh,] LEG-PT: Ø

⁶⁶² Este...era] LEG-PT: <Não é>

⁶⁶³ se...sempre] LEG-PT: <costumava passear>

1º VAGABUNDO :

É ele, é! Desta é que o tipo vai de vez para o cemitério⁶⁶⁴!

2º VAGABUNDO :

Cuidado... cuidado...⁶⁶⁵ Não⁶⁶⁶ espetes!

⁶⁶⁴ Desta...cemitério] LEG-PT: <Agora é que o tipo vai de vez para lá>

⁶⁶⁵ Cuidado...cuidado...] LEG-PT: <Cuidado!>

⁶⁶⁶ Não] LEG-PT: <Não o>

CENA V

[Isabel, o Marido e Francisca] começam a destruir vidros, a queimar telas, as duas mulheres deitam o marido na sua cadeira de rodas pela escada do alçapão abaixo.

Musical, a chuva bate forte nos vidros. O décor desfaz-se⁶⁶⁷.

Clarabóia, fogo, chuva.

Destruição. Incêndio⁶⁶⁸.



MARIDO (*vendo o fogo a alastrar*)⁶⁶⁹:

Incêndio de almas! "Toda a luz⁶⁷⁰ desgrenhada que alumia as almas doidamente^a!"

⁶⁶⁷ Começam...desfaz-se] Fonte: PLA.II

⁶⁶⁸ Clarabóia...incêndio.] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁶⁹ A didascália original só parcialmente corresponde a F; GUI.II: <(pegando fogo ou vendo o fogo alastrar)>

⁶⁷⁰ GUI.II ↑ {Pessanha}

*Escada, fogo, bandeira*⁶⁷¹ [nacional].

ISABEL [*queimando a bandeira*]⁶⁷²:

Deusa! Escrava! Musa! Mártir! (*pode repetir isto duas vezes*) Céus e Inferno^b!



Atelier.

*Escada, fogo*⁶⁷³.

MARIDO: (*destruindo velhas chapas de fotografias*)⁶⁷⁴:

"Oh! Que dia fatal^c!"⁶⁷⁵

⁶⁷¹ Escada...bandeira] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁷² A didáscalia original não corresponde a F; GUI.II: <(deitando abaixo os quadros, lento)>

⁶⁷³ Atelier...fogo] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁷⁴ A didáscalia original não corresponde a F; GUI.II: <(batendo com a bengala no candeeiro, como quem faz ressoar o gongo que introduz a cena)>

⁶⁷⁵ GUI.II → {kutsugen}

FRANCISCA ⁶⁷⁶:

"Gostas de mim? Os meus modos serão do teu agrado?"⁶⁷⁷

*Atelier, fumo*⁶⁷⁸.

MARIDO (*de um lado para o outro na cadeira de rodas, embatendo nas várias coisas cabidas e nas duas mulheres*)⁶⁷⁹ :

"Falar sozinho! Rir sozinho! Praguejar sozinho!"⁶⁸⁰

(*dobra-se em dois, num riso mudo, grotesco*)⁶⁸¹

*Varanda. Noite*⁶⁸².

ISABEL (*partindo as chávenas de chá uma a uma*):

"Ninharias...

FRANCISCA (*sobraçando um vaso e atirando-o depois escada abaixo*):

E a mim...

ISABEL : Futilidades.

⁶⁷⁶ A didáscalia original não corresponde a F; GUI.II: <(pegando no monte de retratos e postais; para o retrato de Wenceslau)>

⁶⁷⁷ GUI.II → {kutsugen}; A didáscalia original que segue não corresponde a F; GUI.II: <(deixa cair tudo no chão e passa-lhe por cima)>

⁶⁷⁸ Atelier, fumo] Fonte: GUI.I, GUI.III

⁶⁷⁹ GUI.II → [~~vera voz Wenceslau~~]

⁶⁸⁰ GUI.II ↓ {Moraes} | GUI.I, GUI.II: <Falar sozinho! Praguejar sozinho! Rir sozinho!>; GUI.III: <~~Falar sozinho! Praguejar sozinho! Rir sozinho!~~>, <↑ Falar sozinho! Rir sozinho! Praguejar sozinho!>

⁶⁸¹ Aqui GUI.II acrescenta:

<MARIDO (*empurrado pelas escadas abaixo, num grande berro*):

"Por isso ó vós que as famas estimais..."^f>; GUI.II ↓ {Camões}

⁶⁸² Varanda. Noite] Fonte: GUI.I, GUI.III

FRANCISCA: quem irá florir-me?⁶⁸³

ISABEL : Reduzindo-se tudo a recordações^{684. h}



⁶⁸³ GUI.II → {kutsugen} | quem irá florir-me?] GUI.II: <quem irá florir-me? Quem irá florir-me?>

⁶⁸⁴ GUI.II → {Moraes} | As falas de Francisca e Isabel em GUI.II são agrupadas em duas falas únicas: 1ª, FRANCISCA; 2ª, ISABEL

CENA VI

Tokyo - Telhados do Centro - Cena como no princípio do filme. Serenamente, como numa cerimónia religiosa, o grupo [dos actores] queima os retratos das personagens⁶⁸⁵.



CENA VII

Sala dos canhões, como no início do filme. Flores. O casal de xamãs saúda o público e deseja-lhe uma vida fecunda. Texto final da colecção das nove canções⁶⁸⁶.

HOMEM: Ao ritmo dos tambores
 chegados são ao fim os nossos ritos.

⁶⁸⁵ Tokio...personagens] Fonte: PLA.II

⁶⁸⁶ Sala...canções] Fonte: PLA.II

MULHER: Dançando, passaram-se flores de mão em mão,
Damas formosas cantaram as mais doces canções.

HOMEM: Na Primavera orquídeas.

MULHER : Crisântemos no Outono:

HOMEM: Assim suceda para todo o sempre⁶⁸⁷.^a



FIM

⁶⁸⁷ Ao ritmo...sempre.] em GUI.II sem subdivisão das falas. | Assim...sempre] GUI.II: <Assim suceda sempre, indefinidamente>; ↓<para todo o sempre>

Anexo 1: Anotações

1ª CANÇÃO
"O Monarca do Leste"

CENA I

ANOTAÇÕES

a. "A descoberta das *Nove Canções* do poeta chinês Qu Yuan veio fornecer a solução para o problema da forma e do fundo. O tema erótico da viagem dos espíritos que voltam a este mundo para um encontro amoroso- a chamada viagem xamanística- era semelhante aos temas do teatro *Nô* e do livro de Moraes sobre a Dança dos Mortos: *O Bon-Odori de* [sic] *Tokushima*. As *Nove Canções* eram rituais mimados e coreografados, o que também as aparentava com o teatro *Nô*. Quanto ao livro de Moraes, anunciava já muita narrativa de vanguarda. Juntava-se assim o ritual, o eros, os mortos e os ecos camonianos do Museu Militar, numa colagem modernista que alguma coisa devia aos *Cantos* do Ezra Pound, que eu andava a ler na época". (ROCHA 1996, p. 81)

b. "Perto do fim da Primeira Canção há um bocado de texto que foi cortado. Era uma oferenda ritual de carne e vinho, depositadas entre as ansas de bronze de um canhão. Essas ansas representavam corpos entrelaçados, pares que se beijavam. Eram em metal dourado, já apagadas pelo tempo, sobre a superfície toda tingida pelo verdete, num canhão que está cá fora, no pátio ao ar livre. Fizeram-se várias tentativas, mas nunca resultaram. O problema era de escala, entre as ansas havia apenas uns vinte centímetros e era necessário fabricar flores e utensílios sagrados em miniatura para as oferendas... Os planos filmados saíam sempre ruins. Tenho pena, mas não consegui" (ROCHA 1996, p. 90)

A tradução integral das duas primeiras canções de Qu Yuan feita por Luiza Neto Jorge apareceu no JL, edição do 12.3.1991. (cf. Apêndice Documental)

c. Trata-se da tradução integral da primeira canção de Qu Yuan. É-nos impossível qualquer análise detalhada das traduções (trans-criações) de Luiza Neto Jorge ao lado do original chinês. Uma comparação das principais versões em francês e em inglês, como, de resto, acontece para qualquer tradução do chinês, prova a extrema variedade de

soluções possíveis. Esta operação tradutória, embora encomendada por Paulo Rocha, pode perfeitamente encaixar-se numa poética da tradução, em sintonia com várias outras levadas ao cabo por Luiza Neto Jorge e por outros poetas da mesma geração (António Barahona, Fiamma Hasse Pais Brandão, o próprio Paulo Rocha em colaboração com António Reis...). Em falta de competências na língua original, a sensibilidade poética, a intimidade em relação a textos próximos, e o estudo das traduções existentes terão sido garantias de um trabalho merecedor da maior atenção por parte dos estudiosos da obra da Luiza Neto Jorge. Algo de parecido aconteceria, por exemplo, com a tradução do *Cântico dos Cânticos*, re-criado a partir de uma leitura estratigráfica de outras traduções, por Fiamma Hasse Pais Brandão, que o titula "Cântico Maior". Note-se que o trabalho que a Luiza desenvolveu junto com o Paulo Rocha, e o "clima textual" que o filme lhe proporcionou, foram sem dúvida ulteriores garantias de qualidade à hora de empreender esta tradução. Entre outras possíveis, remete-se às traduções francesas de Rémi Mathieu (MATHIEU 2004) e às organizadas por Jacques Pimpaneau (PIMPANEAU 2004), e à tradução inglesa de Yang Hsien-yi e Gladys Yang (HSIEN-YI-YANG 1955). Na antologia em tradução portuguesa organizada por Gil de Carvalho (CARVALHO, 2010, pp. 51-55), são publicadas a 8ª e a 10ª canção. Note-se que o título "9 Canções" é mais emblemático do que real: os textos são na verdade 11, apesar de possíveis aglutinações. Cf. a tradução francesa (cf. MATHIEU 2004, p. 66, em Apêndice Documental)

CENA II

ANOTAÇÕES

a. "...nas paredes vêem-se pintados episódios de *A Ilha dos Amores*- dos *Lusíadas*- e o par primordial transforma-se, em Vénus e num navegador (o Gama, se quisermos). O texto da *Invocação a Vénus* vem do Lucrécio, é o começo do *De Rerum Natura*". (ROCHA 1996, p. 90) É a partir deste segundo momento do "primeiro canto" do filme que o espectador tem o primeiro contacto com a vertiginosa colagem de textos (colagem que o Paulo Rocha queria e define "modernista", remetendo de facto a autores como Pound e Eliot), que Luiza Neto Jorge começa a desenvolver. Aqui é especialmente feliz a escolha, que aproxima o prólogo do *De Rerum Natura* ao episódio da *Ilha dos Amores* de Camões. É impressionante como as fontes, os temas e o texto sejam capazes de, parcialmente,

estructurar o filme sem que o resultado pareça postigo. A arquitectura é perfeita: temos um prólogo tripartido que remete à cultura oriental (e ao seu começo simbólico com Qu Yuan), à cultura clássica e suas filiações renascentistas (mitológicas, sim: mas tanto em Lucrecio quanto em Camões a mitologia é um elemento superficial, enquanto o tema do Eros como fonte e percurso para o conhecimento é o cerne da questão), e finalmente à contemporaneidade (a crise do fim de século). Vertiginoso gesto de ligação que vai da poesia chinesa clássica até Pessanha e Wenceslau, e que nunca vacila. Não seremos nós a pronunciarmo-nos sobre a oportunidade de uma leitura de Camões à luz de Lucrecio (que comportaria certamente uma investigação erudita da qual não somos capazes), mas a sugestão é sem dúvida fascinante. Pelo menos ao nível do tratamento do tema erótico (em contraposição ao da guerra) e do sublime. Ideias que Paulo Rocha ia beber nos estudos camonianos de Jorge de Sena, que no projecto inicial devia aparecer no filme a falar sobre estas questões. A lanterna das primeiras cenas do filme, de resto, como depois a clarabóia do segundo canto, representam a "máquina do mundo", presente tanto em Lucrecio como em Camões (justamente nos cantos VI e X de *Os Lusíadas*). É provável que a Luiza trabalhasse a partir de traduções francesas de Lucrecio. Não existe uma tradução portuguesa moderna do *De Rerum Natura*. Podiam circular traduções espanholas e francesas, e talvez a antologia organizada por Agostinho da Silva. Existiam, também, as traduções oitocentistas de António José de Lima Leitão (LEITÃO 1851) e Agostinho de Mendonça Falcão (FALCÃO 1890), ambas em verso. Vénus é aqui ao mesmo tempo a deusa dos romanos invocada por Lucrecio, a deusa protectora dos portugueses lembrada por Camões, e a deusa convocada por Ezra Pound em abertura dos seus *Cantos*, através da referência a um hino homérico (possível fonte do próprio hino lucreciano) que lhe é dedicado, ainda lido na tradução renascentista de Georgius Dartona.

Tons lucrecianos, na senda da cultura materialista da época, mas tocados por um certo espiritualismo (como acontece com Raul Brandão), atravessam muitas das meditações de Wenceslau de Moraes (cf. *O "Bon-odori" em Tokushima* em MORAES s/d, p. 214). Sobre as "simpatias atómicas" e o espiritualismo ("elétrico", como mais tarde dirão os futuristas), cf. MORAES 1923, pp. 214-217.

b. Confronte-se o pastiche de Luiza Neto Jorge com o original lucreciano, na tradução

de Mendonça Falcão (FALCÃO 1890). O texto latim que reproduzimos é sempre o fixado em LUCREZIO 2006:

Aeneadum genetrix, hominum divumque voluptas,
alma Venus, caeli subter labentia signa
quae mare navigerum, quae terras frugiferentis
concelebras, per te quoniam genus omne animantum
concipitur visitque exortum lumina solis:
te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum.

LVCR. *Rer. nat.*, I, 1-8

Genetriz dos Romanos, alma Venus,
Dos humanos prazer, gozo dos Numes,
Tu, que sob o estrelado Firmamento
A frugífera terra, o mar povôas.
Que dás aos animaes grata existencia,
E que do astro do dia a luz recebam:
Ao assomares, Deosa, os ventos fogem,
Fogem nuvens do céu, e te submete
Gratas flores a terra industriosa.
Sorri-se, ao teu olhar, do mar o espaço;
Pácido brilha o céu co'a luz que esparzes.

(FALCÃO 1890)

c. Cf. LVCR. *Rer. Nat.*, I, 19-25:

omnibus incutiens blandum per pectora amorem
efficis ut cupide generatim saecula propagent.
Quae quoniam rerum naturam sola gubernas
nec sine te quicquam dias in luminis oras
exoritur neque fit laetum neque amabile quicquam,
te sociam studeo scribendis versibus esse,
quos ego de rerum natura pangere conor
Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni
omnibus ornatum voluisti excellere rebus.

LVCR. *Rer. Nat.*, I, 19-27)

Em seus peitos soprando amante chamma,
Fazes com que as especies se propaguem.
E pois que a natureza tu só reges,
E nada vem sem ti á luz do dia,
Nem viceja, nem toma aspecto amavel,
Dá-me, que aos versos meus ouse alliar-te,
Que sobre a natureza é tenção minha
Compôr para o meu Memmio, o qual te
[aprouve
Avantajar a todos em seus dotes.

(FALCÃO 1890)

d. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, X, 149 (CAMÕES 2000),

Favorecei-os logo, e alegrai-os
Com a presença e leda humanidade;
De rigorosas leis desalivai-os,
Que assi se abre o caminho à santidade.
Os mais exprimentados levantai-os,
Se, com a experiência, têm bondade
Pera vosso conselho, pois que sabem
O como, o quando, e onde as cousas cabem.

e também LVCR. *Rer. Nat.* I, 54-57:

Nam tibi de summa caeli ratione deumque
disserere incipiam et rerum primordia pandam,
unde omnis natura creet res auctet alatque

Para ti, pois, darei começo ao canto
Sobre a summa razão do céu, dos Numes,
E bem assim dos seres sobre a origem;

quoque eadem rursum natura perempta resolvat [...]

LVCR. *Rer. Nat.* I, 54-57

Donde a natura os faça, aumente, e nutra,
E a que a mesma os reduza aniquilados [...]

(FALCÃO 1890)

Sobre esta “harmonia universal” fala Wenceslau de Moraes em *Ó-Yoné e Ko-Haru*, cf. MORAES 1923, p. 79.

e. Cf. LVCR. *Rer. Nat.*, I, 28-40:

Quo magis aeternum da dictis, diva, leporem.
Effice ut interea fera moenera militiis
per maria ac terras omnis sopita quiescant.
Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit aeterno devictus vulnere amoris,
atque ita suspiciens tereti cervice reposta
pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,
eque tuo pendet resupini spiritus ore.
Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto
circumfusa super, suavis ex ore loquellas
funde petens placidam Romanis, incluta, pacem.

LVCR. *Rer. nat.*, I, 28-40

Dá, pois, ao canto graça imarcessível,
E que por terra, e mar ora repousem
Da crua guerra as lidas sanguinosas,
Em repousada paz a ti só cabe
Prosperar os mortaes: pois que Mavorte
Que preside ao mister da crua guerra,
De eterno amor ferido, muitas vezes
Vai meigo recostar-se em teu regaço
E reclinando o collo rochunchudo
Céva, encarando em ti, ávidas vistas,
E pende de teus lábios boque-aberto.
Em teu collo encostado o divo Marte,
Extasiada, ó Deosa, doces fallas
Da tua bocaentorna, e pede excelsa
Para os Romanos teus a paz mimosa.

(FALCÃO 1890)

f. Cf. LVCR. *Rer. Nat.*, I, 44-49:

Omnis enim per se divum natura necessest
immortali aevo summa cum pace fruatur
semota ab nostris rebus seiunctaque longe.
Nam privata dolore omni, privata periclis,
ipsa suis pollens opibus, nil indiga notri,
nec bene promeritis capitur neque tangitur ira.

LVCR. *Rer. nat.*, I, 44-49

Pois que os Numes por sua natureza
Devem immortaes gozar de paz eterna,
Separados assás das lidas nossas,
Extranhos tanto á dor como ao perigo,
Sem depender de nós, p'ra si sós bastam,
Sem que merito os toque, ou tome ira.

(FALCÃO 1890)

A ideia de juntar ao *pastiche* baseado no proémio de Lucrecio uma citação de Camões, breve mas fundamental, é reforçada pelo tom geral do texto (com ecos camonianos a nível lexical e estilístico) pelos frescos mitológicos que remetem a Adamastor, figura mitológica propriamente camoniana que aqui evoca aquele sentimento do sublime de que o *De Rerum Natura* está embuido tanto quanto *Os Lusíadas*, nomeadamente no episódio da *Ilha dos Amores* também representado nos

frescos. O conhecimento e a sabedoria pelo amor, a possibilidade de o espírito e a razão de seres *mortais* se elevarem ao nível de deuses possíveis, ao nível, em suma, de algo que os transcende. A ambição humana de transpor limites e fronteiras de que já o Ulisses de Dante (através do qual Pound remontará à *Odisseia* nos seus *Cantos*) era figura. Trata-se de uma imensa rede de referências a possíveis hipotextos e intertextos, ou tradições, numa ideia de *translatio*, presente em Camões, e que Rocha herda em certa medida de Pound. Tensão que de resto informa toda a obra de Camões, ao longo da narração das gestas portuguesas (os "descobrimentos" e as que os precederam, e que por estes são confirmadas), e especialmente os cantos IV, V e VI, e logo o episódio da *Ilha dos Amores*. A dinâmica entre o pequeno e o extremamente maior, e o jogo das proporções e a possibilidade de invertê-las, têm aqui um papel dominante. É já de alguma maneira evidente a operação ambiciosa e conseguida que Paulo Rocha começa aqui a desencadear, e a não-gratuidade de cada elemento, visual e textual, da obra, a partir do título escolhido. Note-se que no canto VI, aliás, Camões oferece-nos um significativo exemplo de *ekphrasis*: tanto mais significativo, à luz de quanto anteriormente dito, porque, não se tratando (aqui como noutros casos) de uma inserção gratuita, permite mais uma vez esse jogo da inversão ou redimensionamento das relações proporcionais.

g. Vejam-se alguns fragmentos do Canto VI de *Os Lusíadas* (na edição de Costa Pimpão: CAMÕES 2000), donde o dístico é retirado, e que ajudarão a compreender melhor a intensidade desta combinação.

Noutra parte, esculpida estava a guerra
Que tiveram os Deuses cos Gigantes;
Está Tifeu debaixo da alta serra
De Etna, que as flamas lança crepitantes.
Esculpido se vê, ferindo a Terra,
Neptuno, quando as gentes, ignorantes,
Dele o cavalo houveram, e a primeira
De Minerva pacífica oliveira.

(VI, 13)

Vistes que, com grandíssima ousadia,
Foram já cometer o Céu supremo;
Vistes aquela insana fantasia
De tentarem o mar com vela e remo;
Vistes, e ainda vemos cada dia,
Soberbas e insolências tais, que temo
Que do Mar e do Céu, em poucos anos,
Venham Deuses a ser, e nós, humanos.

(VI, 29)

Por vezes, entre as muitas coisas que é, o filme de Paulo Rocha parece ser também *ekphrastico*, por mais paradoxal que seja definir assim uma obra destinada à visão. Trata-se, de alguma maneira, de uma explicitação da *ekphrasis* que os textos ditos

já em si sugerem (com a ajuda da inserção de, para assim dizer, *planos distintos* num mesmo plano do filme, através, entre as coisas, do uso de *molduras*, como as janelas), que enriquece de um lado o jogo das proporções, e doutro lado assegura (junto com outros recursos quer textuais quer fílmicos) a relação entre o plano atemporal, épico, alegórico e excessivo, com o plano de um terno realismo que este filme também soube conter e acarinhar. Mais uma vez a vida no seu mínimo e a possibilidade da transcendência.

h. Cf. o excerto de Lucrécio de que foi retirado o dístico:

Humana ante oculos foede cum vita iaceret
in tersi oppressa gravi sub religione
quae caput a caeli regionibus ostendebat
horribili super aspectu mortalibus instans,
primum Graius homo mortalis tollere contra
est oculos ausus primusque obsistere contra,
quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti
murmure compressit caelum, sed eo magis acrem
irritat animi virtutem, effringere ut arta
naturae primus portarum claustra cuperit.
Ergo vivida vis animi pervicit, et extra
processit longe flammantia moenia mundi [...]

LVCR. *Rer. nat.*, I, 62-73

Quando jazia o home manietado
Sob o jugo de ferreo Fanatismo,
Que ostentando a cabeça lá das nuvens,
Com aspecto medonho os mortaes preme;
Um Grego de nação ousou primeiro
Com mortaes olhos vel-o, e contrastal-o.
Não pôde acovardal-o nem dos Deoses
O nome, ou já o raio, e céu troando
Com medonho fragor; antes lhe irrita
Mais no peito o vigor, porque devasse
Primeiro da natura o gremio occulto.
Seu genio perspicaz transpõe e vence
Do universo os marcos inflamados.

(FALCÃO, 1890)

CENA III

ANOTAÇÕES

a. Trata-se de uma versão modificada do primeiro dístico do poema III das oito elegias chinesas que Pessanha publicou em *O Progresso* de Macau (13-09-1914), ao qual se seguirá o dístico final, dito por Luís Miguel Cintra. A tradução está dedicada a Wenceslau de Moraes. Pessanha traduziu as elegias com a colaboração do sinólogo José Vicente Jorge, e numa nota fala de "umas poucas dúzias de pequenas composições chinesas com cuja decifração tenho entretido os ócios dos últimos seis anos de residência em Macau..." (PESSANHA 1988, p. 155), das quais chegou a publicar apenas oito. Tiveram

várias edições, mas foi António Quadros que as publicou, pela primeira vez com o texto original, em PESSANHA 1988. Entretanto as elegias foram reeditadas em PESSANHA 1993:

(A Wenceslau de Moraes)

SOBRE O TERRAÇO

Os antigos mortos, invisivelmente,
Vêm ainda ao seu terraço antigo ...
Já sopra da nona Lua o vento lamentoso.
De os três rios devem estar a chegar os gansos de arribação.

Cobrem nuvens a vastidão dos dois *Kuangs*.
Declina, pálido, o Sol, sobre Pang-Lai.
Desterrado da pátria e sem notícias dela,
Para essas bandas volvo de contínuo os meus olhos.

b. Começam aqui os diálogos bilíngues japonês-português. Ao longo do filme haverá partes plurilíngues: português, inglês, chinês, japonês... no caso do chinês e do japonês, como indicado na nota à edição, marcar-se-ão as falas utilizando a cor cinzenta. A tradução em português é do próprio Paulo Rocha, em colaboração com Luiza Neto Jorge, e, na impossibilidade de render homenagem ao plurilingüismo vertiginoso do filme, decidimos editar directamente a versão portuguesa, tratando-se, aliás, de uma tradução de autor. Esperamos, para uma futura edição comercial, poder incluir os textos originais. Esta parte está baseada em algumas peças do teatro Nô.

c. "Trata-se da praia de Suma, que é um lugar geométrico da tradição japonesa. Não há, talvez, lugar no Japão onde se tenha passado tanta coisa memorável. O romance japonês tem a sua origem no século X, em cenas passadas aqui – os contos de Ise e Genji. Suma é também o palco de episódios famosos do teatro Nô e do Kabuki. O poeta Bashô escreveu ali *haikus* bem conhecidos, e um sem fim de pintores, músicos e cantores falaram dela na sua obra. Ora quis o destino que um dos melhores textos do Moraes fosse a história de uma visita dele e da O-Yone ao túmulo de Atsumori, um guerreiro morto na flor da idade na praia de Suma. [...] Sobre Atsumori Moraes escreve uma página sublime, que ainda hoje não posso reler, ou ouvir, sem uma emoção inexplicável."

(ROCHA 1996, p.97). Nesta primeira alusão à praia de Suma os diálogos baseiam-se em fontes japonesas, chinesas e portuguesas. Do teatro Nô citam-se sobretudo as partes poéticas de *Matsukaze* e de *Atsumori* (Cf. GODEL-KANO, 1994).

d. Fragmentos líricos retirados de peças clássicas do teatro Nô. Note-se a afinidade com o passo de Lucrécio citado anteriormente, e relativo à chegada de Vénus (fecundidade / Primavera) e ao arredamento da nuvens.

e. Paulo Rocha, no depoimento citado na nota c, fala de "poemas" de Camões entre as fontes desta sequência. Na verdade trata-se de dois fragmentos do Canto I de *Os Lusíadas*, oitavas 45 e 50, em CAMÕES 2000:

Eis aparecem logo em companhia
Uns pequenos batéis, que vêm daquela
Que mais chegada à terra parecia,
Cortando o longo mar com larga vela.
A gente se alvoroça e, de alegria,
Não sabe mais que olhar a causa dela.
— "Que gente será esta?" (em si diziam)
"Que costumes, que Lei, que Rei teriam?"

(I, 45)

Comendo alegremente, perguntavam,
Pela Árábica língua, donde vinham,
Quem eram, de que terra, que buscavam,
Ou que partes do mar corrido tinham?
Os fortes Lusitanos lhe tornavam
As discretas repostas que convinham:
— "Os Portugueses somos do Ocidente,
Imos buscando as terras do Oriente. [...]"

(I, 50)

f. Citação literal (parcialmente dita em português no filme) de um fragmento poético contido na peça de Nô *Matsukaze*, e no texto original atribuído a Yukihiro: «D'après ce qu'on m'a dit, c'est bien Yukihiro l'auteur de ce poème!» (Cf. GODEL-KANO, 1994, p. 68). A prática da citação e da colagem dos diálogos do filme é herdada directamente do Nô, por admissão do próprio Paulo Rocha (em conversa privada).

2ª CANÇÃO

O Senhor entre as Nuvens

CENA I

O Chá - Concílio dos Deuses

ANOTAÇÕES

a. Primeira parte da segunda canção de Qu Yuan. (cf. MATHIEU 2004, p. 67, em Apêndice Documental)"O primeiro plano, com as luzes a acenderem, vem do expressionismo, é quase Caligari, com as sombras sobre as nuvens pintadas no telho mal esticado [...] Nesta clarabóia é muito clara a distinção entre a cave, o primeiro andar e, lá em cima, os céus. É um pouco a teoria freudiana do subconsciente, o consciente e o super-eu, ou então: os infernos, a terra, os céus. Portanto, uma enorme máquina produtora de efeitos. (ROCHA: 1996, pp. 91 e 93)

b. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 17
(CAMÕES 2000):

O prazer de chegar à pátria cara,
A seus penates caros e parentes,
Pera contar a peregrina e rara
Navegação, os vários céus e gentes;
Vir a lograr o prémio que ganhara,
Por tão longos trabalhos e acidentes:
Cada um tem por gosto tão perfeito,
Que o coração para ele é vaso estreito.

c. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, I, 106
(CAMÕES 2000):

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?

Sobre o episódio da Ilha dos Amores escreve Wenceslau de Moraes em *O "Bon-odori" em Tokushima*, cf. MORAES s/d, p. 268-269.

d. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 73 (CAMÕES 2000):

Outra, como acudindo mais depressa
À vergonha da Deusa caçadora,
Esconde o corpo n' água; outra se apressa
Por tomar os vestidos que tem fora.

Tal dos mancebos há que se arremessa,
Vestido assi e calçado (que, co a mora
De se despir, há medo que inda tarde)
A matar na água o fogo que nele arde.

e. Escreve Paulo Rocha sobre a personagem do pintor: "o pintor nesta Segunda Canção, vem dos livros do José Augusto França, sobre o Columbano, um pouco misógino, que vive com a irmã, com desgosto dos corpos femininos que pintava para os quadros históricos. Um Columbano que não tivesse feito os retratos, um Columbano a pintar as cenas dos *Lusíadas*, do Museu Militar e o tecto do Dona Maria [...] convinha-me muito. Daí passava ao Rafael Bordalo Pinheiro, ao lado republicano e tumultuoso do ultimatum, ao desenho e à reportagem daqueles tempos. A Isabel era quase republicana, uma mulher "moderna", defensora da literatura realista. [...] A estátua do Camões na gruta em Macau foi feita pelo pai do Columbano e do Rafael. Tudo isto tinha um ar familiar que me agradava" (ROCHA 1996, p. 93)

f. Cf. Wenceslau de Moraes, "Tancás e Marinheiros", em *Traços do Extremo Oriente* (na biblioteca particular de Luiza Neto Jorge a 3ª edição do livro, de 1971, é abundantemente anotada, especialmente nas partes que serão utilizadas como base do guião, como esta) :

Ao contrário, em Macau o tempo passa ligeiro, a existência é fácil, salubre o clima; e quando se suspendem os ferros e se põe a proa ao mar, que diferença, nestas comissões a Hong-Kong ou a Xangai, ou alongando a bordada até às terras deliciosas do Japão, comparadas com os duros cruzeiros no canal de Moçambique [...].

(MORAES 1971, p. 92)

g. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 80 (CAMÕES 2000):

Pões-te da parte da desdita minha?
Fraqueza é dar ajuda ao mais potente.
Levas-me um coração que livre tinha?
Solta-mo e correrás mais levemente.
Não te carrega essa alma tão mesquinha
Que nesses fios de ouro reluzente
Atada levas? Ou, depois de presa,
Lhe mudaste a ventura e menos pesa?

h. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 89 (CAMÕES 2000):

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tétis e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aquelas preminências gloriosas,
Os triunfos, a fronte coroadada
De palma e louro, a glória e maravilha,
Estes são os deleites desta Ilha.

i. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 77 (CAMÕES 2000):

Todas de correr cansam, Ninfa pura,
Rendendo-se à vontade do inimigo;
Tu só de mi só foges na espessura?
Quem te disse que eu era o que te sigo?
Se to tem dito já aquela ventura
Que em toda a parte sempre anda comigo,
Oh, não na creias, porque eu, quando a cria,
Mil vezes cada hora me mentia.

l. Esta parte dos diálogos está marcada por um tom característico do fim do século e da reacção ao *ultimatum* inglês, como o próprio Rocha parece sugerir (Cf. nota 5). Aqui entre citações pontuais e "cores" que os diálogos adquirem, inspirados em toda uma tradição, pode ser complicado descortinar as fontes, e talvez inútil. De resto a colagem tem vários graus de significação, e se articula entre o simples *pastiche* e uma mais intensa intertextualidade que, como se verá no comentário, tem significação análoga à utilizada por Pound nos seus *Cantos*, instaurando uma espécie de *translatio*, uma transfiguração (no sentido mais complexo da palavra). É de *figuras*, e de sombras, que muitas vezes realmente se está a falar. Afirma Paulo Rocha, acerca deste trecho, que os fragmentos são "do Fialho de Almeida (sobre as cores, os cinzentos, o rosa, o vermelho, o sangue) [...]" (ROCHA 1996, p. 92). Trata-se de uma adaptação de um trecho de *Vida Irónica*:

Mas esse mesmo palor delicia e compraz à retina dum artista! E uma sinfonia de cores amortecidas, uma aquarela em surdina, com os seus tons que não são tons, mas almas de tons — aqui traquítico, além violáceo, depois um fulvo de ocre esvanecido, e por fim

o rosa murcho, o rosa seco, o rosa incorpóreo como um soro de sangue ao repassar as ligaduras velhas de um aparelho.

(ALMEIDA 1914, p. 154)

[actualizámos a ortografia]

m. Cf. Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, VIII (*Falam as fortalezas Desmanteladas*), de que, pela evidente consonância com a presente sequência, oferecemos toda a segunda parte:

Eram de bronze eterno, eram d'aço impoluto
Almas d'heróis, línguas d'espadas!
Ei-lo o inimigo fero e bruto:
Como é que escala o meu reduto?
Às gargalhadas.
Cantaram sobre nós, montante, adaga a lança
Trinta epopeias!
Ei-lo o inimigo, ei-lo que avança:
Vai metralhar-nos, que nos lança?
Merda às mãos cheias!

n. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 75 (CAMÕES 2000):

Leonardo, soldado bem disposto,
Manhoso, cavaleiro e namorado,
A quem Amor não dera um só desgosto
Mas sempre fora dele mal tratado,
E tinha já por firme pros[s]uposto
Ser com amores mal afortunado,
Porém não que perdesse a esperança
De inda poder seu fado ter mudança, [...]

o. Cf. *supra*. Lembramos que Paulo Rocha filmou, entre as coisas, dois espectáculos encenados por Silvina Pereira, um deles dedicado a Camões e baseado na sua obra (*Camões Tanta guerra, tanto engano*, 1998) e o outro inspirado justamente às vicissitudes de Wenceslau de Moraes (*Portugaru San - O Sr. Portugal em Tokushima*, 1993)

p. Referência a Eça de Queirós, nas palavras de Paulo Rocha: "[são] fragmentos [...] do Eça de Queirós (a pedir um terremoto para destruir Lisboa)" (Rocha 1996, p. 92)

q. Assim Paulo Rocha descreve esta "pequena máquina do mundo" que é a 2ª Canção:

"Esta sequência da Segunda Canção foi muito difícil para os actores porque os diálogos são inesgotáveis. Como num caleidoscópio, podem ser lidos em todas os sentidos, cada fragmento ganha eco e significados diferentes conforme o percurso escolhido. Há um jogo de espelhos entre as linhas do texto; à medida que avança, tudo o que está para trás vai mudando sempre. É um texto em diamante, que reflecte as luzes ao rodar sobre si próprio. [...] O desafio da Luiza era o de juntar segundo a lógica da poesia moderna fragmentos sobre fragmentos (ROCHA 1996, p. 92)

3º CANÇÃO

A Princesa do Hsiang

CENA I

ANOTAÇÕES

a. "Estes néon de Tóquio à noite que pontuam o começo de várias canções vêm duma obsessão minha de muitos anos. Ao entardecer, em Tóquio, sobretudo nos bairros mais centrais e populares, as pessoas têm um ar cansado pelo peso da vida urbana. Há nos corpos e nas caras uma cumplicidade lancinante. Vinham-me sempre à cabeça as primeiras linhas do *Sentimento dum Ocidental* do Cesário: 'Nas nossas ruas, ao anoitecer, há uma tal soturnidade, uma tal melancolia...'. E eu sonhei durante anos fazer um filme inteiro em Tóquio, ao entardecer, sob o signo de Cesário e do desejo absoluto de sofrer". (ROCHA 1996, p. 93)

b. São os primeiros dois versos da terceira canção de Qu Yuan (cf. MATHIEU 2004, p. 67, em Apêndice Documental). As "9 Canções" são intercaladas, por vezes integralmente por vezes de forma fragmentária. Ao mesmo modo, às vezes constituem uma parte bem identificável do guião, outras vezes fazem parte de uma tessitura textual. O modernismo, Pound e Eliot, terão sido neste sentido modelos reconhecidos, mas aqui, como afirmado pelo próprio Rocha, é sobretudo ao teatro japonês e às vertiginosas colagens do *Nô* que se quer render homenagem.

c. " ... a agência de viagens dava-me a ocasião ideal para dar vazão a uma outra velha mania minha: através da publicidade e das suas imagens, voltaram a triunfar entre nós os velhos deuses da Grécia e de Roma [...]Essas misturas da vida quotidiana mais proletarizada das grandes cidades e de toda a mitologia só aparentemente 'cultas', era bom que pudesse ser retomada num filme que tinha por tema a viagem. *O Sentimento dum Ocidental*, do Cesário, foi escrito para o centenário do Camões, em 1880, com ecos do Inferno de Dante, diz-se". (ROCHA 1996, p. 94)

d. "Vemos aqui a Ko-Haru a dar a mão ao adivinho para saber a sua sina. Ela está a recorrer a uma versão popular do antiquíssimo *I-Ching*, uma das matrizes do pensamento chinês, que aqui aparece ao lado das Nove Canções e do culto dos espíritos. (ROCHA 1996, p. 94)

e. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, V, 1 e 3 (CAMÕES 2000):

Estas sentenças tais o velho honrado
Vociferando estava, quando abrimos
As asas ao sereno e sossegado
Vento, e do porto amado nos partimos.
E, como é já no mar costume usado,
A vela desfraldando, o céu ferimos,
Dizendo: – "Boa viagem!"; logo o vento
Nos troncos fez o usado movimento.
(LUS. V, 1)

Já a vista, pouco e pouco, se desterra
Daqueles pátrios montes, que ficavam;
Ficava o caro Tejo e a fresca serra
De Sintra, e nela os olhos se alongavam;
Ficava-nos também na amada terra
O coração, que as mágoas lá deixavam;
E, já depois que toda se escondeu,
Não vimos mais, enfim, que mar e céu.
(LUS. V, 3)

f. "O que me agradava era ter viagens de amantes medíocres (um fim de semana em Macau), enquanto a Clara falava da partida das naus para a Índia, lendo o postal. O sórdido e o sublime, o quotidiano e o mítico condensados em três ou quatro minutos..." (ROCHA 1996, p. 94)

CENA II

ANOTAÇÕES

a. Cf. Camilo Pessanha, *Clepsydra* (PESSANHA 2003)

Não sei se isto é amor. Procuro o teu olhar,

Se alguma dor me fere, em busca de um abrigo;
E apesar disso, crê! nunca pensei num lar
Onde fosses feliz, e eu feliz contigo.

Por ti nunca chorei nenhum ideal desfeito.
E nunca te escrevi nenhuns versos românticos.
Nem depois de acordar te procurei no leito
Como a esposa sensual do *Cântico dos cânticos*.

Se é amar-te não sei. Não sei se te idealizo
A tua cor sadia, o teu sorriso terno,
Mas sinto-me sorrir de ver esse sorriso
Que me penetra bem, como este sol de Inverno.

Passo contigo a tarde e sempre sem receio

Da luz crepuscular, que enerva, que
[provoca.
Eu não demoro o olhar na curva do teu
[seio
Nem me lembrei jamais de te beijar na
[boca.

Eu não sei se é amor. Será talvez começo...
Eu não sei que mudança a minha alma
[pressente...
Amor não sei se o é, mas sei que te
[estremeço,
Que adoecia talvez de te saber doente.

b. Cf. Wenceslau de Moraes em *O-Yoné e Ko-Haru*:

Todavia, eu nunca experimentei a sensação plena do gozo, o prazer que domina tudo, triunfante. Eu nunca, no Japão como em parte alguma, me senti plenamente feliz [...]"

(MORAES 1923, p. 118)

[Actualizámos a ortografia]

c. Cf. Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, XII (*À Mocidade das Escolas*):

Por terra, a túnica em pedaços,
Agonizando a Pátria está.
Ó Mocidade, oiço os teus passos!...
Beija-a na fronte, ergue-a nos braços,
Não morrerá!

d. Cf. Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, XII (*O Caçador Simão, a Fialho d'Almeida*):

A Pátria é morta! a Liberdade é morta!
Noite negra sem astros, sem faróis!
Ri o estrangeiro odioso à nossa porta,
Guarda a Infâmia os sepulcros dos Heróis!

e. Repare-se no espantoso jogo verbal que Luiza Neto Jorge constrói entre os diálogos e o hino nacional.

f. Cf. os versos de Pessanha:

Enfim, levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu desterro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?

Nalguma rocha ignota
Se vai despedaçar, com violento fragor...
Mareante, deixa as cartas da derrota.
Maquinista, dá mais força no vapor.

Nem sei de onde venho,
Que azar me fadou?
Das mágoas que tenho,
Os ais porque os dou ...

Ou siga, maldito,
Co'a bandeira amarela...
.....
Pomares, *chalets*, mercados, cidades...

A olhar da amurada,
Que triste que estou!
Miragens do nada,
Dizei-me quem sou...

(in PESSANHA 2003, pp. 112-113)

g. "O adeus dos amantes passa-se no Hotel Europa, um hotel do princípio deste século, mas que servia perfeitamente. [...] Moraes volta para a Ásia e nunca mais vem à Europa. É um adeus definitivo. Eu queria um ultimatum de amante para amante, em paralelo da Inglaterra contra Portugal por causa da África e do Mapa Cor-de-Rosa. O mapa rosado é o corpo de Isabel, ele queria raptá-la, à Isabel-Europa, e levá-la consigo para o Oriente. Ora isso era impossível, a "Europa" não podia deixar o marido impotente (Portugal), na sua cadeira de rodas. O nome do hotel ajudava muito... [...] O final da cena do ultimatum, o diálogo dos amantes, é resolvido quase em forma de musical. Uma das consequências desta manifestação foi a criação da letra e da música da *Portuguesa*, o futuro hino nacional. Era bonito pegar nas palavras do hino, depois do ultimatum falhado do Moraes à Isabel (para que ela abandone o marido, que representa a pátria impotente) e que a zanga se resolvesse no musical com o texto criado para aquela ocasião. É comovente e divertido. [...] As palavras da *Portuguesa* são deformadas pelas teimas perversas dos amantes desavindos. O uso dos textos patrióticos do Junqueiro, inspirados pelo ultimatum, na boca do pintor, vem de uma estratégia semelhante, Havia mais um texto lindíssimo da Luiza N. Jorge para o J.S. Melo, e que não se chegou a filmar. Eram as lamúrias do marido à janela." (ROCHA 1996, pp. 95-96)

CENA II

ANOTAÇÕES

a. Cf. Camilo Pessanha, *Clepsydra* (PESSANHA, 2003):

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme ...

b. Sobre o chinês tratado como macaco, cf. Wenceslau de Moraes, *Traços do Extremo Oriente* (trecho sublinhado na cópia pessoal do livro pertencente ao acervo de Luiza Neto Jorge):

Quantos marinheiros vi eu, empunhando as compridas tranças dos desgraçados, sacudindo-as sem piedade, como cordas de campanário, e berrando-lhe aos ouvidos: – “dá cá o rabicho, ó china, ó macaco!...”

(MORAES 1971, p. 95)

CENA III

ANOTAÇÕES

a. Fragmentos da memória que Wenceslau de Moraes escreveu em 1890 sobre a Gruta de Camões:

Quantas vezes, sobre esta eminência da Gruta de Camões, ele, o poeta expatriado e perseguido pelas intrigas e prepotências dos mandões, não alongaria a vista desolada, assistindo talvez ao jubiloso embarque dos forasteiros para a nau de viagem, prestes a largar para Lisboa!... [...] há alguma coisa, efectivamente, que lembra a efervescente agonia, intervalada de fugazes esperanças, do pobre procurador dos defuntos e ausentes, ou coisa que o valha, que se chamou Camões...

(cf. MORAES 1971, p. 66)

Na breve biografia de Camões que em 1613 Pedro de Mariz escreveu para a primeira edição dos *Lusíadas*, preparada por Manuel Correia, refere-se que o poeta teria sido enviado, como "provedor-mor do juízo de defuntos e ausentes [...] às partes da China". Mas não será necessário notar como, seja na leitura poética de Wenceslau seja na de Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge, esta função adquire conotações especiais, sobre as quais se veja o nosso comentário à obra. Sobre a "Gruta" escreveu, em 1924, no jornal "A Pátria" de Macau, também Camilo Pessanha. Lembramos ainda que o busto em bronze que se encontra no chamado "Jardim de Camões" em Macau foi executado em 1866 e fundido em Lisboa pelo escultor Manuel Bordalo Pinheiro.

Sobre Macau e a China cf. também *Traços do Extremo Oriente* (MORAES 1971, p. 249-259)

b. Sobre a figura do pedinte leproso, cf. *Traços do Extremo Oriente* (MORAES 1971, pp. 104-108, "Os Leprosos")

CENA IV

ANOTAÇÕES

a. As fabulosas sequências na casa chinesa da "mãe" de Atchan não têm palavras que as descrevam. Aqui o filme começa a levantar aquele genial e vertiginoso voo que fará dele uma obra-prima do seu gênero. Sobre esta cena transcrevem-se algumas palavras do próprio Paulo Rocha: "Escolhi este local porque o espaço era deslumbrante. O edifício era inicialmente um liceu onde o Pessanha ensinou (e talvez mesmo Moraes). Hoje é um hospital. O jardim interior era ideal para mostrar uma certa vida doméstica das casas chinesas, todas viradas para dentro. Do exterior nada se vê, mas há jardim, há pássaros, há vários andares, um rés-do-chão para o jardineiro, a criadagem, etc. Este espaço era fácil e pouco oneroso de decorar e tornar mais misterioso e oriental. Espreitando apenas através das janelas, era possível dar uma impressão duma vida efervescente, onde aconteciam mil histórias proibidas, todas elas chinesas, e quase só por sugestão: através de frestas, de grades, pelos risos e canções, que se ouviam de fugida. [...] Desde o início, fiquei preso ao mistério das palmeiras a subirem naquele espaço fechado: eram a imagem simbólica, quase mágica, daquela situação entre o claustro e a prisão, entre a estufa viciosa e o serralho. A sucessão das cenas é quase um resumo da vida que espera a Atchan: dos sete aos setenta anos, de aprendiz a patroa, como se fosse lida pelo Moraes numa história aos quadrinhos. No pátio inferior começa por se ver o aprendizado das futuras senhoras galantes. Na primeira janela, meninas decoram histórias e romances tradicionais. Depois vem o melodrama. Uma mestra malvada (e havia muitas) ensina uma canção de amor a outra rapariguinha, batendo-lhe sem piedade quando ela se engana. [...] Para esta sequência li muita coisa de origem chinesa e inglesa sobre os últimos cem anos nas cidades "estrangeiras" nos mares da China - Xangai e Hong Kong, sobretudo - e fiz perguntas a muita gente em Macau." (ROCHA 1996,

pp. 96-97).

Sobre a “mãe chinesa” e Atchan, cf. Wenceslau de Moraes, “A Outra Mamã”, em *Traços do Extremo Oriente* (MORAES 1971, pp. 53-56)

b. Sobre a idealização do Japão, cf. Wenceslau de Moraes, *Traços do Extremo Oriente* (MORAES 1971, pp. 90-91)

c. Sobre o ódio e a rivalidade entre China e Japão, cf. Wenceslau de Moraes, *Traços do Extremo Oriente* (MORAES 1971, pp. 259-260)

4º CANÇÃO

A Dama do Shiang

CENA I

ANOTAÇÕES

a. São os versos 3 e 4 da segunda parte da 4ª canção de Qu Yuan. Conforme a edição utilizada, nem sempre a canção é dividida em duas partes, que, porém, como bem vê Mathieu (MATHIEU 2004, p. 69), parece ser um diálogo amoroso, e esta segunda parte corresponderia à resposta da Dama, ou Ninfa. Estes dois versos não são ditos no filme, mas aparecem como *script*, no começo da Canção. (cf. MATHIEU 2004, p. 69, em Apêndice Documental)

Primeira aparição de Ó-Yoné. Uma lembrança saudosa da vida familiar com a sua primeira mulher japonesa encontra-se em *Traços do Extremo Oriente* (cf. MORAES 1971, pp. 199-202)

b. Cf. *Atsumori*, primeira parte, in GODEL - CANO 1994, p. 485:

“... et se tourne vers le Sud la roue de ma carriole
Je passe Yodo et Yamazaki
puis l'étang de Koya suivant le fil de l'eau
la rivière Ikuta rizièrre-de-la-vie
qui affleurent ici même
c'est la baie de Suma...”

“a carruagem tem muito a ver com certa pintura da Renascença: aquelas alegorias às religiões antigas e aos triunfos, em que os heróis vinham num carro de bois sacrificais, conduzidos por uma deusa. Servia muito bem como entrada mágica de Vénus no Japão.” (ROCHA 1996, p. 98)

c. A ambientação da cena é parecida à da primeira parte da canção de Qu Yuan, onde se diz: “a brisa ligeira do Outuno sopra”

d. A canção está baseada num poema incluído na parte final da peça de Nô “Atsumori”,

e dita pelo coro (em outras edições, pelo protagonista). Cf. GODEL-KANO 1994, p. 497. Sobre a flauta de Atsumori, cf. a mesma peça, em GODEL-KANO 1994, p. 498.

CENA II

ANOTAÇÕES

a. Trata-se de dois fragmentos do capítulo titulado “O túmulo de Atsumori” do livro O-Yoné e Ko-Haru. Cf. MORAES 1923, pp. 239-242. Nestas páginas Moraes fala também da epopeia dos Taira.

“[...] quis o destino que um dos melhores textos do Moraes fosse a história de uma visita dele e da O-Yoné ao túmulo de Atsumori, um guerreiro morto na flor da idade na praia de Suma. Astumori é um dos grandes vultos de um ciclo épico, a saga dos Heike ...” (ROCHA 1996, p. 97).

O *Heike Monogatari* é um romance épico japonês do séc. XIV, provavelmente dependente de uma mais antiga tradição oral. Várias peças do teatro *Nô* dependem desta saga, estabelecendo em relação ao romance uma intertextualidade baseada na colagem. É com um mesmo espírito que Paulo Rocha se relaciona e estes textos, aliás inscrevendo-se mais uma vez numa tradição épico-elegíaca, e voltando ao tema do sublime e dos heróis. O episódio de Atsumori, que deu o “motivo” à homónima peça, é contado no livro IX do romance (na parte 16 deste livro encontramos o episódio da sua morte). Sobre a saga dos Taira Wenceslau de Moraes fala no cap. VI de Relance da História do Japão (MORAES 1924)

CENA III

ANOTAÇÕES

a. Continuação da segunda parte da 4ª Canção. Cf. *supra*; (cf. MATHIEU 2004, pp. 69-70, em Apêndice Documental)

b. Cf. estas palavras que abrem o livro de Moraes *O Bon-Odori em Tokushima* (MORAES s/d, p. 11):

Bon-odori. Estranha frase japonesa; mais do que estranha – incompreensível – para leitores da minha terra, aos quais, naturalmente, estas páginas se destinam. Eu a explico. *Bon* é um vocábulo budístico, que significa: a festa dos mortos. Com efeito, há no Japão, em cada ano, um período, geralmente de 13 a 15 do 7º mês do ano lunar, durante o qual se festejam todos os mortos [...] *Odori* quer dizer simplesmente: dança. *Bon-odori* é pois a dança da festa dos mortos, mística cerimónia congratulatória, persistindo desde os remotos tempos bárbaros.

[actualizámos a ortografia]

c. “A cena do banho em Kobe é uma das mais complicadas do filme. É também uma das mais antigas quanto ao esquema formal. Em 1970, andava eu a pé pela Serra do Gerês e, de repente, “apareceu-me” esta cena, do princípio ao fim, como está no filme. [...] Ao lado dos pêssegos estão os dois postais com o túmulo de Atsumori, para seguirem para Lisboa. O próprio rectângulo do banho, a selha, é já um túmulo [...] Há ainda os dois pompos a anunciar o casal dos esposos na clausura da gaiola. O motivo das grades repete-se atrás das cabeças dos actores, gaiolas dentro de gaiolas. O final vem do teatro de marionetas japonês, o *bunraku*, em que um operador, à vista do público, manipula as marionetas enormes. O operador é Vénus-Isabel, as marionetas Moraes e O-Yoné. No teatro de marionetas, por vezes, as personagens falam de si próprias como se fossem outras pessoas.” (ROCHA 1996, p. 99)

d. Adaptação de um fragmento do capítulo XLI do livro *O Bon-odori em Tokushima*. Trata-se de uma das páginas mais belas das prosas íntimas de Moraes. Cf. MORAES s/d, p. 168. A afirmação “ainda sinto este aperto” é, no original, uma interrogação.

e. A cena fecha-se com mais alguns versos da segunda parte da 4ª Canção. Mais um fragmento da canção fechará a cena V. Esta canção é citada de uma forma muito fragmentária, e fascinante (cf. MATHIEU 2004, p.70, em Apêndice Documental)

CENA IV

ANOTAÇÕES

a. É possível que se trate de um postal verdadeiro. Paulo Rocha, durante a preparação do material documental para o filme, para além das leituras de textos editados, estudou profundamente o espólio do autor e os fundos da Biblioteca da Marinha. Note-se mais uma vez o contraste, aqui num jogo de palavras, entre Deuses e Humanos, que vem de Camões, como vimos.

b. “O plano do pintor a ser espancado pela República tem restos do meu sadismo juvenil, é provavelmente o último sinal do furor assassino que eu trazia nas veias no tempo dos *Verdes Anos*. O pintor torura a mulher, obrigando-a a posar numa posição incómoda, enquanto sonha o adultério dela com o seu amigo Wenceslau. Distraído, pinta o postal de Atsumori. Ignorada pelo esposo impotente, a jovem República reage com uma violência extrema.” (ROCHA 1996, p. 99)

CENA V

ANOTAÇÕES

a. “Este plano é o limite das minhas forças em cinema. Não creio que de futuro o possa ultrapassar. [...] No interior do plano há o reino dos vivos e o reino dos mortos: A O-Yoné já está no além, simbolizado pelo mosquiteiro azul, a Ko-Haru hesita entre os dois mundos, e é por isso que ela não entra directamente para o mosquiteiro quando fala com a tia [...] Há ainda uma divisão entre o mundo xamanístico e o mitológico da Vénus e o mundo do escritor memorialista, entre o que ele escreve e a vida que está a acontecer ao lado.” (ROCHA 1996, p. 100)

Aparece aqui pela primeira vez Ko-Haru, cujo retrato encontramos em Ó-Yoné e Ko-Haru (cf. MORAES 1923, p. 14-18)

b. Cf. MORAES s/d, pp. 12-13:

Ora, em Kobe, onde fiz uma longa permanência, gente de Tokushima contava-me com frequência maravilhas do seu portentoso *Bon-odori*. Tantas vezes as alusões se repetiram, tantas vezes o *shamisen*, a guitarra indígena, me tocou aos ouvidos a toada com que a chusma vai rompendo pelas ruas e dançando ao mesmo tempo, que há cerca de seis ou sete anos, desejoso de ver pelos meus olhos o *Bon-odori* em Tokushima, decidi-me por uma excursão [...]

[actualizámos a ortografia]

c. Cf. Qu Yuan, fragmento central da 4ª das 9 Canções (cf. MATHIEU 2004, p. 69, em Apêndice Documental)

d. Moraes colaborou a vários periódicos portugueses. A longa série de Cartas saíram regularmente no “Comércio do Porto” a partir de 1902 e foram depois recolhidas em 6 volumes (tratam de argumentos variados, desde a reflexão íntima às referências à cultura e tradição literária japonesa, do anedótico às questões de política internacional e económica). Colaborará também na revista “Os Serões” com artigos que serão logo reunidos (“Os Serões no Japão”)

e. Assim é descrito o episódio da oferta do kimono em MORAES 1923, p. 144:

Ao cair da noite, por mero acaso, depara-se-me na rua, dirigindo-se para o templo, Ko-Haru [...] Como ela ia pompejante, como que irradiando alegrias em torno, numa apoteose de juventude satisfeita de tudo e de si mesma! ... É que estreava então um kimono novo, de algodão azul e branco, com grandes ramagens figurando flores de cerejeira, - um kimono que eu lhe dera dias antes.

[actualizámos a ortografia]

f. Cf. o poema EM UM RETRATO de Camilo Pessanha (PESSANHA 2003, p. 64):

De sob o cómaro quadrangular
Da terra fresca que me há-de inumar,
E depois de já muito ter chovido,
Quando a erva alastrar com o olvido,
Ainda, amigo, o mesmo meu olhar
Há-de ir humilde, atravessando o mar,
Envolver-te de preito enternecido,
Como o de um pobre cão agradecido.

g. Paulo Rocha, através das leituras que da vida e da obra de Moraes fizeram Armando Martins Janeira e que já vinham de Ângelo Pereira e Oldemiro César (PEREIRA-CÉSAR 1937), aceita de alguma maneira o mito que quis ligar as difíceis decisões e escolhas de vida de Wenceslau aos seus “amores” (e já a escolha do título do filme é neste sentido significativa). Embora seja um tema muito debatido (veja-se LABORINHO 2004, pp. 60), certamente esta versão foi essencial para a estruturação do filme nas etapas da vida do retratado: ida para Macau depois da ruptura com Isabel, ida para o Japão depois das incompreensões com Atchan, ida de Kobe para Tokushima depois da morte de O-Yoné. Não nos parece, porém, completamente imaginária a teoria, se o autor escrevia estas linhas saudosistas, em que se baseiam os diálogos do filme, no seu *O “Bon-odori” em Tokushima* (MORAES s/d, p. 169 e 247 e 248):

Foge dos vivos; vai para Tokushima, para perto desse túmulo que te evoca um nome caro, que te dá vulto a uma saudade. O homem, no tocante à vida sentimental – única que pode rasgar-te ainda horizontes – só vive por dois modos, pela esperança e pela saudade; quando quase a termo da viagem da existência, todas as esperanças se dissipam, é lógico que busquemos consolo na saudade.

Adeus Kobe! ... O antigo cônsul de Portugal em Kobe (...e por um triz que não foi cônsul geral, embora a vencimentos reduzidos), hoje João Ninguém, como ele próprio se apelida, sauda-te e regressa ao seu poiso de nulidade em Tokushima.

Hoje, primeiro aniversário da minha partida de Kobe, quando disse adeus a posição e a interesses, embarcando num pequeno capor de carreira para Tokushima e vindo aqui instalar, no isolamento, a minha senilidade e a minha insignificância.

[actualizámos a ortografia]

h. Cf. *O “Bon-odori” em Tokushima*, donde retiramos a transiletação em japonês, e onde afirma Wenceslau de Moraes:

[...] sabem os senhores aquele ditado japonês que diz assi: - *Rainen no koto, ont warau?* ... Isto traduz-se por esta forma: - *Dos projectos para o ano que vem, ri-se o diabo.* - E quanta ironica verdade há no conceito! ... (MORAES s/d, p.252)

[actualizámos a ortografia]

i. “Quem pode garantir a firmeza num propósito, conhecedor do nosso pobre sentir, por

natureza inconsistente e sonhador? ... Quem pode afirmar que o que desejamos hoje será o mesmo que desejaremos amanhã?” (MORAES s/d, p. 249)

l. Estes dois ditados, e a filosofia budista que implicam, devem ter impressionado muito Moraes, que, porém, não conseguirá fazê-los seus. Aparecem, traduzidos ou glosados, nas *Cartas*, junto com outros provérbios, (MORAES 1928, pp. 342-345), e perpassam as obras *O-Yoné e Ko-Haru* e *O “Bon-odori” em Tokushima*. Ao ditado é dedicado um capítulo de *O-Yoné e Ko-Haru* (MORAES 1923, pp. 275-279), que revela a faceta de Moraes tradutor, e do qual se retira a transliteração japonesa aqui oferecida:

Há um provérbio japonês, de inspiração budística, que diz assim: *Au wa wakaré no hajimé*. Reclama-se da minha sabedoria, presumo, a tradução. [...] Eis o que o dicionário nos fornece: *Au – Encontrar, encontrar-se, etc. / Wa – Partícula que serve para pôr em relevo a palavra que a precede e tem o sentido de: quanto a, pelo que respeita a. / Wakaré - Separação, partida. / No – Partícula indicando a relação entre dois nomes ou a posse: de, do, da, dos, das. / Hajimé – Começo, origem, nascença, causa.* [...] se é preferível: *O encontro é o começo da separação.* [...] Mas eu rejeito-a para meu uso, tenha embora de sofrer todos os suplícios do inferno do budismo [...]. Eu amei, amei muito; e só me pesa não ter amado mais. [...] [Bonzo]: - tu sabes muitas coisas, certamente; mas ignoras uma pelo menos, O GRANDE PRAZER DO SOFRIMENTO!

[actualizámos a ortografia]

m. Fragmento da última parte da 4ª Canção. (cf. MATHIEU 2004, p. 70, em Apêndice Documental)

5º CANÇÃO

O Grande Senhor das Vidas

CENA I

ANOTAÇÕES

a. “No começo da Quinta Canção, entramos no cemitério que vai ser visto muitas vezes e que é um dos mais belos cemitérios do Sul do Japão. [...] Devorado pela vegetação da serra, mais de metade do cemitério está coberto [sic] pelo verde. É exactamente o cemitério que Moraes descrevia no seu tempo – entre as pedras tumulares, os ossos, a natureza e os bichos havia uma espécie de promiscuidade... A janela da clarabóia que dá para o cemitério deveria ter aparecido mais vezes no Oriente. Uma das obsessões que tive nos anos 70 era ir filmar a sítios reais, concretos e, através da inclusão de alguns elementos formais, transformá-los em palcos. Filmar no meio da cidade, com a inclusão de cortinas ou colunas, por exemplo, e, de repente, dar à vida quotidiana, assim isolada, uma dignidade e um peso que se não lhe conhecia antes” (ROCHA 1996, p. 101). Faz-se notar que estas interessantíssimas considerações de Rocha remetem tanto ao nosso discurso sobre a explicitação da *ekphrasis*, quanto a uma certa filosofia da arte oriental, decidida a restituir o gesto poético à vida quotidiana, o mesmo gesto que o próprio Wenceslau descobria no Japão. Trata-se, por outras palavras, de proporcionar aquele *vazio em volta do objecto* que tanto caracterizou as nossas vanguardas, não constituindo, porém, nenhuma novidade no Oriente.

b. Primeiros versos da 5ª Canção de Qu Yuan. (cf. MATHIEU 2004, p. 70-71, em Apêndice Documental)

CENA II

ANOTAÇÕES

a. Longa citação de uma das partes mais significativas de *O “Bon-odori” em Tokushima*, (cap. II-VII) onde Moraes traduz, comenta e faz uma montagem de diários íntimos

japoneses de várias épocas. Neste caso trata-se do diário de Tsurayuki (872-945), poeta e escritor ligado à corte imperial do período Heian (VII-XII séc.) Cf. MORAES s/d, pp. 19-21:

Folheio *Tosa-Nikki*. No seu diário, Tsurayuki vai notando, com singela linguagem, como convém a este género literário, delicada, todavia, as várias peripécias da viagem de Tosa para Kyoto [...] (MORAES s/d, p. 19)

[actualizámos a ortografia]

b. Cf. MORAES s/d, p. 29. Na página 28 do mesmo livro Moraes comenta assim o texto que traduz:

O livro chama-se *Hôjôki*; é um simples caderno de impressões [...] escrito no ano de 1212. [...] O autor chama-se Kamo Chômei. [...] O *Hôjôki* é a descrição sincera, sentida, de incêndios, e tufões, de fome, de peste, de terremotos, a terrível lista de flagelos enfim que, de tempos a tempos, convulsionam o Japão.

[actualizámos a ortografia]

Escreve Paulo Rocha acerca desta parte de *O “Bon-odori” em Tokushima*: “A série de diários japoneses, os *niki*, que Moraes lê e traduz, vêm de *O Bon-Odori de Tokushima* [sic], que é um dos maiores livros da nossa língua – não há nada que se lhe compare na literatura ocidental. Nele Moraes consegue, através de um processo de mimetismo estranhíssimo, reproduzir muitas das qualidades dos diários íntimos japoneses dos séculos XIII-XIV, textos de uma grande modernidade, com *collages*, com micro-unidades à maneira do Webern de meia página, fragmentos, constelações a cintilar, em que as imagens, os pensamentos, se respondem de longe e o não dito é tão importante como o dito.” (ROCHA 1996, p. 102)

c. . Cf. *O “Bon-odori” em Tokushima* (MORAES s/d p. 21).

d. . Cf. *O “Bon-odori” em Tokushima* (MORAES s/d p. 30).

CENA III

ANOTAÇÕES

- a. Cf. *O “Bon-odori” em Tokushima* (MORAES s/d p. 34).

CENA IV

ANOTAÇÕES

- a. Citação literal da tradução de um trecho de *Tsuré-zuré-gusá* de Kenkô (Cf. MORAES s/d p. 35). Assim o introduz Wenceslau no seu livro:

[...] o *Tsuré-zuré-gusá*, que podemos traduzir por: - variedade em horas enfadonhas; - é também um livro de impressões e o seu autor, Kenkô, ainda um bonzo. Kenkô nasceu no ano 1283. Na sua juventude, distinguiu-se em estudos filosóficos e dedicou-se também à poesia japonesa; mas Kenkô era, principalmente, um mundano. (MORAES s/d, p. 34)

[actualizámos a ortografia]

“Moraes tem vergonha. De si próprio e dos seus leitores, pois, tendo decidido “abandonar o mundo” e dedicar-se à memória de O-Yoné e à literatura, anda distraidíssimo pelos lindos olhos e pelo não menos bonito *tour de hanche* da maliciosa Ko-Haru, uma rapariga bravia, sem educação, mas cheia de vida e de imaginação. Ele sente que está a entrar numa tragi-comédia de velhote enganado e então começa a filtrar todo esse terramoto na sua vida através de pequenos fragmentos que vai escolhendo nesses textos da Idade Média e vai fazendo outros do seu quotidiano [...] e isso é uma maneira disfarçada de falar da Ko-Haru” (ROCHA 1996, p. 102-103)

CENA VI

ANOTAÇÕES

- a. Para entender melhor a diferença entre esta contínua intimidade para com os espíritos dos mortos e a aparição, completamente distinta, de “fantasmas”, Cf. MORAES s/d, p. 183:

No Japão há casas onde aparecem almas do outro mundo; vêem-se lobis-homens

pelos campos, em noites tenebrosas; mas tudo isto não passa de superstições grosseiras, que nada têm que ver com o culto pelos defuntos e que impressionam apenas a gente muito ignorante ou os doentes. O morto, esse é invisível [...]

[actualizámos a ortografia]

CENA VIII

ANOTAÇÕES

a. Cf. MORAES s/d, p. 183:

Ao japonês não aparecem os espíritos dos mortos, nem os ouve falar, nem tem deles qualquer manifestação material. Presente-os, adivinha-os; a assim devia suceder, dada a elevada concepção moral que deles faz.

[actualizámos a ortografia]

CENA IX

ANOTAÇÕES

a. Escreve Paulo Rocha sobre estes textos em verso: “O texto em verso da Luiza Neto Jorge é um dos momentos mais altos do filme, espero que um dia venha a ser publicado em edições escolares e aprendido de cor. [...] A Luiza Neto Jorge tem o “defeito” de reescrever os textos até ao último segundo (é a mania da perfeição), e quase só os entrega na manhã do dia das filmagens. São textos de tal modo ricos que deveriam ter sido digeridos e ensaiados pelos actores durante meses, não são textos normais, têm que ser trabalhados e retrabalhados como se fossem do Gil Vicente” (ROCHA 1996, p. 104)

b. Cf. *Ó-Yoné e Ko-Haru*, MORAES 1923, p. 41:

Porque Ko-Haru tinha um filho ... um filho sem pai, ou antes, filho de um pai avulso, de um rufião qualquer do bairro de Tomidá, que a seduzira e abandonara....

[actualizámos a ortografia]

c. O texto faz parte de uma série de notas recolhidas no capítulo LXVI de *O “Bon-odori” em Tokushima*. O capítulo é datado 23.9.915, incluindo porém escritos anteriores. O

texto citado tem a data de 24 de Agosto, sem especificação do ano. Cf. MORAES s/d, p. 269-271:

Guerra, guerra! ... Chegou-me há alguns dias, como uma bomba que me rebentasse aos ouvidos, a primeira notícia da guerra! ... Guerra que já se anuncia tremenda, que trará resultados, sejam eles quais forem, pavorosos; guerra que envolve já quase que a Europa inteira, essa Europa tão civilizada e tão cristã – suprema ironia das palavras! - e que já se alastra até este Extremo-Oriente, pois o Japão julga do seu dever pôr-se ao lado da nação aliada, a Inglaterra [...] Por vezes afigura-se-me que tudo isso não passa de uma falsa miragem da minha imaginação mordida de solitário [...]

[actualizámos a ortografia]

d. Sendo, como ele amava definir o ocidental (cf. *O “Bon-odori” em Tokushima*, MORAES s/d, p. 41), “homem loiro da Europa”, Wenceslau teve dificuldades reais pela sua condição de estrangeiro, numa Tokushima que mal distinguia um português de um alemão, um “aliado” de um “inimigo”. Sempre tolerado e respeitado, mas já destituído das suas funções “oficiais”, nunca conseguiu ser completamente aceite na sociedade de Tokushima, e menos ainda em alturas de relações tão delicadas com a Europa. Paulo Rocha refere-se e utiliza documentos japoneses originais dessa época.

e. É extremamente difícil restituir textualmente a complexidade dramática desta cena que, por razões que se indicam na nota à nossa edição, decidimos dividir ulteriormente em três quadros. Trata-se de uma encenação dentro da encenação, de gosto teatral e ligada ao modo de representação do teatro japonês. Movendo-se em um palco reduzido, os actores utilizam-no de forma simbólica como espaço de representação de uma série de dinâmicas da acção. Asatarô, por exemplo, representa ao mesmo tempo e num mesmo espaço, a opinião pública e a sua personagem, tendo também uma função de narrador ao lado de Vénus-Isabel, função que numa fala é tomada também por Ko-Haru (ela refere-se ao filho nado-morto do ponto de vista do narrador).

f. Cf. MORAES s/d, p. 18:

[Falando de Ko-Haru] Parecendo vender saúde, disse eu. Pois deu-se o caso que, um

certo dia, ali por fins de Junho, começou a queixar-se de dorzitas, aqui, além, sem mesmo saber ao certo precisá-las; e, poucas semanas depois, caía desalentada sobre as colchas do seu leito, tísica do pulmão esquerdo [...]

[actualizámos a ortografia]

CENA X

ANOTAÇÕES

a. Cf. *Ó-Yoné e Ko-Haru*, MORAES 1923, p. 29:

Uma vez, sonhou ela que morrerá, segundo me contou; e assistia, maravilhada, ao seu próprio funeral. Distinguia perfeitamente o cofre, todo enfeitado de ouropeis, onde ia o próprio corpo, levado sobre os ombros de quatro homens, caminho do crematório [...]

Sobre a ideia da morte e a pre-visão dela, cf. as extraordinárias páginas de *O “Bon-odori” em Tokushima*: MORAES s/d, pp. 214-219.

6º CANÇÃO

O Pequeno Senhor das Vidas

ANOTAÇÕES

a. Esta pequena Canção está centrada na morte da Ko-Haru, que Moraes descreve em algumas das mais intensas páginas do livro dedicado às suas duas mulheres japonesas. Cf. MORAES 1923, pp. 22-45 e 186-189. Assim descreve Paulo Rocha a Canção: “Desde o princípio, achava que ela tinha que morrer nas salas da Grande Guerra do Museu Militar. [...] Nessa cena da morte de Ko-Haru tuberculosa, tinha que me basear nos textos belíssimos de W. De Moraes, que estão próximos do espírito do melodrama “clássico”. Isto era difícil para mim pois os realizadores japoneses são os mestres inultrapassáveis deste género, a começar por Mizoguchi. [...] De repente apareceu-me a Ko-Haru moribunda naquelas salas e fiquei apavorado porque me apercebi logo da dificuldade disso não parecer “literário” ou falsamente “modernista” [...] Ma quando a regra do jogo é dada desde o início, a oposição realismo-irrealismo deixa de se sentir. Para um linguista estes planos teriam interesse, pois se tratava de filmar metáforas, literalmente, fisicamente, como se as imagens fossem palavras.” (ROCHA 1996, pp. 105-106). As observações de Rocha são extremamente interessantes para o nosso discurso, e, para além das dúvidas que manifestam, revelam mais uma vez este jogo de filtros e a vertigem da montagem (de imagens e palavras), que ainda nos permite integrar estas sequências tão humanas dentro de planos superiores, com a referência à 1ª Guerra Mundial (de que Moraes fala nos seus escritos justamente na altura da morte de Ko-Haru), e a visão sublime dos eventos iluminados por uma luz simbólica.

b. (2) Cf. MORAES s/d, p. 280:

Mas como tudo isto me parece estranho, uma quimera, um sonho, - estas ruas, este povo, esta velha, estas mascaradas, esta toada de instrumentos de cordas que tremula no ar, ouvida a distâncias como um intenso e ininterrompido ruído de insectos! ... - A estranheza ainda mais avulta, se penso nos exércitos de milhões de homens que a estas horas se chacinam, alucinados pela cor do sangue que jorra, pelos gritos dos feridos, pelo estrondo da artilheria, em terras de Europa ... volvo a poisar os olhos neste pequenino exército de setenta mil almas (pois tal é a população de Tokushima), todo arrebatado em danças!

[Actualizámos a orotografia]

c. Trata-se de dois versos da 6ª canção de Qu Yuan. (cf. MATHIEU 2004, p. 72, em Apêndice Documental)

d. Cf. MORAES 1923, p. 187:

Mas a verdade é que a vida se lhe ia extinguindo, dia a dia, hora a hora, visivelmente. Matava-a a doença, é claro; mas a ausência de alimentação era o factor predominante, que ia acelerar enormemente os factos. Pois se ela não comia! [...] Era o horroroso fastio dos tísicos, a repugnância invencível, indomável, aos alimentos; uma coisa, que não se imagina se contada, e só sendo vista se concebe, o estupendo fastio dos tísicos! ...

[actualizámos a ortografia]

e. Citação literal de partes da descrição da morte de Ko-Haru, em MORAES 1923.

f. Cf. MORAES 1923, p. 67 e 70:

No Japão, nos seus centros mais populosos e activos, vai-se vulgarizando o costume de anunciar diariamente o meio-dia, tempo médio, por um tiro de canhão. São os observatórios, que se encarregam do serviço; o que basta para lhe garantir a exactidão. [...] Em Tokushima, onde vivo há mais de cinco anos, cidade pela sua grande população, aldeia pelos seus hábitos tradicionais de pacatez e de preguiça, a instituição é recente, pois data apenas do fim do verão do ano de 1916.

[...]

Sentindo rapidamente a vida a desfazer-se-lhe, Ko-Haru iria pensando no dramatismo da curta existência que levava – a sua infância de quase miséria, os seus brinquedos de criança, as suas companheiras de jogos, os seus sobressaltos de adolescente, o prazer de estrear os seus kimonos novos, os seus amores, os seus sonhos [...] Então, soou o tiro do meio-dia, chamando-a o estrondo à recordação da existência prática, comezinha, dos últimos dias de saúde que gozara.

[actualizámos a ortografia]

A sequência da morte de Ko-Haru, que tanto preocupou Paulo Rocha (que até quis pedir ajuda ao Manoel de Oliveira, genial “poeta” da morte de *Francisca*), é na verdade uma das mais delicadas, bem conseguidas, estremecedoras e evocadoras de todo o filme.

7º CANÇÃO

O Senhor do Leste

CENA I

ANOTAÇÕES

a. Fragmentos da 7ª Canção de Qu Yuan. Ditos em japonês no filme. A tradução portuguesa de Luiza Neto Jorge (cf. as variantes registadas na nossa edição) serviu para as legendas portuguesas. (cf. MATHIEU 2004, pp. 73-74, em Apêndice Documental)

b. O encontro com o bêbado no cemitério aparece nos textos de Moraes sobre cemitérios japoneses. Num destes, contido em *Ó-Yoné e Ko-Haru* (MORAES 1923, pp. 121-133), Wnceslau descreve uma das suas frequentes idas ao cemitério, e a intimidade com aquele lugar, num dos trechos mais intensos do livro.

c. Fragmento da sublime abertura do capítulo “Sonhando”, do livro *O-Yoné e Ko-Haru* (MORAES 1923, p. 223). Neste texto um Wenceslau já convertido à vida contemplativa do Oriente, confessa que a matéria mais frequente dos seus sonhos de velho é constituída por imagens da vida marinheira da sua juventude. O texto abre-se com a seguinte dedicatória: “Aos meus ex-camaradas do mesmo curso, companheiros a bordo da corveta *Paciência*, na viagem da vida, Ex.mos Srs. Amaro J. de Azevedo Gomes, José Aleixo Ribeiro, José A. Celestino Soares, João M. G. de Amorim, Hipácio F. Brion, Henrique Pais de Faria e Americo P. Pinto Goulão”.

CENA II

ANOTAÇÕES

a. Citação literal retirada de *O-Yoné e Ko-Haru*, cf. MORAES 1923, p. 203.

b. Sobre a cobra de Moraes, cf. *O-Yoné e Ko-Haru*, cf. MORAES 1923, p. 253.

c. Cf. 4ª Canção, Cena I.

Estas partes do filme retratam um Wenceslau velho e solitário, sugerindo por imagens muitas das páginas íntimas que Paulo Rocha lia no *Bon-odori*, em *Ó-Yoné e Ko-Haru*, e nos outros textos de Moraes. Tendo uma parte textual extremamente reduzida (o que lhe confere uma intensidade comovente), são todavia cenas necessárias à compreensão do discurso. A sub-divisão em cenas, até aqui funcional e lógica na economia do discurso dramatúrgico, revela nesta parte os seus parciais limites. Decidimos optar por uma ulterior sub-divisão em *quadros*, baseando-a na unidade espaço-temporal, por coerência com o resto da edição. Na verdade trata-se de uma sequência de imagens especialmente bem conseguidas e intensas, que retratam, por assim dizer, “a alma” do escritor, assim como emerge dos seus escritos íntimos, tendo, neste sentido, uma unidade, sim, mas apenas de tom, uma unidade.

CENA III

ANOTAÇÕES

a. Cf. o poema *Em um Retrato*, em PESSANHA 2003, p. 64. Cf. também a Cena V, 4ª Canção. Recorda Paulo Rocha: “A visita do poeta foi um martírio. Até à véspera das filmagens andou-se à procura de um Pessanha, de alguém com presença fantasmal... pedi ao [Mário] Cesariny, ao [Nuno] Bragança, ao [João] César [Monteiro], até a actores pedi. Nenhum queria. Como as filmagens iam parar, o Jorge Silva Melo convenceu-me a fazer eu. Foi uma aflicção enorme, pois nunca tinha representado, e morria de vergonha [...] A mesa central em diamante, iluminada por dentro, representava um pouco a pedra filosofal do romantismo alemão, que reencontramos em certo filmes expressionistas. Era uma mesa espírita, com as vozes falantes dos ausentes, os postais, as fotos, as cartas de Moraes, um diamante em que se via o passado e o futuro. Era preciso uma fotografia muito mais “fantasmal”. O texto da Luiza, uma série de cristais suspensos, de cintilações das constelações, deixa para trás o realismo, o intimismo, ou a nostalgia” (ROCHA 1996, p. 107).

b. Cf., de Pessanha, *Ao Longe os barcos de Flores*, em PESSANHA 2003, p. 62:

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, gracil, na escuridão tranquila,
- Perdida voz que de entre as mais se exila,
- Festões de com dissimulando a hora.

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, branca, do carmim desflora ...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, gracil, na escuridão tranquila.

E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,
Cauta, detém. Só modulada trila
A flauta flébil ... Quem há-de remi-la?
Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora ...

c. Para além de referências a textos de Moraes, estes dialogos vertiginosos são baseados principalmente em 4 poemas de Pessanha: *Singra o Navio*, *Chorai arcadas...*, *Ó cores virtuais* e *A boémia não morreu* :

E a vista sonda, reconstrui, compara.
Tantos naufrágios, perdições, destroços!
- Ó fúlgida visão, linda mentira!

(*Singra o navio*,
PESSANHA 2003, p. 33)

Fundas, soluçam
Caudais de choro ...
Que ruínas, (ouçam)!
Se se debruçam,
Que sorvedouro! ...

(*Chorais arcadas*,
PESSANHA 2003, p. 61)

E não morre a mocidade!
Após enganos, enganos ...
Pois só daqui a cem anos
Choraremos de saudade?

(*A boémia não morreu*,
PESSANHA 2003, p. 111)

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.
Abortos que pendeis as fronte cor de
[cindra
Tão graves de cismar, nos bocais dos
[museus,
E escutando o correr da água na clepsydra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abysmo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não
[sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas
[penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume
[brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

(*Ó cores virtuais que jazeis...*,
PESSANHA 2003, pp. 72-73)

d. “Nunca esquecerei a manhã em que nos chegou o texto, e do ar apavorado dos actores ensonados bebendo cafés duplos. Ficaram pálidos ... 'Isto é lindíssimo, mas desta vez é

que não vamos conseguir fazer'. Era um diálogo sublime e 'impossível' ” (ROCHA 1996, p. 107)

CENA IV

ANOTAÇÕES

a. Cf. MORAES s/d, p. 204:

O *butsudan* (o altar dos budas) é o altar, o santuário doméstico, onde em geral cada família japonesa presta culto aos seus defuntos, a partir de longa lista genealógica dos velhos ascendentes [...] Interiormente, o *butsudan* apresenta disposições particulares, que variam segundo a seita do budismo – e muitas são as seitas – em que a família se filia. De uma maneira geral [...] contém varias pratelarias, sobre as quais poisam uma pequena imagem do fundador da seita [...] diversos recipientes para ofertas, para flores, lampadas, um vaso incensório para os pivetes, por vezes – concessão ao modernismo – alguma fotografia de defunto e, finalmente, a parte essencial do *butsudan*, isto é, a coleção de *ihai*, que são as representações materiais dos espíritos dos entes desaparecidos do seio da família.

[actualizámos a ortografia]

O episódio da passagem do ano passada com o gato (1 de Janeiro 1919) vem de Ó-Yoné e Ko-Haru, MORAES 1923, pp. 77-78 e 86-87.

b. “O plano vem duma carta do Moraes para a irmã, a agradecer a receita do caldo verde que fizera para si e para o gato, e das sardinhas e do vinho, no primeiro dia do ano. Era divertido contrapor a este ambiente nostálgico uma canção revolucionário-anarquista lisboeta ciciada pelo velho Moares, blasé e blasfemo como um clochard, celebrando com o gato (que é a Ko-Haru), o dia de ano novo naquela solidão nipónica” (ROCHA 1996, p. 108).

CENA V

ANOTAÇÕES

a. “A visita da esposa chinesa viveu na minha cabeça desde o princípio da Ilha. Era uma

espécie de zoom, de resumo de vinte e tal anos de ausência; o travelling, que vem lá do fundo até parar nas abelhas que mal se vêem, mas se ouvem, é toda a vida do casal, dos seus sonhos falhados, entrando numa espécie de tempo-absurdo, um 'não-tempo', entre a tragédia e a revelação.” (ROCHA 1996, p. 108)

8ª CANÇÃO

O Deus do Rio

ANOTAÇÕES

a. Fragmentos da primeira parte da 8ª Canção de Qu Yuan (cf. MATHIEU 2004, p. 74-75, em Apêndice Documental). Paulo Rocha assim descreve esta canção: “É um pouco suicida querer fazer ópera assim. O filme era uma sucessão de rupturas, mas esta era a mais violenta de todas. Voltava-se às pinturas murais do início do filme: o Gama-Navegador, Vénus ... o texto era sublime, O Deus do Rio é talvez a mais bela das nove canções. Foi u desgosto não poder montar o longo plano finl da canção. [...] Do que resta, ficaram fragmentos, por vezes muito belos.” (ROCHA 1996, p. 109-110)

9ª CANÇÃO

O Espírito da Montanha

CENA I

ANOTAÇÕES

- a. Citação de parte da 9ª Canção de Qu Yuan. (cf. MATHIEU 2004, pp. 75-76, em Apêndice Documental)

CENA II

ANOTAÇÕES

- a. Chiyo-Ko era a irmã mais nova de Ko-Haru. Moraes fala dela no seu O-Yoné e Ko-Haru, MORAES 1923 pp. 139-149, onde aparece o episódio do kimono, que a pequena prefere à oferta de dinheiro. Na verdade também Chiyo-ko morrerá, provavelmente por causa da tuberculose, antes de Wenceslau, que da sua morte fala no mesmo capítulo do livro.
- b. Paulo Rocha descreve assim esta cena: “Nunca se sabe em que pé é que ele está, se é um espírito, se é um humano, se é um velhote lúbrico, se está a falar com desespero ou com nostalgia, se está agradecido à menininha, ou se a quer violar. Tudo se passa num domínio puramente mental; não é realista nem é fantasmagórico. [...] O tema da vinda dos espíritos que percorre todo o filme ganha aqui a sua forma concreta, transparente como um cristal (será isto o yugen, a flot nocturna do Nô e de certa poesia chinesa?) [...] Para que se contam histórias? Serão verdadeiras? Falsas? Para rir? [...] O trabalho de L. M. Cintra é aqui transcendente; não me lembro de nada que se lhe possa comparar. [...] Na minha vida não poderei fazer mais nada assim. Fico a devê-lo ao Luís Miguel.” (ROCHA 1996, pp. 110-111)

CENA III

ANOTAÇÕES

a. “Esta cena final começa com Francisca em sua casa descobrindo fotografias eróticas feitas pelo mano. Moraes tinha a mania de fotografar pés e mãos de senhoras – ficavam em lugar de honra da sua secretária de trabalho, em Lisboa, nos tempos da Marinha.” (ROCHA 1996, p. 111)

b. Citação literal de um trecho de *O “Bon-odori” em Tokushima*, Cf. MORAES s/d, p. 164-165.

CENA IV

ANOTAÇÕES

a. Escreve sobre esta cena Paulo Rocha: “Os vizinhos não têm coragem de entrar na casa porque o cheiro é nauseabundo [...] Foi preciso que dois vagabundos, bêbados crônicos que conheciam Moraes dos cemitérios, a troco de uns litros de sake, fossem limpar a casa e tratar do corpo. [...] Aqui, procurei vingar-me do lado terno e delicado que pudesse haver no resto do filme. Quanto mais dura e repugnante fosse a morte de Moraes, mais admirável seria a sua apoteose.” (ROCHA 1996, p. 112)

CENA V

ANOTAÇÕES

a. Os diálogos que se seguem são baseados em micro-citações de trechos da obra de Moraes, e em outras citações que em parte já encontrámos no texto (as *9 Canções*, Camilo Pessanha, Camões...). Trata-se de uma espécie de resumo extremo das páginas íntimas de Moraes. Cf. *Caminho I*, de Camilo Pessanha, em PESSANHA 2003, p.78:

Tenho sonhos cruéis; n'alma doente
Sinto um vago receio prematuro.
Vou a medo na aresta do futuro,

Embebido em saudades do presente...

Saudades desta dor que em vão procuro
Do peito afugentar bem rudemente,
Devendo ao desmaiar sobre o poente,
Cobrir-me o coração dum véu escuro!...

Porque a dor, esta falta d'harmonia,
Toda a luz desgrenhada que alumia
As almas doidamente, o céu d'agora,

Sem ela o coração é quasi nada:
-Um sol onde expirasse a madrugada,
Porque é só madrugada quando chora.

b. Cf. o capítulo *Céu e Inferno* em Raul Brandão, *Húmus*.

c. Citações da 9ª Canção de Qu Yuan. (cf. MATHIEU 2004, pp. 75-76, em Apêndice Documental)

e. Citação de *Ó-Yoné e Ko-Haru*, Cf. MORAES 1923, p. 252.

f. Cf. Camões, *Os Lusíadas*, IX, 92 (CAMÕES 2000),

Mas a Fama, trombeta de obras tais,
Lhe deu no mundo nomes tão estranhos
De Deuses, Semideuses imortais,
Indígetes, Heróicos e de Magnos.
Por isso, ó vós que as famas estimais,
Se quiserdes no mundo ser tamanhos,
Despertai já do sono do ócio ignavo,
Que o ânimo de livre faz escravo.

g. “E a mim...quem irá florir-me?” Citação da 9ª Canção de Qu Yuan. (cf. MATHIEU 2004, pp. 75-76, em Apêndice Documental)

h. Moraes, nas suas páginas íntimas, usa muitas vezes estes termos para referir-se, entre outras coisas, aos pequenos objectos de que se rodeia e que são a companhia da sua solidão, definida por vezes como deserto. Esta parte vem de *O “Bon-odori” em Tokushima*, MORAES s/d, p. 124. Note-se a afinidade com o capítulo de *Húmus* anteriormente citado.

CENA VII

ANOTAÇÕES

- a. Derradeira parte das 9 Canções de Qu Yuan (cf. MATHIEU 2004, pp. 77, em Apêndice Documental)

Anexo 1: Apêndice Documental

1. Tradução integral das 9 *canções* de Qu Yuan.

[Luiza Neto Jorge traduziu integralmente, para a preparação do filme, este clássico da poesia chinesa, a partir de traduções de terceiros. Só alguns fragmentos da tradução, que até hoje não foi possível localizar, integram o filme. A tradução das primeiras duas canções foi porém integralmente publicada no *Jornal de Letras*, e oferecemo-la aqui pela sua importância. Acrescentamos-lhe, para uma leitura mais atenta dos diálogos da *Ilha dos Amores*, a versão francesa integral das 9 canções, realizada por Rémi Mathieu. Note-se que na sua edição o editor prefere a subdivisão das canções em 11 partes. Não nos é possível por falta de espaço expor aqui a questão filológica relacionada com a subdivisão da obra]

O Monarca do Leste

Neste dia propício, neste dia de signos favoráveis
Cumulemos de honra e de prazeres
o Monarca das Alturas.

Ergo pelo punho de jade a minha longa
espada
«ch'iu chiang», tilintam as pedrarias no meu cinto.
E da esteira semeada de jóias e pendants de
jade
porque não colher agora
o ramo perfumado?

(Sirvo, sobre orquídeas, a carne que cheira a manjerico.
Sirvo o vinho de cassia e aquela bebida com travo a pimenta.)

Erguem-se já as baquetas ressoam já os tambores!
E os cantores, numa cadência baixa e lenta
cantam suavemente.
Mas logo, estridente, a sua voz
responde ao som das flautas e das cítaras!

Nas suas vestes esplêndidas
o Espírito deambula em majestade
E aromas fragrantes invadem os altares
E em mil acordes se enleiam as 5 notas
O Senhor está alegre e feliz, o seu coração
conhece a paz.

(in JORNAL DE LETRAS 12.03.91

O Senhor entre as nuvens

Lavei-me em água de orquídeas
banhei-me em suave aroma.
Em minhas vestes multicolores sou
igual à flor.

O Espírito
desce agora
em longas curvas
flameja
de infinita claridade.
Ah! vem repousar na Pousada da Vida!

A sua luz brilha como um sol
a sua luz brilha como a lua!
Puxado por dragões, trajado como um deus
ei-lo, movendo-se, fugaz
aqui e além.

Desceu o Espírito,
na sua grande majestade,
mas já, célere, ascende às nuvens

e olha para baixo
para a província de Chi
e para mais longe ainda.
Atravessa os 4 mares, num voo
sem fim.

Com saudades do Senhor, suspiro fundo.
O meu coração está perturbado. Estou triste
triste.

II

« Jiuge », “Neuf Chants”

1. “L’Auguste de l’Est du Grand Un”¹

[2a] En ce jour favorable, en cet heureux moment,²
 Je loue d’En Haut l’Auguste et le veux contenter!³
 Je tiens l’estramaçon par son pommeau de jade,
 [2b] Fais résonner *ding-ding* les belles gemmes *linlang*!⁴
 La natte d’émeraude, la maintiens par ses jades.
 Pourquoi n’avoir en main la fragrance de jaspe?
 Viandes au coumarou sur leur lit d’orchidées,
 [3a] Liqueur d’osmanthes sur coulis de xanthoxyles.
 On lève les baguettes pour frapper les tambours!
 À rythme modéré des sons calmes s’élèvent;
 Orgues, cithares, en rangs, accompagnent le chant.
 La divine s’agite en splendides atours;⁵
 Tous les parfums mêlés effluent la grand-salle,
 Toutes notes se mêlent en harmonies multiples.
 [3b] Le seigneur s’en éjouit, exprimant son bonheur.⁶

- ♦ 1. « L’Auguste de l’Est du Grand Un » : Taiyi, astre divinisé (HNZ, III, p. 9b [trad. p. 111]). Il s’agit ici de Donghuang Taiyi, un dieu (sans doute solaire) honoré dans l’est de Chu, mais lié aux calamités. Voir Zhou Xunchu, 1986, p. 38-63. L’invocateur semble être une femme.
 ♦ 2. « Jour favorable » : un jour *jia* ou *yi* qui commence le cycle sexagésimal. Jour de sacrifice. Ce vers est cité par le poète Zuo Si dans *Shu du fu*, « Rhapsodie sur la capitale de Shu », *Wenxuan*, IV, p. 29a (trad. t. I, p. 361, n. 292). ♦ 3. « D’En Haut l’Auguste » : Shanghuang est Donghuang Taiyi. Il est question de la joie du dieu recevant des offrandes (jades, parfums, viandes...).
 ♦ 4. « *Ding-ding* » : *qiuqiang*, onomatopée décrivant le son des pierres s’entrechoquant au cours des danses. — « *Linlang* » : pierres semi-précieuses ou bruit qu’elles font en se heurtant. Les noms se lisent chez Sima Xiangru (trad. p. 18, n. 11). Voir D. Knechtges, t. I, p. 124, n. 203.
 ♦ 5. « Divine » : *ling* renvoie à la chamane qui danse possédée par le dieu; Wang Fuzhi y voit le dieu même. Le binôme *yanjian* décrit une posture de danse mal définie. La glose parle de « lever les pieds, agiter ses manches ». Voir ZYS 1b; QJ 16a. ♦ 6. « Seigneur » : il est question du dieu oriental (glose du *Wenxuan*). Sans doute sa joie est-elle perceptible dans le comportement de celle qui en est habitée (glose de Zhu Xi). ♦ 7. « Seigneur parmi les nuages » : ce serait Fenglong ou Pingyi. Voir YY 6a, p. 146, n. 9. Dieu auquel on rend un culte sous les Han. Zhou Xunchu,

2. “Le Seigneur parmi les nuages”⁷

[4a] Ayant oint mes cheveux, lavée en bain d’orchis,
 Ma robe chamarrée semble fleur de pollie.⁸
 Le divin, ondulant, [près de moi] s’est posé :
 Infiniment radiant, brillant à l’infini,
 Il va paisiblement au palais Longue Vie.⁹
 [4b] Au soleil, à la lune, sa clarté se compare :
 Attelage draconien, impériaux atours,
 Il divague en tous sens, partout traçant des orbes.
 Le dieu, en sa superbe, est descendu [vers moi].
 Et soudain s’élevant, s’éloigne dans les nues.
 Il voit province Ji, le reste [du pays],
 Les quatre mers franchit. Jusqu’où n’ira-t-il point ?¹⁰
 [5a] Je songe à mon Seigneur et pousse un long soupir :
 Extrême affliction ! Que d’angoisse en mon cœur !¹¹

3. “La Princesse de la Xiang”¹²

La princesse ne vient, elle est tant indécise !¹³
 Ô ! Qui attend-elle donc au beau milieu de l’île ?
 [5b] Ravissante beauté à la parure exquise !
 Nave conçue d’osmanthe sur les ondes ainsi file...
 Que la Yuan et la Xiang apaisent donc leurs flots,¹⁴

1986, p. 126-138, consacre une étude au personnage. L’orante est une chamane. Les commentateurs n’y voient que l’impossible quête par Qu Yuan d’un prince sage. ♦ 8. « Pollie » : la glose lit *duruo*, « pollie », une fleur odorante ; voir JG 8a, 11b, 21b... ♦ 9. « Palais Longue Vie » : temple où les offrandes sont présentées au dieu. L’invocateur demandant la longévité, on suppose que le nom du palais a rapport avec ses prières. ♦ 10. « Ji » : Chine centrale et principautés voisines. Quatre mers bordent la terre carrée. ♦ 11. « Seigneur » : le dieu des nuées et le prince Huai. — « Angoisse », *chongchong*, cf. ASM 4b. ♦ 12. « Princesse de la Xiang » : une des deux filles de Yao, épouses de Shun, noyées dans la Xiang. Voir le poème suivant, p. 69, n. 13 ; ces textes évoquent les amours du poète et des déesses. Leur culte est attesté sous les Qin (voir le *Shiji*, VI [trad. t. II, p. 154-155, n. 4]) et sous les Zhou (voir le *SHJ*, V, p. 42a [trad. p. 363, n. 3]). Voir Zhou Xunchu, 1986, p. 87-104. Le premier poème évoquerait Ehuang et le second Nüying (gl. 5b). La légende des filles de Yao renvoie à une pratique supposée de polygynie sororale, en fait largement mythique. ♦ 13. « Indécise » : on suppose que l’invocateur s’adresse à la femme et la prie de venir à la cérémonie. Elle hésite à venir à cause du danger entre la Xiang et le lieu du culte. ♦ 14. « Yuan... Xiang » : rivières du Hunan. Voir LS 16a. Puis, il s’agit du fleuve Bleu.

S'écoulaient lentement du long Fleuve les eaux...
 J'espère ma princesse qui point n'est arrivée.
 Soufflant en sa syrinx, que [6a] peut-elle penser?¹
 J'attelle mes dragons et je fais route au nord;
 Sur la voie du Dongting, fais un détour encore.²
 De ficus me saisis, au mélilot l'accrole;³
 [6b] D'un lis fais ma godille, d'orchis ma banderole.⁴
 Puis j'aperçois Cenyang et ses trop lointains bords.⁵
 Passant le Fleuve immense, ma jonque vole alors,⁶
 Mais je ne parviens point à la rejoindre encore.
 Une attachante femme pour moi soupire fort.⁷
 [7a] Mes larmes abondantes s'écoulaient lentement;
 Je pense à ma princesse, retiré tristement.
 D'osmanthe fais ma rame et d'orchis ma pagaie.⁸
 [Mais je me heurte] aux glaces, aux agrégats neigeux :
 [C'est chercher] dans l'eau claire à cueillir du ficus,
 Ou, au faite d'un arbre, une fleur de lotus!
 L'entremetteur n'unit nos cœurs trop différents.
 Des amours peu sincères sont rompues aisément.
 Lorsque trop violemment [7b] jaillit l'eau du torrent,
 Ils prennent leur essor mes beaux dragons volants!⁹
 D'après rancœurs naissent de déloyaux rapports.
 Ses absences ont causé nos rendez-vous manqués.
 À l'aube, au bord du Fleuve, trotte mon haquenée;
 Au soir, je vais au pas, près des îlots du nord.¹⁰
 [8a] Les oiseaux sont posés au faite de la halle,
 L'eau gire et tourbillonne à l'entour de la salle.
 Lors j'abandonne au Fleuve mon jade de ceinture;¹¹
 À la Li, sur la rive, laisse ma pendeloque.¹²

♦ 1. « Syrinx » : inventée par Shun. L'iconographie représente la déesse de la Xiang jouant sur un flût. Confusion des glossateurs sur l'identité du joueur de flûte (déesse/poète?). ♦ 2. « Dongting » : « Cour profonde », grand lac du Hunan. Voir JG 9a; JZ 12b; JT 3b. ♦ 3. « Ficus » : *bili*, le ficus; voir LS 10b. Pour des raisons phonétiques, Guo Moruo, p. 12, n. 1, lit « aréquier ». — *Bo*, « cyprès », se lit *bo*, « saisir », glosé « prendre pour orner ». Les traducteurs parlent de « tenture ». Il s'agit d'embarcation plus que d'habitation. ♦ 4. « Lis » : *sun*, lis des marais, ou acore, *Acorus calamus* L. — « Godille » : *nao*, petite rame. ♦ 5. « Cenyang » : petite île du Fleuve, au Hubei. — « Lointains bords » : comme à 18b v. 4. ♦ 6. « Jonque » : *ling*. Wang Fuzhi, p. 249, et Jiang Liangfu, 1999, p. 82, lisent *ling*, « navire ». ♦ 7. « Femme » : la sœur aînée de Qu Yuan, selon la glose. On pense aussi à sa concubine; cf. LS 15a. Voir D. Hawkes, 1959, p. 214, n. Ce vers compte huit pieds. ♦ 8. « Rame... pagaie » : var. du *Wenxuan*, XXXII, p. 28b. Cf. JG 6b v. 1; YF 2b. ♦ 9. « Dragons volants » : l'auteur est aussi un dragon qui doit partir lorsqu'il est éblouissant. ♦ 10. « Îlots du nord » : non localisés. Cf. JG 9a. Allégories à la jeunesse et à la vieillesse de Qu. ♦ 11. « Jade de ceinture » : *jue*, jade pendant à la ceinture. Cet abandon est un renoncement à la cour et une offrande au fleuve. Wang Fuzhi y voit un acte de la déesse. Cf. LS 24b v. 2. ♦ 12. « Li » : rivière du Hunan qui se jette dans le Dongting. Cf. JG 11b. Le poète renonce à ses

À l'île des parfums, je cueille la pollie
 En vue d'en faire don [8b] ci-bas à cette femme.
 Comment le temps passé pourrait-il revenir ?
 [Vivons dès aujourd'hui,] vaguons tout à loisir !

4. "La Nymphé de la Xiang"¹³

[9a] — Aux îlots nord descend l'infante d'empereur.¹⁴
 Mes yeux scrutent au loin ; la vue navre [mon cœur].
 Hou ! La brise souffle aux automnales journées,
 Fait Dongting ondoyer, les frondaisons tomber.¹⁵
 [9b] Je suis sereinement laîches blanches [sur l'étang],¹⁶
 Je rencontre la belle à la nuit qui s'étend.
 Mais l'oiseau niche-t-il parmi les marsilées ?
 À la cime des arbres la truble est-elle posée ?¹⁷
 À la Yuan angéliques, à la Li orchidées,¹⁸
 Songeant fort à ma dame [10a], mais n'osant l'aborder...
 Troublés mes yeux portent sur mon pays distant ;
 J'observe l'eau du fleuve emportant [mes sanglots].
 En la cour palatine que peut brouter l'élan ?
 Que peut faire le dragon sur les lèvres des flots ?¹⁹

— À l'aube mes chevaux courent au long du Fleuve ;²⁰
 Je passe au crépuscule le remblai de rive ouest.
 J'entends mon bien-aimé qui vient de m'appeler.
 J'à nous partons ensemble [10b] élancer nos cavales.
 Nous bâtissons dans l'eau un auvent de lotus ;
 Les murs y sont de lis, la cour de cyprées pourpres.²¹

amours divines (au prince sage), à sa charge d'officier, et il retrouve ses amours ancillaires.
 ♦ 13. « Nymphé de la Xiang » : *Xiang furen*, litt. « Dame de la Xiang », fille cadette de Yao, Nüying, noyée dans la Xiang dont elle devint la naïade. Voir la glose de Wang Fuzhi. ♦ 14. « Infante d'empereur » : la fille de Yao, ici traitée en divinité, descend du ciel. Les îlots nord de la Xiang ne sont pas localisés. Voir 7b et *infra, in fine*. ♦ 15. « Dongting » : voir JG 6a v. 3, p. 68, n. 2. ♦ 16. « Laîches » : *fan* est la laîche, *Carex sp.* ; elle pousse à l'automne dans les marais. Cf. ZYS 3a. ♦ 17. « Marsilées » : *pin* est la marsilée, *Marsilea quadrifolia*. Guo Moruo précise « oiseau de monts » ; inadéquation du sujet et de son séjour. — « Truble » : filet de pêche en parapluie renversé levé par des cordes. Wang Fuzhi y voit un filet d'oiseleur, Zhu Xi un filet à poissons. ♦ 18. « Yuan... Li » : sur la Yuan, voir 5b, p. 67, n. 14 ; sur la Li, 8a, p. 68, n. 12. — « Angéliques... orchidées » : plantes se distinguant de la flore ordinaire, comme le poète de la masse. ♦ 19. « Élan » : *mi* est l'élan, *Alces alces machlis*. — « Dragon » : *jiao*, litt. « crocodile ». Êtres d'exception qui ne sont pas à leur place et ne peuvent s'épanouir ainsi. ♦ 20. « Fleuve » : peut-être le fleuve Bleu. Ici commencerait la réponse de la nymphé, mais tous les éditeurs ne l'entendent pas ainsi, tels Wang Yi et Hong Xingzu. ♦ 21. « Lotus... lis » : voir LS 13b, sur le lotus ; JG 6b, sur le lis. — « Cour » : *tan* désigne, à Chu, la cour centrale, non l'autel. — « Cyprées » : *zi* s'entend « cauris mauve [pourpre] », d'après la glose.

D'odorants xanthoxyles nous emplissons la salle ;
 Les poutres y sont d'osmanthes, les bardeaux d'orchidées,
 Linteaux de magnolias [11a] et la chambre d'iris.¹
 Je tresse des ficus pour en faire des tentures,
 J'insère les coumarous dont j'enduis les solives ;²
 Un jade blanc fiché les maintient tous en place.
 J'épands l'orchis des rocs pour parfumer [ces lieux].³
 Je recouvre d'iris la chambre de lotus,
 Et les enlace encore de quelques asarets.⁴
 J'attache cent bouquets dont je remplis la cour,
 Leurs arômes s'exhalent au porche et aux façades.
 [11b] [Les esprits] des Neuf Doutes nous accueillent ensemble ;⁵
 Les dieux viennent [à nous, compacts] comme nuées.
 Lors j'abandonne au Fleuve les manches [de ma robe] ;
 À la Li, sur la rive, je laisse ma chasuble.⁶

— À l'île et dans l'îlet je cueille des pollies
 En vue d'en faire présent à ma lointaine amie.⁷
 Hélas, le temps passé plus jamais ne revient ;
 Vaguons tout à loisir [12a], n'attendons à demain !⁸

5. "Le Grand Maître du Destin"⁹

— Les propylées du ciel sont largement ouverts,¹⁰
 L'attelage s'insère en de sombres nuages.

♦ 1. « Magnolias » : *xinyi* est le magnolia, *Magnolia kobus*. En 20a, il sert à fabriquer des chars. — « Iris » : *yue* [yao] est l'angélique, *Angelica* sp., ou l'iris blanche dite, à Chu, *yue* (QJ 8b v. 2 ; JH 2a v. 9). ♦ 2. « Tentures » : Guo Moruo, p. 16, n. 17, et A. Waley, 1959, p. 34, comprennent « rideaux de lit ». — « Solives » : *mian* (terme unique), pièce de bois maintenant un chevron. ♦ 3. « Jade blanc » : *baiyu*, peut-être l'albâtre. Cf. QJ 14a. — « Orchis des rocs » : *shilan*, litt. l'« orchidée des rochers », serait *shanlan*, l'« orchidée des monts ». Voir JG 20a v. 5. ♦ 4. « Asarets » : *dubeng* est l'asaret ; voir LS 8b ; cf. JG 20a. ♦ 5. « Neuf Doutes » : Jiuyi, montagne du sud. Voir LS 29a, p. 56, n. 6 ; YY 9a, p. 148, n. 4 ; JH 10b. ♦ 6. « Fleuve... Li » : cf. 8a. — « Chasuble » : *die*, tunique portée à Chu lors des sacrifices offerts aux esprits. Wang Fuzhi donne la var. *she*, « doigtier d'archer » que D. Hawkes adopte. ♦ 7. « Îlet » : le mot *ting* est unique. — « Pollies » : cf. JG 8a. Le poète reprend la parole. ♦ 8. « Vaguons » : l'expression, célèbre dans les écrits taoïstes, est employée en LS 22a, 26b. Elle est parallèle à la phrase identique qui termine le précédent poème, en JG 8a-b. ♦ 9. « Grand Maître du Destin » : Dasiming ou Siming, divinité stellaire à qui l'on rendait un culte, surtout à Chu, faisant partie de la Grande Ourse (4^e étoile de la constellation Wenchang). Cf. le *Shiji*, XXVII, XXVIII (trad. t. III, p. 342, n. 3, p. 451, n. 3, p. 473, n. 2), CV, p. 2793 ; le *Guan zi*, XXII, § 73, p. 359 (trad. t. II, p. 377, n. 6) ; le *Zhuang zi*, XVIII, p. 619 (trad. p. 217) ; le *Sun zi*, VI, p. 89 (trad. p. 66)... Voir E. Erkes, 1939, p. 198-200. ♦ 10. « Propylées du ciel » : formés de montagnes permettant l'accès aux

J'ordonne à la rafale d'être mon avant-garde,
À la pluie d'orage d'arroser la poussière.¹¹

— Seigneur, en vol tournant vous descendez ci-bas,
Franchissez Mûrier creux où je vous suis encore!¹²

[12b] — Mais des innombrables [peuples] des neuf provinces
Pourquoi la destinée dépend-elle de moi?¹³

— Vol paisible [succède] à planement altier.
Il attelle souffles clairs et conduit *yin* et *yang*.¹⁴
Aussi, avec mon prince, nous allons purs et prompts,
Et menons l'empereur aux chemins des neuf crêtes.¹⁵
[13a] Son vêtement sacré le recouvre amplement,
Ses pendentifs de jade ont fort belle apparence.
Parfois dans la ténèbre, parfois dans la clarté...
La turbe ignore tout ce qu'il peut accomplir!
J'arrache le divin chanvre, la fleur de morillon,¹⁶
Je les lui veux offrir, car j'en suis séparée.
L'âge avance à grand pas, il a atteint [13b] son terme.
Peu à peu il s'éloigne, me laissant esseulée.¹⁷
Attelant des dragons à son char fracassant,
En hauteur il chevauche dans le céleste espace.
Longtemps je l'attendis, nouant branches d'osmanthes.
Mais plus je pense à lui et plus je m'en tourmente.
De cette affliction comment [y mettre fin] ?
Je voudrais que toujours ressemble à ce matin...
Intangible destin! Ainsi est-il fixé...
Ah! Qui peut la rupture en union transformer?¹⁸

cieux. Voir TW 2b v. 1, 4a v. 9-10, 7a v. 1-3. Le dieu s'exprime, puis la chamane, selon Wang Yi. Découpage contesté par Zhu Xi qui entend d'abord la parole de la chamane. ♦ 11. « Rafale... pluie » : images du comte du Vent et du maître de la Pluie qui balaie pour l'un et lave pour l'autre le chemin. Cf. le HNZ, I, p. 5a (trad. p. 18) : « Il ordonne au maître de la Pluie d'arroser le chemin et envoie le comte du Vent en balayer la poussière. » ♦ 12. « Mûrier creux » : Kongsang, mont de l'est, noyé par Gonggong (HNZ, VIII, p. 8a [trad. p. 341]). Lieu de naissance de Yi Yin (TW 18a v. 9-10). Cf. DZ 5a-b. ♦ 13. « Destinée » : le Destin gère la longévité et son interruption; voir Guo Moruo, p. 20, n. 2. ♦ 14. « Souffles clairs » : les souffles purs alimentant la vie. — « *Yin* et *yang* » : deux types de souffles dont le premier donne la mort et le second la vie. On évoque l'alternance du *yin* et du *yang* qui scandent les jours et les ans. Le Destin est le cocher de leur char. ♦ 15. « L'empereur » : l'empereur du Ciel. — « Neuf crêtes » : *jiu keng* est à lire *jiu gang*, « neuf crêtes », c'est-à-dire l'ensemble des monts de Chine ou les neuf plus importants dont la liste est donnée par le HNZ, IV, p. 1b (trad. p. 162). Le Destin est le guide de l'empereur. ♦ 16. « Chanvre » : *ma* est *Cannabis sativa* L., connu pour ses propriétés hallucinogènes utilisées par les chamans. — « Morillon » : fleur taillée dans l'émeraude ou couleur d'émeraude. ♦ 17. « L'âge » : cf. LS 9b; JB 11a; ASM, 2a... — « Esseulée » : la chamane s'attriste de son âge qui éloigne son amant Dasiming. Il met un terme à son existence et à leur liaison. ♦ 18. « Intangible destin » : la volonté humaine est impuissante. Cf. LS 23a v. 1, 24b v. 4.

6. "La Petite Maîtresse du Destin"¹

[14a] « Orchis d'automne, livèches croissent au pied des salles,²
 [14b] Vertes feuilles, blanches [fleurs] m'enveloppent d'arômes.
 Chaque homme connaît sa belle ; pourquoi, lys, es-tu triste ?³
 L'orchis d'automne verdoie. Feuilles vertes, tiges mauves !
 La salle s'emplit de belles ; sur moi ses yeux se posent.
 Entré [15a] sans dire un mot, sorti sans un propos ;
 Il chevauche un vortex, dresse un guidon de nues.⁴
 Quoi de plus affligeant qu'une séparation !
 Quoi de plus exaltant que première rencontre !
 Sa robe est de lotus, sa ceinture mélilot ;
 Brusquement il surgit, puis soudain disparaît.
 Le soir il fait halte aux parages de l'empereur.⁵
 Qui mon prince attend-il en lisière des nuages ?
 Avec vous je divague dans le cours des neuf fleuves ;⁶
 La bourrasque survient qui fait lever les ondes.
 [15b] Avec vous je m'ablue dedans l'Étang Uni
 Et sèche vos cheveux près [du Val] des Lueurs...⁷
 J'espérais ce bel homme, mais il n'arrive point.
 Désolée, face au vent, j'entonne un ample chant. »

Son char au dais de paon, guidon martin-pêcheur,⁸
 Monte aux neuf cieux où elle se saisit de comètes.⁹

♦ 1. « Petite Maîtresse du Destin » : elle forme couple avec Dasiming. Voir 12a et suiv. D. Hawkes, 1959, p. 40-41, fait du dieu un mâle et du poète une femme, après A. Waley, p. 41-43. Y. Hervouet, 1962, p. 53, inverse les rôles. Voir F. Tökei, p. 137 ; Guo Moruo, p. 22-25 ; E. Erkes, 1939, p. 201-204. Elle monologue, selon moi, jusqu'avant le dernier verset, parlant de sa relation avec le Grand Maître du Destin. ♦ 2. « Livèches » : *miwu* est *Ligusticum wallichii* ; voir le *SHJ*, II, p. 4b, 6b (trad. p. 52, n. 5, 59), et Sima Xiangru, « Zixu fu », « Rhapsodie du Maître Vacuité » (trad. p. 20, n. 4). Ses fleurs blanches s'ouvrent aux septième ou huitième mois. Voir JT 10a. ♦ 3. « Vertes feuilles » : cf. JZ 29b v. 3. — « Lys » : *sun* renvoie à Dasiming qui n'a pas d'amie et au prince de Qu Yuan. Zhu Xi comprend que l'invocateur est une femme qui s'adresse à un dieu et se parle à elle-même : « Pourquoi être si triste ? » On entend, d'après Wang Fuzhi : « Chaque femme a de beaux enfants, pourquoi moi... » [réponse implicite : parce que je suis seule (sans homme et sans descendance)]. ♦ 4. « Guidon de nues » : image voisine en LS 36a ; YY 6b ; JB 14b ; JH 7b. ♦ 5. « Parages de l'empereur » : capitale de l'empereur céleste ; palais céleste, dit Guo Moruo. ♦ 6. « Neuf fleuves » : ce vers ne figure pas dans toutes les éditions. Les neuf fleuves s'entendent de l'embouchure du Fleuve ou de tous les cours d'eau. Comparer JG 18a v. 2. ♦ 7. « Étang Uni » : sur Xianchi, voir LS 21b ; YY 9b ; QJ 13a. — « Val des Lueurs » : *Yang... e*, la vallée où se lève le soleil. « Val des Lueurs », « Xianchi », « se sécher », « flanc » rappellent le site du soleil levant dans le *HNZ*, III, p. 18a-b (trad. p. 123-124). ♦ 8. « Paon » : *hong* est *hongque*, *Pavo cristatus* L. — « Martin-pêcheur » : *cui* est *Alerdo arthis*. ♦ 9. « Neuf cieux... comètes » : sur les neuf cieux, voir LS 8a ; TW 3a.

[16a] Elle lève sa flamberge, menace jeunes et vieux.
Seul le lys traite l'homme en complète équité.¹⁰

7. « Le Prince de l'Est »¹¹

— Levé à l'orient dans l'aube, en ses lueurs,
J'illumine la haie du Mûrier porteur ;¹²
Je mène mes chevaux au trot paisiblement.
[16b] La nuit pâlit enfin et annonce le jour.
Au timon du Tonnerre j'attelle mes dragons,¹³
Dresse un fanion de nues qui serpente à tous vents
Et pousse un long soupir avant mon ascension.¹⁴
Mon pauvre cœur hésite, s'afflige au vu [du gîte] !

— Les sons et les couleurs éjouissent les hommes,¹⁵
Un spectateur troublé oublie de revenir !
[17a] Au rythme du tambour la cithare est tendue,
Aux supports d'émeraude, syrinx, cloches pendues ;¹⁶
On fait chanter les fifres et vibrer les syrinx.
Divine protectrice, ô sage autant que belle !¹⁷
Légère en son haut vol, tel un martin-pêcheur,
Elle déclame ses vers, les accorde à sa danse,
Et les tubes résonnent à l'unisson des pas.
À sa venue divine, le soleil est masqué.
Vêtue de nues virides, [17b] robée d'arc-en-ciel blanc,
Elle prend ses longues flèches, Loup céleste visant.¹⁸

Une comète sert de fanion en YY 8a. Comète se dit « astre-balai », *huixing*. ♦ 10. « Flamberge » : le dieu tranche la vie des êtres au terme de leur destin. Une glose comprend *ai*, « beautés », et non « vieux ». — « Lys » : le Grand Maître du Destin et/ou le prince. ♦ 11. « Prince de l'Est » : l'expression *dongjun* désigne le soleil levant. Voir F. Tökei, p. 137-138 (citant H. Maspero, 1924, p. 21-23). Le début du texte est parallèle au *HNZ*, III, p. 18a et suiv. (trad. p. 123 et suiv.), qui décrit la course du soleil. C'est l'astre qui parle. ♦ 12. « Haie » : l'univers est qualifié de cage dans le *HNZ*, VII, p. 7a (trad. p. 306). — « Mûrier porteur » : le *fusang* porte le soleil à son lever dans la mer Orientale. Voir LS 21b ; ASM 3b ; JT 28b. Le char solaire est conduit par la mère des soleils, Xihe. ♦ 13. « Tonnerre » : le char du soleil est attelé à six ou huit dragons. Celui du tonnerre s'en distingue. Il s'agit de la divinité du Tonnerre qui avance au son des tambours. Comparer le *HNZ*, VI, p. 11b (trad. p. 279). Voir M. Granet, 1926 [1994], p. 254, n. ♦ 14. « Fanion de nues » : même formulation en LS 36a ; YY 6b ; JB 14b. — « Soupir » : on peut comprendre repos accordé aux montures, comme dans le *HNZ*, III, p. 19a (trad. p. 125). ♦ 15. « Sons... couleurs » : le soleil s'attriste de quitter sa maison où se trouvaient musiques et jolies femmes. Images de l'exil de Qu Yuan. ♦ 16. « Cloches » : cloches de bronze pendues à des montants ornés de pierres. Cf. ZH 13a. ♦ 17. « Divine protectrice » : *lingbao*, la chamane qui invoque le soleil. Voyage de l'âme. ♦ 18. « Loup céleste » : l'étoile Sirius du Grand Chien. Voir le *Shiji*, XXVII (trad. t. III, p. 353, n. 4), et M. Granet, 1926 [1994], p. 538, n. Wang Fuzhi souligne que cet arc et ces flèches servent à aider le soleil dévoré par le Loup céleste lors des éclipses.

J'attrape aussi mon arc, aux abysses plongeant,¹
 Saisis le Boisseau Nord, liqueur d'osmanthe puisant.²
 J'empoigne alors mes rênes, mes chevaux élevant,
 Mais le jour s'enténèbre, je marche à l'orient. »³

8. "Le Comte du Fleuve"⁴

[18a] « Avec vous je divague tout au long des neuf fleuves;
 La bourrasque se lève qui déchaîne les ondes.⁵
 Montés sur un char d'eau au dais fait de lotus,
 Par deux dragons tiré, akérates de volée.⁶
 [18b] Nous montons aux Kunlun scruter quatre orient.⁷
 Mon cœur s'envole et s'enfle [d'une ineffable joie]. »

Se couche le soleil, j'en oublie mon retour.
 En m'éveillant je songe à ces rives lointaines.⁸
 Sa maison est d'écailles, ses salles de dragon,
 Son porche est de cyprée et son palais de perles.⁹
 [19a] Que fait ainsi ce dieu au beau milieu des eaux,
 Montant tortue d'eau blanche, suivant poissons tachés ?¹⁰

Avec vous je divague jusqu'aux îles du Fleuve,
 [...] Mêlés à la débâcle, nous descendons son cours.¹¹
 Mais vous croisez nos mains, marchez à l'Orient.¹²

♦ 1. « Arc » : allusion à la constellation de l'Arc, au sud-est du Loup céleste. Voir JS 15a. — « Abysses » : immersion à l'ouest, au coucher. ♦ 2. « Boisseau » : constellation du Boisseau du Nord; cf. JT 12a. *Dou* est aussi la « cuillère », d'où l'image du soleil puisant la liqueur. Wang Fuzhi l'assimile à la liqueur céleste. ♦ 3. « Orient » : comparer JG 20b. Six vers rimant en *ang* (*shang, lang, jiang, jiang, xiang, hang*). ♦ 4. « Comte du Fleuve » : He bo, divinité fluviale à face humaine; dieu du fleuve Jaune, objet de respect, même à Chu. A. Waley, p. 48-52, Zhou Xunchu, 1986, p. 79-86, rappellent ces traits. C'est un être avide d'épouses et de présents. L'orante est une femme. ♦ 5. « Neuf fleuves » : l'embouchure du Fleuve. Cf. JG 15a, p. 72, n. 6. — « Bourrasque » : cf. JG 15a v. 10. ♦ 6. « Lotus » : cf. JG 10b v. 2. — « Dragons » : le char du poète est souvent tiré par des dragons. Voir YY 6b, p. 147, n. 15. Sur les montures de volée, voir YY 7a. Les *chi* sont des dragons dépourvus de cornes, akérates; cf. JZ 8a; YY 10a; DZ 2a... ♦ 7. « Kunlun » : monts occidentaux mythiques. Le He est supposé y prendre sa source. Voir LS 33b; TW 6b... *Wang* signifie « scruter » ou « adresser des offrandes à un mont ». ♦ 8. « Oublie » : cf. JG 21b v. 1. Déception due à l'absence du dieu. Le monologue intérieur commence. — « Rives lointaines », comme à JG 6b v. 2. ♦ 9. « Écailles » : litt. « écailles de poisson », tuiles posées comme des écailles ou écailles servant de tuiles. — « Dragon » : en forme d'écailles de dragon ou peintes de dragons. — « Cyprée » : *Cypraea macula*; cf. JG 10b, p. 69, n. 21, et JT 4a v. 3. — « Perles » : Wang Fuzhi lit « perles », non « vermeil ».

Je conduis ce bel homme jusqu'aux rives du sud.
 Les flots démontés viennent à notre rencontre,
 Les poissons nous escortent, ils sont [19b] nos suivants.¹³

9. « Le Génie de la montagne »¹⁴

Un homme paraît être au flanc de la montagne,
 Revêtu de ficus et comme ceint de cuscute.¹⁵
 [20a] Il m'adresse un regard qu'orne un sourire charmant.

— « Aimez-moi, je suis belle autant que gracieuse ! »

— « Sur des léopards rouges, je course un chat sauvage ;¹⁶
 Mon char est magnolia, mon étendard d'osmanthe ! »

— Vêtue d'orchis des rocs et ceinte d'asaret,
 [20b] J'arrache des arômes pour [l'homme] de mes pensées.
 De ma bamboueraie, je ne vois point le ciel.
 Le chemin en est rude, il y vient seul et tard,
 Apparaît solitaire, à la cime du mont.
 Les nuages s'étirent situés en contrebas,
 Obscurcissant le ciel, enténébrant le jour.
 Le vent d'est [21a] y rafale, les esprits font pleuvoir.
 J'attends Grâce sacrée ; j'en oublie de rentrer.
 Mais mon âge s'avance, qui me fera fleurir ?¹⁷
 Cueillant l'amadouvier au plus profond des monts,¹⁸

♦ 10. « Tortue d'eau » : *yuán* est *Pelochelys bibroni*; cf. JS 13b. — « Poissons » : carpes; cf. JH 7a v. 13. ♦ 11. [...] : vers manquant. — « Débâcle » : glaces emportées au printemps. Cf. QJ 7b. ♦ 12. « Croisez nos mains » : salut d'adieu (Guo Moruo, Zhu Xi : « serrer les mains »). — « Orient » : le fleuve Jaune coule vers la mer Orientale. La femme est originaire du Sud. Cf. JG 17b v. 6. ♦ 13. « Suivants » : dans ce « mariage », D. Hawkes, 1959, p. 42, n. 3, voit la réminiscence des unions entre jeunes femmes et Fleuve. Guo Moruo, p. 30, n. 1, perçoit les fiançailles du Fleuve et de la déesse de la Luo. *Ying* désigne les suivantes de l'épousée; cf. TW 18b v. 2. ♦ 14. « Génie de la montagne » : le sexe de la divinité n'est pas déterminé. Guo Moruo, 1953, p. 30-34, y voit une femme; Wang Fuzhi dit que le génie s'adresse à la chamane. D'autres lisent un dialogue. On conçoit qu'une femme seule parle. Voir Zhou Xunchu, 1986, p. 104-108. ♦ 15. « Ficus... cuscute » : sur *bili*, le ficus, voir LS 10b. *Nülüo* est l'usnée ou *nusi*, la cuscute. ♦ 16. « Léopards » : montures d'esprit. — « Chat sauvage » : *li* est *Felis bengalensis*. Cf. JS 5a. ♦ 17. « Grâce sacrée » : prince Huai de Chu, selon la glose (LS 8a-8b, 11b) ou génie du mont. *Dan*, « paisible », non traduit pour cause de versification. — « Mon âge » : cf. JT 11a v. 2. ♦ 18. « Amadouvier » : *saxxiu*, « trois efflorescences », assimilé à *zhi*, l'amadouvier, *Ganoderma lucidum*. En Chine du Nord et en Sibérie, il est utilisé par les chamans pour atteindre la transe. Il est cité par Zhang Heng dans son « Sixuan fu » (*Wénxuan*, XV, p. 5a [trad. t. III, p. 111, n. 73]). — « Monts » : Guo Moruo lit « mont des Chamans ».

[Ne trouve] dans les pierres que touffes de puéraires.¹
 [21b] Amère, j'en veux au prince ; j'en oublie de rentrer.
 Mon seigneur songe à moi, mais ne vient point me voir.²
 [Et moi,] dans ces montagnes, je fleure la pollie,
 Bois aux sources ombrées de pins et de cyprès.³
 Mon seigneur songe à moi, hésite à s'engager.
 Le tonnerre va grondant, [l'air] s'assombrit de pluie.
 Et les gibbons murmurent, puis hurlent à la nuit ;
 [22a] Le vent ulule aussi, la branche d'un arbre bruit.⁴
 Ah ! Je songe à mon prince, écartée et meurtrie.

10. "Morts pour le pays"⁵

Rivés aux lances de Wu, de rhino cuirassés,⁶
 Moyeux enchevêtrés, courtes armes mêlées...
 [22b] Les guidons masquant l'astre, l'ennemi tel nuée :
 Grêle de flèches tombées, troupe à l'assaut lancée⁷
 Et nos rangs accablés, nos lignes piétinées...
 Un cheval gauche tombé, un droit de lames percé,
 Les deux roues embourbées, tous coursiers entravés.⁸
 On frappe avec des jades les tambours qui résonnent.
 Lorsque le temps s'achève, on craint l'ire des esprits.⁹
 Les braves massacrés gisent par vaux et champs.
 [23a] Partis jamais rentrés, enfuis point revenus.
 Sur la piste des steppes, dépassant les lointains,
 À la ceinture l'épée, à la main l'arc de Qin.¹⁰
 La tête tranchée du corps, mais le cœur indompté,
 Dévoués tant que braves, ils ont été vaillants.
 Jusqu'au terme, fermes et forts, sans céder à l'échec.
 Vos corps ne sont plus, vos esprits sont sacrés :
 Vos âmes sont devenues de mâles revenants!¹¹

♦ 1. « Puéraires » : *ge* est *Pueraria lobata* qui se propage : rareté du sage, multitude du vulgaire.
 ♦ 2. « Prince » : le prince héritier Jiao, ennemi de Qu Yuan. — « Seigneur » : Huai de Chu.
 ♦ 3. « Pins... cyprès » : *song* est *Pinus sinensis*, et *bo*, *Cupressus funebris*. Figures de fermeté.
 ♦ 4. « Gibbons » : *yuán*, grand singe ou gibbon. Les gibbons crient la nuit (ZYS 2a). — « Ulule » : le vent fait « *sa-sa* », les branches « *xiao-xiao* » (var. « *sou-sou* ») ; cf. JT 4b. ♦ 5. « Morts pour le pays » : hymne aux morts pour la patrie. Ce poème n'est pas totalement traduit par A. Waley, p. 56 ; cf. F. Tökei, 1967, p. 139, n. 3 ; Zhang Jiaying, 1997, p. 112-114. ♦ 6. « Lances de Wu... rhino » : *ge*, lance courte à crochet. Wu (Jiangsu-Anhui) est célèbre pour ses lances ; voir TW 5a p. 89, n. 6. Sur les armures en cuir de rhinocéros, cf. TW 12b, p. 95, n. 7. ♦ 7. « À l'assaut » : braves chargés de provoquer les premiers rangs des ennemis. ♦ 8. « Embourbées » : le char ne peut plus avancer, les roues sont immobilisées. Les chevaux survivants du quadriges sont abattus,

11. « Offrandes rituelles aux âmes »¹²

[23b] Les rites s'accomplissent au bruit sourd du tambour,
 On passe des fleurs *ba* aux groupes de danseuses.¹³
 Des charmantes chantent toutes élégance et grâce.
 Orchidées printanières, asters automnaux,¹⁴
 À jamais et sans cesse, jusqu'à la fin des fins.

car ils restent attachés aux autres morts ou blessés. ♦ 9. « Temps » : *tian shi*, nous suivons Wang Fuzhi qui voit le Ciel abandonner les hommes. ♦ 10. « Qin » : principauté du Shaanxi ; combat mené contre les barbares du nord. ♦ 11. « Âmes » : âmes *hun* et *po* dites « corporelles » et « spirituelles ». L'une reste dans le corps, l'autre le quitte à la mort pour attendre son culte. Le problème des morts lointains est qu'ils n'en reçoivent point et errent donc pour troubler les humains. ♦ 12. « Offrandes » : courte pièce accompagnant des sacrifices aux âmes dites spirituelles. ♦ 13. « *Ba* » : fleur odoriférante non identifiée. Son nom paraît dans le *SHJ*, V, p. 30b (trad. p. 329, n. 2) ; var. de *qi*, « lyciet ». W. A. Rickett, 1998, p. 453, n. 49, traduit « guirlandes » (?). Son parfum attire les esprits. Les danseuses évoluent en deux groupes de huit. ♦ 14. « Orchidées... asters » : aster d'automne, cf. LS 10a. Les deux plantes symbolisent les saisons représentant l'année ; elles sont offertes aux esprits en raison de leur parfum.

2. Luiza Neto Jorge, poemas ao gosto popular

[Na poesia de Luiza Neto Jorge são raras, e criptados, as homenagens à poesia tradicional.

Todavia nos seus apontamentos bibliográficos e na sua biblioteca particular há muitas publicações deste género, algumas inesperadas, que provam um interesse pela quadra popular e pela poesia de tipo tradicional. São esses metros e tons, revisitados, que a poeta utiliza quer para a tradução das baladas de Brecht, quer para partes dos diálogos de *Os Brandos Costumes* de Seixas Santos e *A Ilha dos Amores*. Pelo seu interesse publicámos aqui trechos dos diálogos em verso de *Os Brandos Costumes*, ainda inéditos, e uma balada de Brecht traduzida pela autora]

2.1 Do filme *Brandos Costumes*, de Alberto Seixas Santos.

Em *Os Brandos Costumes*, *Diálogos*. Arquivo da Cinemateca Portuguesa, COTA G4140

da 2ª parte:

Dormia

o príncipe loiro

ai-ai um soninho descansado

mas nisto um tiro

ai! disparado

roubou-lhe o Pai

ai-ai-ai-ai!

Tão orfãozinho

que mete dó

pobre santinho que faz ó-ó-ó-ó!

Menino loiro

sem o seu Pai

sem o seu oiro

ai-ai-ai-ai que mete do!

Dormia-ai

mas teve um sonho de mau agoiro

ai-ai-ai-ai

Eu sou a avó.

[...]

da 4ª parte

À sombra do hábito e do tédio,

que a doce vida de família gera,

seremos um casal exemplar.

Filhos teremos a quem ensinar,

em bom português, corrente e médio,

o que de bem e de mal os espera.

Serem sempre inocentes, oh quem dera!

Dentes de Leite,

um fiozinho de voz.

Do passado a lição é bom remédio,

pois quem sai aos seus não degenera,

e visto que a humildade tem seu prémio,

obedeçam eles!

Comandemos nós!

[...]

2.2 “A Balada do Soldado Morto”, tr. de Luiza Neto Jorge, de Bertolt Brecht, “*Tambores na Noite*”

A balada do soldado morto 175

A BALADA DO SOLDADO MORTO

Porque após cinco Primaveras
Aquela guerra nada trouxe,
O soldado apostou deveras
Morrer como herói, e ficou-se.

Mas porque a frente inda bulisse,
O ter morrido o soldado
Foi pró Kaiser uma chatice:
Pareceu-lhe antecipado.

Na campá florida pelo Verão
Dormia o soldado — ou fingia —
Mas tal repouso findaria
Com a vinda de uma Comissão.

Majores compunham a comissão
Que pró cemitério desandou
E que, rezada uma oração,
O morto ali desenterrou.

E vindo um médico observar
O que dele ali tinha à frente,
Ralhou-lhe por ele não prestar
Serviço militar decente.

O alma penada foi levado
Noite fora — e que noite agradável!
Sem o capacete abominável
P’los olhos via-se o céu estrelado.

Aqueceram com uns bagaços
Aquela carcaça, e nos braços
Puseram-lhe duas enfermeiras
E a esposa como bandeira.

Como ele cheirava a podre imenso
Um padre coxo ia adiante
Perfumando tudo de incenso:
Não era tão agoniante.

A banda que lá vem depois
Ataca uma marcha animada.
E ele — um, dois, um, dois —
Avança como que em parada.

Dois maqueiros, de cada lado,
Ajudam-no como a um irmão,
Com medo que o destrambelhado
Vá dar de nariz no chão.

Lembram-se de pintar de cor
O sudário do pobre diabo.
Quem dirá que do outro lado
Há esterco apenas e horror?

Marcha à cabeça do pelotão
Um senhor de fraque e cartola.
Cumpre, pois é bom alemão,
O seu dever, como na escola.

Taratatchim, tudo desfila
Sinistra e triunfalmente:
Segue-os o soldado e vacila
Como um floco de neve ao vento.

Um gato mia, ladra um cão.
Os ratos afinam a voz:
Ser francês não, oh isso não!
Escândalos não é cá pra nós!

Quando passam por uma aldeia
As mulheres acorrem festivas,
E, por noites de lua cheia,
Em delírio lhe gritam vivas!

Taratatchim! Adeus, adeus!
Prior, mulheres, canzoada!
E ele mais parece, o que morreu,
Uma macaca embriagada!

Felizmente chegou ao fim
Sem ser visto, no meio da escolta
Numerosa que tinha à volta,
Dos vivas, do taratatchim.

Estavam de tal modo radiantes
Que ele passou e não deram por nada!
Mas poderão vê-lo, doravante,
Lá onde as estrelas têm morada.

Mas as estrelas também passam:
Surge a alvorada, lentamente.
Quanto a ele, vai, a marcar passo,
Morrer como herói lá na frente.

Em memória do soldado de infantaria Christian Grumbeis, nascido a 11 de Abril de 1897 e que morreu na Semana Santa em 1918 em Karasin (Sul da Rússia). Paz à sua alma! Ele aguentou.

3. Cartas de Paulo Rocha a Luiza Neto Jorge (fac-simile)

[Durante a estadia de Paulo Rocha no Japão o diálogo com Luiza Neto Jorge foi garantido através de uma correspondência de grande interesse, com inúmeras referências às questões relacionadas com o filme. Infelizmente ainda não foi possível localizar as cartas de Luiza Neto Jorge, que com toda probabilidade encontram-se no espólio de Paulo Rocha, ainda em fase de organização. Reproduzimos aqui uma selecção das cartas, em fac-simile, cedidas por Dinis Neto]

30 de Maio de 1978

Tokyo

Senhora 8 Dona :

A minha mãe escreve a dizer que "Macau" está a caminho, mas que lhe faz falta o que me deu sobre Kô Haku e Oyone'. Aqui vai, em fotocópia.

De Lisboa quase nada sei. Fiquei abalado com as btlhas durante as filmagens, espero que do lado de cá tudo seja mais pacífico. Há graves problemas "orçamentais", e não é nada fácil vender aos japoneses a ideia geral do filme. Estou a acabar de traduzir para a língua cá da Terra os seus belos textos, mas, como é fatal, eles perdem-se um bocadinho pelo caminho. Convinha-me muito ter tudo junto, para entregar a coisa completa ao seu colega nipão, que ainda não está escolhido, por causa disso mesmo.

O seu texto "Claraboia, Terracos", é muito bonito, e o Camões, muito bem "colado" ao texto. Falta o início, e a parte Lisboa (Tejo, colinas). Mande... sim?

Parece que o APV consegue "in extremis" uns Tostões para acabar a fita em condições muito precárias.

Saudades de Lisboa.

Paulo R.

Embaixada de Portugal
Tokyo

10 de Junho de 1978
Dia de Canções

S.R.^a

S.R.^a ruim e Talentosa: aqui a fazer-me
fever à distância, e depois —

Rebendo as suas ultimas produções:
mal as vi chegar nem as ~~te~~ li, deixei-as ficar
Três dias, a amansar

Terraços: que poeta é que diz, se não faz
mal perguntar: findos os dias, vêm as noites
Só na dor tem a dor sossegamento

A minha ignorância não atina.

Soliloquios Venceslau / Francisca pois, pois.

Francisca y Postal: idem

Foto diante ESTATUA: com que entas "procurador Sepultos
& Ausentes"? Bem visto.

(CAPITANIA: ... Sem Ruído / barulho mudo /
... sem ruído Bem visto.

Final conversa ... P: que verme criastes!
W: que fel!

verme é bom, pois
some-se no chão, mas
é difícil de dizer para
mim, mas logo lá

direi + Tarde o que me ocorrer.

Que lhe pareceu VSREDAR, da sua concorrente
Fatima Premio Cidade de Lisboa? APV parece
favorável ao Cesar: safa-se, diz.

Aqui penso, neste desterro dourado, a espera
de várias decisões, Lisboa sobretudo. Tenho visto
por aqui, coisas bem bonitas, nestes últimos tempos, digo
Tempos... Não lhe conto, pois você não merece (ainda
não merece).

Receber os Textos "Camonianos" de que não
tinha cópia? Já mandei há 15 dias.

Como vai o meu rival OSÓRIO?

Andadas.

Esquecia: A Apresentação dos
personagens, no início dos
Terracos?
Macau: esquema conversa c/ ATchan?

P.
Breve lhe mando balanço final
diálogo lado japonês, c/ lista
do que possa faltar.
P.

12 de Agosto de 1978

Embaixada de Portugal

Tokyo

Sr.^a Luíza

Recebi a sua carta. Com que
então já acabou c/ o Mateus? Bem me
queria parece que havia Diderot na costa.
Assim, não me admira que o sangue asiático
lhe tenha desaparecido das veias.

Não me é nada fácil ir aí a Lisboa,
antes das filhugas das cenas finais lisboetas.
A minha situação dentro do ministério não
me permite privilégios & tão enormes. A maior
parte dos diplomatas passam 2 anos sem voltar.
As únicas excepções é quem mora mto perto, e faz
uns "fins de semana" lisboetas. Mais fácil será você,
em caso desesperado, vir cá.

Começa a ficar combinado, do lado japo-
nês, quem escreve os diálogos: um fulano afancesado,
e uma escritora de teatro. Depois de conversar melhor,

Breve lhe digo mais.

Macau - devia ir, mas estou à espera que o governador represse, encailhado pela crise presidencial em Lisboa. Logo depois de voltar de Macau lhe direi coisas mais concretas. Tenho estudado a cena mais cuidada (Archan) não julgo que seja assim difícil.

Mais me inquietam as várias cenas pequenas que faltam aqui e ali pelo filme fora. O começo dos Terracos, a apresentação dos personagens, e a presença da Venus-Isabel no Japão. Isso vai você ter que fazer um esforço. Em vez de ficar numa vaga impotência a chamar-me nomes, escreva-me um postal sobre cada cena - o que sabe, o que não sabe, o que duvida. Vê-se que os problemas, e o seu grau de dificuldade, são por certos, mto diferentes, caso a caso. Eu tentarei fazer o mesmo, para a ajudar. De qualquer modo, julgo que os 2 japoneses com quem vou trabalhar, precisarão de menos muletas suas ^{do que o previsto} nas coisas que se passam cá, entre Moures e asiáticos. O que eles não poderão fazer é a comedia da Venus e as conversas desta c/ Moraes. Breve. S. A. Moraes. Wozzeck? Paulo

Embaixada de Portugal

Tokyo

4 de Setembro de 1978

Sr.^a Dona

Pedi conselho a Dona Venus, como me bem lembrou: negócios à parte, e eu tenho pouca intimidade c/ a Sociedade dos Autores, escrevi ao Sr. Granillo para lhe emprestar o que faltava entre o que você levantou adiantado, e o que falta do total. Sai-me mais barato, e para si é igual, segundo bem entendo.

Posto isto, muito agradecido ficaria se quizesse recomencar a dedicar os seus ócios e canceiras a esta empresa. Muita coisa pode ser feita por conta. Ao nível do ministério não é fácil neste momento arranjar viagens a Lisboa sem razões muito fortes. Ora o que faz emperrar tudo são os dinheiros que faltam: 5.000 ca', 1.500 ai... Os daí virão ou não na sequência dos reforços parece que assinados para o APV, pelo A-Reis, e eu não tenho que estar aí presente. Os de cá são

ca' que se cavam, e esta vindima vai ainda a meio. Arranjei uma literata local parecida c/sigo, com talento e brava, e' sima minha ter que aturar gente assim. Espero que faça coisas tão bonitas como as suas prezadas luthas.

Eis pois. So' arranjada a massa e' que poderei começar a tratar dos actores, músicos, etc. ^{para} A única coisa que pode e deve avançar, são os seus diálogos. Com umas cartas e uns telefonemas, em boa parte poderão ficar prontos. E' uma questão de vontade.

Outra coisa: as traduções das 9 canções têm erros devido a uma leitura apressada do texto inglês. Às vezes quer dizer o contrario. Vou mandar-lhe uma lista dos gatos.

Este seu criado

P. Rocha

Tokyo 27 de Agosto de 1980

S.R.^a

Acabo de ler a planificação do novo filme do M. de Oliveira "Francisca". Os diálogos, da parceria Camilo/Apustina, merecem ser lidos. Postos em imagens pelo "velho", ganham uma estranha fascinação, maior ainda que os do Amor de Perdição, pois está tudo mto mais próximo de nós. Sabia que o verdadeiro coração embalsamado da Fanny Owen está na casa do Douro do Manuel? Herança de família.

Aqui em Toquio, inverno, em vez do verão da estação. Preparo as filmagens para de 15 de Outubro a 15 de Novembro. Faltam-me uns 2.000 e tal c. que não sei onde ir buscar. O costume. Do qualquer modo julgo que é desta vez que se acaba esta longa deriva de já quase 13 anos. Faltará depois filmar uns 10 dias em Lisboa, lá para Janeiro, e 3 dias em Macau. Mas são coisas mto mais simples, e baratas, em terreno menos perigoso, e menos caro.

Vou precisar da sua ajuda. Nas cenas da época de Kobe. Escrevo a explicação numa

folha anexa. Lembre-se da conversa em verso
~~canon~~ camoniano que você fez, em que você
falava no monge Kume?... Era bonito, mas
talvez difícil de mais de continuar. Talvez seja
de ~~for~~ fazer algo mais corrente, que dê menos
trabalho a si e aos actores.

Como os correios demoram, e temos que pla-
nificar as filmagens no estúdio, com os decors
a serem construídos uns após outros, convém que me
tenha bem informado. Tudo começará em Tokyo,
no Estúdio, em que serão feitas as "cenas de Kobe".
Em principio de ~~de~~ Novembro iremos filmar para Toky-
shima.

Eis. Aqui me fico suspenso...

Paulo

Paulo

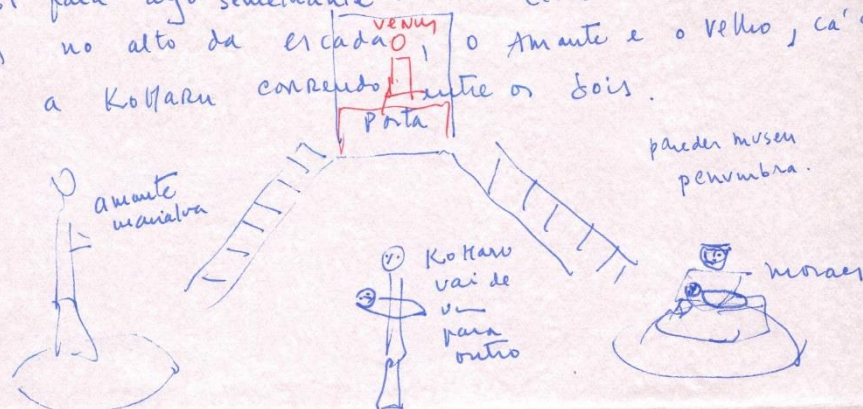
Tokyo 26/11/80

DONA LUÍZA:

Pelo LMC deve saber que tudo aqui correu bastante bem. Lúis admirável.

Obriçado pelo seu texto: fiz q' ele, e as conversas em japonês, e a dança, um plano só de 9 minutos e meio: Talvez o melhor de toda a minha vida: poderosíssimo, e um segundo de felha, ou quebra, sempre a crescer até ao final. Olho para ele, e não acredito que se tenha conseguido fazer. Obriçado.

Penso filmar no final de janeiro em Lisboa. Vou precisar mais de si para algo semelhante: a cena "music-hall", com a VENUS no alto da escada, o Amante e o Velho, ca' em baixo, e a Kôharu correndo entre os dois.



Ainda não decidi tudo, por isto esta carta e' só um aviso, para ir começando a tomar folepo. Seia' um texto mais pequeno - Pois a VENUS, falando em português, quase só comentará a accção: apresentará o Amante Asatarô, e fará o retrato de Kôharu (texto Oyone e K. Haru, livro). E entregará a Kôharu as 2 crianças (de pano?), para isso ela subirá a escada ^{2X} VENUS Talvez cante a canção de embalar ^{sempre a criança no berço} que MORAES cantará a sério. Moraes seia' ^{hai} ~~broado~~ ~~beare~~ ~~no plano~~. Luz focos em cima VENUS e ca' em baixo nos 2 homens. Resto muito pouco para Kôharu.

Talvez ^{também} visto reflexo caixa vidro

que está entre os 2 homens,
a uns 3/5 da escada



2

Tom entre o patético, e a farsa de marido enfada-
do velho, que vem pelo menos da idade média, e continua
até ao Parque Mayer. VENUS é um pouco "cheia de cor" (é
essa que se diz?).

A maior parte 2/3, é japonês - entre Komanu, o morador
e o amante. MORAE fala só em português, diz-se-
que ao bebê que logo morreu, passou 3 dias. Troca algumas
palavras c/ a VENUS, além das canções de embalar.

Logo que tenha falado melhor c/ a japonesa, lhe direi
Tudo + concreto. Se tiver alguma ideia genial telefone-me...

VENUS também pode dizer algo à K. Maen ao entregá-la
os 2 bebês: embora ela não perceba. A ^{Kobe} ~~cena~~ das duas,
no tal plano de 9 1/2 m., resolveu 100%. A Clara muito boa,
e a vida inacreditável: a Isabel Ruth em ainda muito melhor.

Vou ler e releer: a ver se lhe arranjo + textos.

Vá ganhando fôlego ...

Em Lisboa lhe mostrarei o que aqui se fez.

Andrade.

P.

[SR. de Todos os planos feitos cá, de longe
os + sólidos foram os "impossíveis".
Creio que nunca falhou. A média para
os ditos realistas, saiu a uma nível mais
"normal", c/ algumas exceções aqui e além.]

Conclusão

Para uma poética da edição (“o livro por vir”)

Realizada a edição possível, até a data, da peça de cinema *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge, resta confessar, como já dissemos, uma falta de instrumentos metodológicos já existentes e largamente empregues, que, vindos da crítica textual, nos ajudem a resolver alguns problemas deste tipo de edição: a filologia não poucas vezes cria as suas teorias a partir dos problemas que os objectos colocam. Em casos como o nosso, conceitos como original, autógrafo, edição crítica ou genética, perdem muita da sua eficácia; todavia a “cultura filológica” e uma certa postura até deontológica da mesma, uma filologia que intendemos em constante movimento, como nas palavras de um Cesare Segre o de um Giafranco Contini, será sempre capaz de oferecer ou inventar novas ferramentas: trata-se mais de um certo espírito metodológico e filológico, do que de um método já fixado, espírito que norteou e poderá nortear a evolução deste projecto. Irritada por tanta teorização, a minha primeira mestra, e grande filóloga românica, Valeria Bertolucci, assim definiu em conversa privada a filologia: “aquela disciplina que vê no texto o eixo central dos seus movimentos”. Nada mais lhe acrescentaríamos, mas repetimos: cada editor habita pelo menos parcialmente uma instância autoral. E a qualidade do texto aqui editado, a sua escassa visibilidade em formato filme, a falta de edição em dvd, e sobretudo o valor dos diálogos de Luiza Neto Jorge, também em função do resto da sua obra (como bem viram não apenas Paulo Rocha, mas um crítico da envergadura de Eduardo Prado Coelho⁶⁸⁸), confortaram a nossa decisão de tentar levantar voo a partir de um material tão heterogéneo como o que trabalhámos. Esperemos poder continuar a subir um pouco mais alto. Aqui a hipótese do uso de um suporte alternativo nos fascina: Paulo Rocha sempre pensou na *Ilha* como se fosse uma obra-mundo, de que se podia apreciar o gesto total, mas também gostar das suas partes, separadamente. A possibilidade de reparti-la em canções e cenas, numa edição em dvd do filme, e acrescentar-lhe a edição do guião e um aparato documental utilizável de forma interactiva em conexão com as suas partes, seria talvez o sonho do mestre, e consequentemente também o nosso. Agora que o acervo de Paulo Rocha, tanto pelo que diz respeito aos filmes, quanto à sua produção escrita e à sua biblioteca particular, está em fase de catalogação e digitalização, e que um projecto análogo se pode pensar em relação ao espólio e à biblioteca particular de Luiza Neto Jorge, a

⁶⁸⁸ “*A Ilha dos Amores* – será necessário dizê-lo? Parece que sim... – é uma das grandes obras do cinema português. Poderíamos tentar demonstrá-lo numa contabilidade elemento a elemento: e teríamos então de falar da espantosa inteligência do texto de Luiza Neto Jorge, e da revelação da escrita de Wenceslau de Moraes, incorporada como texto do filme, e não como texto existindo exteriormente ao filme [...]” (COELHO 1983, p. 153)

evolução deste trabalho parece-nos quase natural.

“Não façamos crítica filológica! De resto talvez todo o filósofo seja um filólogo a sonhar.”, afirmava Pessoa (cf. PESSOA 1968, p. 209). Até no âmbito da mais rigorosa filologia, como bem viram Luciano Canfora e Alberto Varvaro, a que nos referimos, e muitos outros, o texto que fixamos remete muitas vezes a um arquétipo em função do qual tal texto é “reconstituído”, e que, como tal, nunca existiu num *hic et nunc*. O “arquétipo” pensado pelo filólogo é sempre a hipótese de um texto possível que idealmente se coloca *antes*, na origem (na ânsia da origem), mas que nos factos só existe, inevitavelmente, num *depois*: diríamos até que ele se projecta, para além das fronteiras materiais do suporte, num horizonte ideal, ou mesmo utópico, em que as reflexões sobre a linguagem de Walter Benjamin são tão úteis quão os ensaios dos neo-lachmannianos (Giorgio Pasquali ou Gianfranco Contini, para citar apenas duas essenciais referências). Um realizador como Andrei Tarkovski, tão ligado à ideia de cinema como poesia (por via paterna: o pai Arseni, aliás, por sua vez cultivava uma poesia evidentemente icónica, no sentido mais autêntico da palavra), negava, em definitivo, importância ao guião como género, tendo em consideração a sua constante mudança, e esses movimentos, internos da escrita do guião, que causam a sua grande fragilidade como estrutura (cf. Tarkovski 2006; Panizo 2006). Todavia a edição em papel do guião do *Andrei Rubliov* é prova de que vale a pena propor uma fotografia parcial deste texto sempre oscilante que é o guião. Movimento oscilatório que a bem ver é o mesmo de muita parte da textualidade moderna. Este facto relaciona-se de forma íntima (tão íntima como a unha e a carne dos poetas provençais), com uma questão de ordem poética e filosófica: a relação (platónica), sempre em perda, entre uma ideia e as suas formas, entre o paradigma da história que ordena e o paradigma da acção, entre o pulsar da vida em transformação e a ordem definitiva da morte, à sombra da qual (à sombra das sombras, como vimos), este pulsar tem necessariamente de se perpetuar, com alto grau de entropia. Em definitivo: oposição entre ser e movimento, *livro* e textos, uno e múltiplo, que funda e põe em xeque, desde o seu começo, todo o pensamento. É por isso que a escrita na sua metamorfose constante imita o mecanismo próprio da matéria (como na obra de Lucrecio aqui tão presente), e corre o risco de produzir, ou mesmo deseja, o seu próprio desaparecimento. Tomando o episódio da morte de Virgílio, e a sua eventual *última vontade como autor* (destruir a obra), como *leit motiv* do seu belíssimo romance, Hermann Broch podia assim descrever com gesto abrangente uma longa elegia, que é também a nossa (cf. Broch 2010). A suspeita de que se possa tratar muitas vezes de “rovinismo”, de contemplação sublime da decadência do “império” (ou de uma idade do ouro), sempre nos ameaça. Os críticos assim acolheram desde o início um livro tão próximo ao nosso texto, e que brota justamente dos escombros, como *A Terra Desolada* de Eliot. Já em 1923 Conrad Aiken falava de “Literatura da Literatura”, ao tentar uma leitura da obra

de Eliot e referindo-se também aos *Cantos* de Pound. Apontava-se justamente para o risco de considerar como única possibilidade de ainda fazer-se literatura, a de essa se tornar uma espécie de acréscimo parasitário a outra literatura (ou de toda a literatura passada: cf. Aiken 2006). Antídoto contra essa especial doença do in-diferencialismo poderá ser justamente a inscrição num tempo de partilha, de relação, em nome de uma exigência de sentido que se opõe à ideia de retorno (sobre esta questão, veja-se o excelente estudo de Silvina Rodrigues Lopes em LOPES 2005, pp. 11-44). O que não corresponde necessariamente à inscrição num tempo histórico ordenado e “perfeito”, nem à clausura num tempo pessoal, mas, talvez, àquela terceira via, ou margem, que Ricoeur identifica com o que é “próximo”, (cf. Ricoeur 2000), capaz de proporcionar um terreno de troca viva entre a memória individual e a memória colectiva das comunidades em que nos inscrevemos. Deve dizer-se, de resto, que no nosso caso o risco da dispersão indiferenciada e da acumulação barroca do fragmentário (dos escombros), também foi evitado graças a uma maior objectivação que necessariamente um filme proporciona, obrigando os seus autores, os autores dos textos e da montagem textual, a buscar contínuas correspondências entre os fragmentos evocados e a vida vivida (visível) dos personagens. Escusado será dizer, mais uma vez, que se trata daquela relação oblíqua entre as três repartições do tempo (individual, colectivo e eterno), que caracteriza obras como a nossa, numa linha facilmente comprovável ao longo de toda a tradição ocidental, e que encontra um tratamento, destinado a grande fortuna, na *Ciência Nova* de Vico:

Pelo que esta Ciência vem simultaneamente a descrever uma história ideal eterna, sobre a qual transcorrem no tempo as histórias de todas as nações nos seus surgimentos, progressos, estados, decadências e fins.

(tr. Portuguesa em VICO 2005)

Se olharmos para dois dos hipotextos da *Ilha dos Amores*, *Os Lusíadas* e *A Eneida*, podemos pensar que ainda nos encontramos perante dois exemplos de poesia heróica, na medida em que, como sabemos através de qualquer estudo acerca do género épico, os factos narrados correspondem a uma glorificação de um tempo presente em que esses se projectam ainda com vida. Mas vendo as coisas de outra perspectiva, quer Virgílio quer Camões não passam de poetas elegíacos. Na verdade já Édouard Glissant, em *Introduction à une Poétique du Divers* (GLISSANT 1996), notava a estranha exaltação de uma epopeia como *La Chanson de Roland*, narrativa que redesenha a história no sentido de proclamar uma vitória no lugar de uma autêntica desfeita. Camões e Virgílio narram, sim, a história de um tempo positivo, mas a identificação com esse tempo é passageira e parcialmente interesseira. Virgílio vive também a

crise do mundo antigo, e canta aqueles *impia saecula*, que são os mesmos da *vil tristeza* de “No mais musa...”. Ambos reagem, porém, no sentido profético de um *retorno* (que na verdade nunca o é), e é por isso que muita da poesia camoniana acolhe sobretudo os tons ovidianos, e o tema do erro (do latino *error*), que como vimos são os tons da elegia, do exílio. A tentativa épica de Camões não deixa de ser surpreendente: ela fecha de forma autêntica um ciclo (o ciclo épico, de que é provavelmente o último grande exemplo na literatura ocidental), e inscreve-se definitivamente numa modernidade que ainda é a nossa. O herói que tenta tomar o lugar dos deuses (os portugueses perante Adamastor, por exemplo), num gesto de vertigem que é da ordem do sublime, e os próprios deuses, estão definitivamente mortos, e vivos apenas no espaço do nostálgico (i.e. : de um retorno imaginário a uma origem impossível, no espaço do *nostos*). E é por isso que Hegel nega a possibilidade do género épico para a era moderna, na sua *Estética*. Seria (será) sempre um retorno saudoso. E é aqui que se insere a última reflexão sobre a poética da edição. Repensando quanto acima dito, não pode estranhar que um certo tipo de obra (*A Eneida*, *Os Lusíadas*, e na nossa época *Os Cantos* de Pound, *A Terra Desolada* de Eliot, *Mensagem* de Pessoa...) venha quase sempre fechar uma época, que é de decadência e “baixo império”. Da mesma maneira funcionam, como vimos, gestos de natureza editorial e autoral, marcados por uma vontade organizadora: a recopilação de um material maioritariamente oral e heterogéneo que deu na versão originária do que hoje conhecemos por *Ilíada* e *Odisseia*, ou ainda o espírito enciclopédico que atravessa a *Biblioteca* de Fócio. Quanto esta necessidade de organização, estruturação, fixação, ou de síntese exemplar, consegue acertar no seu alvo? Ao lado de qualquer *Mensagem*, haverá sempre uma *Elegia na Sombra*⁶⁸⁹.

Na sua *Segunda Consideração Intempestiva*, de 1873-74 (*Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida*, cf. tr. portuguesa em NIETZSCHE 2003, *passim*), Nietzsche, desde a morada da filologia clássica, levanta justamente este problema, tentando recuperar um conceito de cultura como *φύσις*, autenticamente grego e não filtrado pela cultura romana (cf. Moravia 2011, p. 336), movendo-se, ao mesmo tempo, contra a saturação historicista, que implica o perigo de uma contemplação indolente “no jardim da sabedoria”, e contra uma visão heróica da história que, na senda, e seguindo o exemplo, do passado, nunca deixa de ter como objectivo o de alcançar uma glória, por sua vez efémera. A existência nunca deixa de viver da sua própria negação, da sua própria fagocitação. Como escapar ao mesmo tempo à vivência pontual de um momento sem memória, à bruma de uma vivência intemporal e inactiva, e finalmente à

⁶⁸⁹ Sobre o tema do tom elegíaco na moderna poesia portuguesa, e nomeadamente nas imagens que nela tentam uma alegoria de Portugal, cf. o meu “Portogallo allo Specchio”, e a relativa antologia de textos poéticos, em MASINI 2012.

saturação do contexto histórico (indiferenciado)? Como utilizar o passado, transformando-o novamente em história, sem cair no imobilismo? Como fazer com que o passado viva de nova vida? Uma das respostas do então filólogo clássico e já filósofo é clara: é o grau exacto de força plástica de um homem, de um povo, de uma civilização, a determinar a sua capacidade de crescer em si próprio de forma original, transformando e in-corporando um passado por vezes estranho. Este motivo será depois desenvolvido em *Humano, demasiado humano*, e sobretudo na *Gaia Ciência*, onde a reflexão sobre a filologia é retomada no sentido da utilização dos seus instrumentos próprios para uma releitura da história da cultura, em que o estranho poderá ser retroactivamente ressemantizado, ou *nomeado* e assim *entendido*, embora nunca abdicando de um sentido histórico⁶⁹⁰.

A palavra que se inscreve neste tempo, diríamos com Blanchot (cf. Blanchot 2005), é a palavra profética de um porvir impossível, voz que precisa do deserto para criar (“perdida voz que de entre as mais se exila”, diz Camilo Pessanha na sua *Clepsidra*, e “repete” nos diálogos da *Ilha*, na viva voz de Paulo Rocha que acolhe o seu fantasma). É a voz que canta a única história possível, que é, como António Vieira bem viu, *a história do futuro*. Tempo profético, tempo de contínua tensão mas também de profunda releitura do passado, em que, porém, podemos definitivamente, e desde o *incipit de qualquer texto*, fundar a eterna contemporaneidade de lugares, personagens e factos. Não é por acaso que um dos capítulos centrais de *Le livre à venir* de Blanchot convoque o Virgílio de Broch, a que já nos referimos. A leitura deleuziana do bergsonismo (DELEUZE 1968) poderá ajudar-nos à clarificação de um conceito de memória como estratificação de todo o passado, enquanto contração. De facto a relação entre presente (real) e passado (memória-imaginação, dando-se apenas por imagens ou sensações que relembram um acontecimento) não é uma oposição, mas apenas um deslizar de planos, uma diferença no grau de uma mesma ilusão: a da imagem-recordação, e a da percepção-imagem. A percepção pura e a memória pura são os conceitos-limites dos anteriores. Fabuloso mas vertiginoso espelhismo que vem de longe, e vem de Platão. O passado é contido no presente, mas não como momento anterior. O passado, todo o passado coexiste em cada presente. Não se trata apenas de uma relação de sucessão, nem de uma relação causa-efeito linear. Todo o passado se contém no *agora* e com ele interage, como numa contração. Esta contração, de certa forma apenas sentida, poderá abrir-se em sucessivas imagens⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ A estranheza do novo e do ante-passado acabam por ser (ou parecer), aliás, de uma mesma ordem, e isto projecta-se na linguagem que tenta exprimi-lo. Cf. neste sentido quanto afirmado por Giorgio Agamben sobre o (in)dizível do inaudito, que é tanto a voz pré-gramatical (da infância) quanto a voz “de quem morre”, e é, em definitivo, voz da *origem*, em AGAMBEN 1996 e AGAMBEN 1982.

⁶⁹¹ Escusado será acrescentar que, a nível de possíveis conexões textuais, aqui o conceito de *rizoma*, em

Tempo em contracção, tempo (do) por vir, que é o tempo de todos os autores até aqui convocados, e que o texto de *A Ilha dos Amores* convoca: por isso não achamos que esta conclusão seja um mero virtuosismo discursivo sobre um pretexto que devia ser texto. Uma edição, como uma tradução ou um ensaio, será sempre uma pegada imperfeita de uma ideia partilhada, uma sombra, uma memória opaca. Também as obras desejadas e amadas o são, sombras de uma pura linguagem sempre *ulterior*: o silêncio, talvez ... Ao longo desses anos todos não tenho feito outra coisa senão desejar este filme e o(s) seu(s) texto(s). Provavelmente trata-se do desejo de ter sido eu a realizá-lo, o desejo de o in-corporar. É o que cada leitor, cada autor, cada editor, cada tradutor, cada “translação” fazem, em luta contra a solidão e o silêncio das obras, solidão a que, apesar de nós, somos predestinados.

Ciente do génio de Paulo Rocha, de Luiza Neto Jorge, e de toda a equipa desta obra-prima da cultura portuguesa, e ciente também da minha pequenez, suponho porém de não ter alcançado outra coisa senão a imitação oportuna de um mesmo gesto poético, a apropriação deste gesto. Com a ingenuidade e o risco de quem quis inserir-se no fluxo, como eles o fizeram em relação aos textos amados. Leio num poeta catalão cuja edição italiana organizei:

Fócio

Fócio escreveu a *Amphilochia*,
notas sobre a filosofia antiga
onde desatava conceitos cheios de nós:
almas, áuras.

Também sintetizou,
para Tarásio, toda a sua biblioteca:
“Relembrar o conteúdo de muitos livros

boa verdade é muito mais operativo do que o de *hipertexto*. A ideia de contracção temporal está na base, aliás, de um trabalho de “contracção textual” como o de T. S. Eliot em *Quatro Quartetos* (poema cuja estética é tão próximo da dos nossos), que muito deve à leitura de Bergson.

quando já passou tanto tempo,
não é nada fácil”

(Manuel Forcano)

No meio da poeira, entre ruínas quase eliotianas, chama-se a isto, apreendi-o
com eles todos, *crítica textual*. Bem hajam.

Lisboa, Março de 2014

Bibliografia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

~

AA.VV. *Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa*. Recurso on-line:

<http://www.poex.net>

Coordenação de Rui Torres (investigador responsável) *et alii*. Último acesso: Março de 2014.

AA.VV. *Citação, número 5 da revista Românica do Departamento de Literatura Românicas da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Cosmos, 1996.

AA.VV. *&Etc, uma editora no subterrâneo*. Lisboa: Letra Livre, 2013.

Agamben, Giorgio. “Pascoli e il pensiero della voce”, em Giovanni Pascoli, *Il Fanciullino*, Milano: Feltrinelli, 1996.

--- *Il linguaggio e la morte*. Torino: Einaudi, 1982.

Aiken, Conrad. “Letteratura della Letteratura”, (ed. Original em *The New Republic*, 7 de Fevereiro de 1923). Tr. italiana em T.E. Eliot, *La Terra Desolata*, Milano: BUR, 2006, pp. 50-52.

Almeida, Sérgio. “Prefácio” in Luiza Neto Jorge, *Poesia Traduzida*. Porto: Afrontamento, 2011, pp. 5-6.

Almeida, Fialho de. *Vida Irónica (jornal de um vagabundo)*. Lisboa: Livraria Clássica, 1914.

Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Medeia, recriação poética da tragédia de Eurípides*. Lisboa: Caminho, 2006.

Avalle, D'Arco Silvio. *Principi di critica testuale*. Padova: Antenore, 1972.

Bani, Costanza. *A Writer's Wave? "politiche" narrative ed economiche dell'industria cinematografica e televisiva inglese dal 1956 al 1972 attraverso il ruolo e il lavoro degli sceneggiatori*. Tese de doutoramento inédita. Pisa: Università degli Studi.

Barahona, António. *Fedra, Jean Racine. Transcrição em versos dodecassílabos portugueses*. Porto: Porto Editora, 2003.

Barrento, João. *O Poço de Babel*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

Bénard da Costa, João. *A Ilha dos Amores*. Lisboa: Folhas da Cinemateca, 1989.

Benjamin, Walter. "Che cos'è il teatro epico", em *Opere IV*. Torino: Einaudi, 2002, pp. 359-371.
--- "Desempacotando a minha Biblioteca", tradução de João Barrento in W. B., *Imagens de Pensamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, pp. 207-215.
--- "A Obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução Técnica", tradução de João Barrento in W. B., *A Modernidade*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006, pp. 207-241.

Bessa-Luís, Agustina. *Fanny Owen*. Lisboa: Guimarães Editores, 1979.

Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1986.

Boitani, Piero. *L'Ombra di Ulisse*. Bologna: Il Mulino, 1992.

Bologna Corrado. "Voce", em *Enciclopedia Einaudi vol. 14*. Torino: Einaudi, 1982, pp. 1257-1292.

Brandão, Paulo. Depoimento para o site do *Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa*, 2003. (Última consulta em Março de 2014:
http://mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=203&lang=PT)

Broch, Hermann. *Der Tod des Virgil (1958), tr. italiana: La Morte di Virgilio*. Milano: Feltrinelli, 2010.

Buñuel, Luis; Alejandro, Julio. *Viridiana*. Madrid: Alma-Plot Ediciones, 1995.

Calvino, Italo. "Visibilità", in *Lezioni Americane*. Milano: Mondadori, 1993, pp. 91-110

Camões, Luís de. *Os Lusíadas – Leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão - Apresentação de Aníbal Pinto de Castro*. 4ª ed., Lisboa: Instituto Camões, 2000.

Canfora, Luciano. *Il Copista come Autore*. Palermo: Sellerio, 2002.

Carvalho, Gil de. *Uma Antologia de Poesia Chinesa*. 2ª ed., Lisboa: Assírio e Alvim, 2010.

Cesariny, Mário. *Poemas de Mário Cesariny - ditos por Mário Cesariny*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

Cintra, Luis Miguel. "Quando Manoel de Oliveira" [depoimento], in *O Cinema vai ao Teatro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa / Museu Nacional do Teatro, 1996, pp. 44-45.

--- "O Trabalho para o Teatro", em *Relâmpago, Revista de Poesia*, nº 18: *Luiza Neto Jorge*. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, 2006, pp. 139-140.

Cocteau, Jean. *La Belle et la Bête*. Paris: Balland, 1975.

Coelho, Eduardo Prado. *Vinte Anos de Cinema Português (1962 – 1982)*. Lisboa: Biblioteca Breve – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

Contini, Gianfranco. *Breviario di Ecdotica*. Torino: Einaudi, 1990².

Corti, Maria. *Principi della comunicazione letteraria: introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano: Bompiani, 1985.

D'Angeli, Concetta. *Forme della Drammaturgia*. Torino: UTET, 2004.

De Brito, Casimiro. "Um pouco de pré-história", em *Relâmpago, Revista de Poesia*, nº 18: *Luiza Neto Jorge*. Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, 2006, pp. 120-121.

Deleuze, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

--- *Cinéma (1º vol.: L'image mouvement. 2º vol.: L'image-temps.)*. Paris: Ed. de Minuit, 1983-1985.

D'Ors, Miguel. *El Caligrama, de Simmias a Apollinaire – história y antología de una tradición clásica*. Pamplona: EUNSA, 1977.

Derrida, Jacques. *O Monolinguismo do Outro ou a Prótese da Origem*. Porto: Campo de Letras, 2001.

Eliade, Mircea. *Lo Sciamanismo e le Tecniche Arcaiche dell'Estasi*. Roma: Edizioni Mediterranee, 1985.

Eliot, Thomas Stearns – George Hoellering. *The Film of Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.

--- "Preface", in *The Film of Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952, pp.V-IX

Falcão, Agostinho de Mendonça. *Os Seis Livros de Tito Lucrecio Caro, poeta romano, Sobre a Natureza das Coisas – vertidos em verso solto português*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1890.

Febvre, Lucien - Martin, Henri-Jean. *O Aparecimento do Livro*. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2000.

Ferrucci, Franco. *L'assedio e il ritorno: Omero e gli archetipi della Narrazione*. Milano: Mondadori, 1991.

Foucault, Michel. *O que é um autor? Organização de J.A. Bragança e Miranda e A. F. Cascais*. Lisboa: Vega, 1992.

Fournier, António; Masini, Manuele. "Da lírica trovadoresca galego-portuguesa ao neotrovadorismo: legitimação e alternativa poética", comunicação lida ao *Colóquio Internacional 'Discursos de Legitimação'*, Lisboa, 26-29 de Setembro de 2002. ACTAS em cd-rom, s/d

Glissant, Édouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996.

Godel, Armen - Kano, Koichi. *La Lande des Mortifications Vingt-cinq pièce de nô*. Paris: Gallimard, 1994.

Grilo, João Mário. *As Lições do Cinema*. Lisboa: Colibri, 1997.

Hatherly, Ana. *A Experiência do Prodígio - Bases Teóricas e Antologia de Textos-Visuais Portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

--- *Quando o poeta pensa a escrita*. Conferência no âmbito do Festival de Poesia na Porto Santo, 1998. Agora em *Interfaces do Olhar*, organização de Annabela Rita, Lisboa: Roma Editora, 2004.

Hsien-yi, Yang - Yang, Gladys. *Li Sao and other poems of Chu Yuan*. Peking: Foreign Languages Press, 1955.

Jorge, Luiza Neto. *Poesia, edição de Fernando Cabral Martins*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

--- *Poesia Traduzida*. Porto: Afrontamento, 2011.

--- *O Fatalista de Diderot* (org. de L.N.Jorge com Maria João Brilhante). Lisboa: Moares Editores, 1978.

Laborinho, Ana Paula. *O Essencial sobre Wenceslau de Moraes*. Lisboa: IN-CM, 2004.

Lapa, Álvaro. *Sequências Narrativas Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994,

Le Goff, Jacques. "Documento/Monumento", em *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5. Torino: Einaudi, 1982, pp. 38-48.

--- "Memória", em *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8. Torino: Einaudi, 1982, pp.1068-1109.

Leitão, Antonio José de Lima. *A Natureza das Coisas – poema de – Tito Lucrecio Caro – traduzido do original latino para verso portuguez*. LISBOA: TYP. Jorge Ferreira de Mattos, 1851.

Lopes, Silvina Rodrigues. “Literatura e Circunstância”, em *A anomalia poética*. Lisboa: Vendaval, 2005, pp. 11-43.

---“Marcas do Desespero”, em *Românica 5 – Citação*. Lisboa: Colibri, 1996, pp. 19-21.

--- “Sítio Secreto”, em *Exercícios de Aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003, pp. 37-47.

Lourenço, Eduardo. “Camões”, em *Poesia e Metafísica*. Lisboa: gradiva, 2002, pp. 17-114.

Lourenço, Frederico. “Posfácio”, in Sófocles, *Filoctetes*. Lisboa: Cotovia, 2006, pp. 87-88

Lucrèce. *De la Nature. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Nouvelle édition Revue et corrigée.* Paris: Les Belles Lettres, 1966.

Lucrezio, Tito Caro. *La Natura delle Cose. Introduzione di Gian Biagio Conte. Traduzione di Luca Canali. Testo e commento a cura di Ivano Dionigi.* Milano: BUR, 2006.

Macedo, António de. *As Horas de Maria, guião do filme com o diálogo integral.* Lisboa: Cadernos Cinequanon, 1977.

Magalhães, Joaquim Manuel. “Luiza Neto Jorge”, em *Os Dois Crepúsculos*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981, pp. 205-212.

Manzoli, Giacomo. *Cinema e Letteratura.* Roma: Carocci, 2007.

Martelo, Rosa Maria. *O Cinema da Poesia.* Lisboa: Assírio e Alvim, 2012.

Martins, Fernando Cabral. “A Imagem Surrealista e o princípio de identidade”, em *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aperiön, 2000, pp. 211-221.

--- “Luiza Neto Jorge e o filtro do amor”, em *O Trabalho das Imagens*. Lisboa: Aperiön, 2000b, pp. 247-255.

Masini, Manuele. “Appunti per un'Introduzione a Pascoaes”, in Teixeira de Pascoaes, *Aforismi, edizione italiana, traduzione e cura di Manuele Masini, con una introduzione di António Cândido Franco*. Pisa: ETS, 2010, pp. 71-110. (no prelo a tradução em português deste ensaio, para o número 5 da revista *Entre*)

--- “A Ilha dos Amores de Paulo Rocha-Luiza Neto Jorge, relação texto-imagem na escrita de uma

epopeia moderna”, in *Lusofonia: Tempo de Reciprocidades, ACTAS do IX Congresso da AIL, vol. II*. Porto: Edições Afrontamento, 2011, pp. 89-96.

--- “Apontamentos sobre alguns temas urbanos da poesia portuguesa moderna (com Baudelaire ao fundo), em *Studi Portoghesi e Galeghi*. Pisa: ETS, 2011, pp.51-71.

--- “Portogallo allo Specchio”, em *Submarino – Vettore culturale anticonvenzionale nº 0*. Asti: Scritturapura, 2012, pp. 89-140.

Mathieu, Rémi. *Qu Yuan - Élégies de Chu*. Paris: Gallimard, 2004.

Mazzoleni, Arcangelo. *L'ABC del linguaggio cinematografico*. Roma: Audino, 2002. [tr. portuguesa: *O ABC da linguagem cinematográfica*. Lousã: Edições Cine-Clube de Avanca, 2005.]

Melo, Jorge Silva. “Luiza Neto Jorge”, in AA.VV. *Homenagem a Luiza Neto Jorge, (1939-1989), organização de João Bénard da Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

Monteiro, João César. *Le Bassin de John Wayne seguido de As Bodas de Deus*. Lisboa: e Etc, 1997.

Monteiro, Paulo Filipe. *Autos da Alma – os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Professor Eduardo Lourenço*. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1995.

Moraes, Wenceslau de. “Ainda o Homem Solitário (1919)” in *Meditações*. Coimbra: Alma Azul, 2009, pp. 29-33.

--- *O “Bon-odori” em Tokushima*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, s/d.

--- *A gruta de Camões*. Macau: Imprensa Nacional, 1940.

--- *Ó-Yoné e Ko-Haru*. Porto: Renascença Portuguesa, 1923.

--- *Relance da História do Japão*. Porto: Maranuss, 1924

--- *Os Serões no Japão*. Lisboa: A.M. Pereira, 1973.

--- *Traços do Extremo Oriente, 3ª ed.* Lisboa: A.M. Pereira, 1971.

Moravia, Sergio. “Introduzione”, in F. Nietzsche, *“Le grandi Opere”*, tr. italiana. Roma: Newton Compton, 2011, pp. 324-336.

Moretti, Franco. *Opere Mondo: Saggio sulla forma Epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*. Torino: Einaudi, 1994.

Nava, Luís Miguel. “Acme a ser arte: alguns aspectos da poesia de Luiza Neto Jorge”, em *Colóquio/Letras*, nº 108, Março/Abril. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.

Nietzsche, Friedrich. *Da utilidade e desvantagem da história para a vida.* tr. Portuguesa de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará Editora, 2003.

Oliveira, Manoel de. *Aniki-Bóbó, planificação do filme de M.d.O.* Porto: Edição do Cine-Clube do Porto, 1963.

--- *Francisca, segundo o romance “FANNY OWEN” de Agustina Bessa-Luís.* Guião original, s/d. Depósito da Cinemateca Portuguesa. (1981)

Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti.* Torino: Einaudi, 1993.

Panizo, Pedro Rodríguez. “Andréi Tarkovski o la poesía del tiempo esculpido”, in Tarkovski, Andréi, *Andréi Rubliov.* Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006, pp. 9-14.

Parmigianini, Claudio (org.). *Alfabeto in Sogno – dal carne figurato alla poesia concreta.* Milano: Mazzotta, 2002.

Pascoaes, Teixeira de. *Aforismos.* Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

Pasolini, Pier Paolo. *Uccellacci Uccellini (guião).* Milano: Garzanti, 1966.

--- “ Il 'Cinema di Poesia' ”, in *Uccellacci Uccellini (guião).* Milano: Garzanti, 1966b, pp.7-31.

--- “ La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura' ”, in *Uccellacci Uccellini (guião).* Milano: Garzanti, 1966c, pp. 32-43.

Pereira, Ângelo - César, Oldemiro. *Os Amores de Wenceslau de Moraes.* Lisboa: Editorial Labor, 1937.

Pessanha, Camilo. *Contos, Crónicas, Cartas Escolhidas e Textos de Temática Chinesa.* Organização e notas de António Quadros. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1988.

--- *China: Estudos e Traduções.* Lisboa: Vega, 1993.

--- *Clepsydra. Posfácio e fixação do texto de António Barahona.* Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

Pessoa, Fernando. *Textos Filosóficos*, Vol. II (*Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.*) Lisboa: Ática, 1968.

Pimpaneau, Jacques. *Anthologie de la Littérature Chinoise Classique.* Arles: Philippe Picquier, 2004.

Pinharanda Gomes. *Filosofia pré-socrática*, 4ª. Lisboa: Guimarães ed., 1994

Pirandello, Luigi. *I Romanzi, le Novelle e il Teatro.* Roma: Newton Compton, 2009.

Pires, Daniel. *Dicionário da Imprensa Periódica Literária Portuguesa do século XX.* Lisboa: Grifo, 1996-2000. (2 vol.)

Porta, Antonio. “Poesia e Poética”, em *La Fiera Letteraria*, 10 Julho de 1960. Agora em *Gruppo 63. Critica e teoria.* Organização de Renato Barilli e Angelo Guglielmi. Torino: Testo e Immagine, 2003.

Pound, Ezra. *Camões. Tr. Portuguesa de Isabel Pedro dos Santos.* Lisboa: Fenda, 2005².

Ramos Rosa, António. “Luiza Neto Jorge ou o corpo insurrecto”, em *Incisões Oblíquas.* Lisboa: Caminho, 1987, pp. 129-134.

Reeve, Michael D. *Manuscripts and Methods.* Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2011.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil, 2000.

RELÂMPAGO. *Revista de Poesia*, nº 18: *Luiza Neto Jorge.* Lisboa: Fundação Luis Miguel Nava, 2006.

Rocha, Ilídio. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, VI. Lisboa: Europa-América, 2001.

Rocha, Paulo (ed.). *50 Haiku, traduzidos do original por Paulo Rocha com a colaboração de António Reis; caligrafias japonesas de Yukie Kito.* Lisboa: Moraes, 1970.

--- “Luiza Neto Jorge”, in AA.VV. *Homenagem a Luiza Neto Jorge, (1939-1989), organização de João Bénard da Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

--- *O Rio do Ouro. (Catálogo do ciclo homónimo)*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1996.

--- "Paulo Rocha fala sobre Kenji Mizoguchi", in AA.VV., *Kenji Mizoguchi*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2000, pp. 56-69.

Rodrigues, Pedro Boléo. “ ‘Uma secreta correspondência das artes’ : a música em Pousada das Chagas e A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha”. Actas do II Encontro da AIM, Lisboa, 2012, pp. 521-533.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*, edición y notas de Julio Cejador y Frauca. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

(Última visita a 5 de Junho de 2012:

<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/scclit/01371630766703727432257/index.htm>)

Roque, João. “Luiza Neto Jorge”, entrevista cedida para o documentário integrado na série *Quem é Quem*, RTP, década de ’80. (1980?)

Segre, Cesare. *I Segni e la Critica*. Torino: Einaudi, 2008³.

Serpieri, Alessandro. *Il primo Amleto*. Venezia: Marsilio, 1997.

Santos, Alberto Seixas. “Luiza Neto Jorge”, in AA.VV. *Homenagem a Luiza Neto Jorge, (1939-1989), organização de João Bénard da Costa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.

Silveira, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: IN-CM, 1986.

Tarkovski, Andréi. *Andréi Rubliov*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006.

Tokei, Ferenc. «Le Kieou ko (Les Neuf Chants)» in *Naissance de l'élégie chinoise, K'iu Yuan et son époque*. Paris: Gallimard, 1967, pp. 128-141.

Varvaro, Alberto. *Prima Lezione di Filologia*. Roma-Bari: Laterza, 2012.

Vico, Giambattista. *Ciência Nova*, trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Visconti, Luchino. *Ossessione*, org. E. Ungari, G.B. Cavallaro. Bologna: Cappelli, 1977.

