

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES
RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

***Veredas* de João César Monteiro: da tradição oral ao cinema**

Daniel Abraão Almeida Teixeira

M

2021



Daniel Abraão Almeida Teixeira

***Veredas* de João César Monteiro:
da tradição oral ao cinema**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras e pela Professora Doutora Patrícia Lino

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2021

Daniel Abraão Almeida Teixeira

***Veredas* de João César Monteiro: da tradição oral ao cinema**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, orientada pelo Professor Doutor Pedro Eiras e pela Professora Doutora Patrícia Lino

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Para a Ju

Sumário

Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo.....	5
Abstract	6
Introdução.....	7
1. <i>Um Convite à Viagem</i> : textos da tradição oral/ popular em <i>Veredas</i>	10
1.1. <i>Trás-os-Montes</i> : um ponto de partida etnográfico.....	12
1.2. Figurações do conto popular: “Branca-Flor” e o lobo.....	27
2. A fundação de uma nova justiça: outras intertextualidades em <i>Veredas</i>	42
2.1. <i>Ésquilo – Oresteia</i> : o contexto pós-revolução e a consciência política.....	43
3. <i>Amor de Mãe</i> – uma leitura feminista de <i>Veredas</i>	57
3.1. O erotismo sagrado e a pintura.....	58
Considerações Finais	74
Bibliofilmowebgrafia	77
Anexos	90
Anexo 1.....	91
Anexo 2.....	93
Anexo 3.....	95
Anexo 4.....	101
Anexo 5.....	102

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 20 de junho de 2021

Daniel Abraão Almeida Teixeira

Agradecimentos

Aos Professores Doutores Pedro Eiras e Patrícia Lino pelo indispensável apoio com que contribuíram para esta investigação, fomentando uma contínua reflexão, rigor e exigência nos processos de linguagem, bem como na articulação dos diversos conteúdos na escrita.

À Jessica Silva pelo profícuo diálogo e constante partilha.

À Catarina Pena, Diana Cunha e Maria Costa pelo fornecimento de material (fotografias, entrevistas, textos e livros) sem o qual esta dissertação não seria possível.

A todos/as os/as amigos/as.

Aos meus pais e restantes elementos da família.

Resumo

João César Monteiro é uma das vozes mais distintas no panorama do cinema português, tendo deixado um legado que continua a despertar fascínio entre leitores e espectadores. Esta dissertação parte da sua primeira longa-metragem, *Veredas* (1978), e procura compreender o modo como os diferentes textos literários nela presentes contribuem para a formulação de um retrato de Portugal logo após a revolução do 25 de Abril. Desde o registo de várias formas de tradição oral, passando pela adaptação do conto popular “Branca-Flor” e pela inclusão de fragmentos escritos por Maria Velho da Costa, até à transcrição de diálogos de *Ésquilo*, *Veredas* convida o espectador a uma viagem por um país que já não existe, lançando pelo caminho sementes para uma reflexão sobre a condição humana.

Palavras-chave: João César Monteiro, cinema, tradição oral, *Ésquilo*, Maria Velho da Costa

Abstract

João César Monteiro is one of the most distinct voices in the panorama of Portuguese cinema, having left a legacy that continues to arouse fascination among readers and viewers. This dissertation begins by looking at his first feature film, *Trails* (1978), and seeks to understand how the various literary texts that are embedded within it portray Portugal, right after the revolution of the 25th April. From the recording of various forms of oral tradition, through the adaptation of the popular folktale “Branca-Flor”, and the inclusion of fragments written by Maria Velho da Costa, to the transcription of Aeschylus's dialogues, *Trails* invites the viewer on a journey through a country that no longer exists, sowing along the way some seeds for a reflection on the human condition.

Key-words: João César Monteiro, film, oral tradition, Aeschylus, Maria Velho da Costa

Nós não procuramos a verdade: procuramos a nossa Ariane.

João César Monteiro, *A Comédia de Deus*

O canto tem tradição oral matrilinear, a história não, que alimenta a justaposição dos fragmentos por classes etárias na sucedaneidade das gerações viris. [...] a água entra pelo discurso. Meu amigo, como lamento no seu rosto os sinais de me reconhecer fragmentário e roto.

Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*

INTRODUÇÃO

Meu príncipe, isto já não é o que era dantes.

Maria Velho da Costa, *Cravo*

João César Monteiro estreou o seu filme *Veredas*, no dia 19 de maio de 1978, no cinema Quarteto, em Lisboa. O filme começou a ser rodado em 1975, pouco tempo depois da revolução de Abril, e marcou o início de uma fase na obra de César Monteiro dedicada aos contos populares e às tradições “resistentes”¹ do território luso. Esta série, formada por cinco filmes (duas longas-metragens – *Veredas* e *Silvestre* – e três curtas feitas para a televisão – *A Mãe*, *Os Dois Soldados* e *O Amor das Três Romãs*), sucede a um primeiro período experimental na carreira do cineasta, muito influenciado pela *nouvelle vague* francesa, da qual herdou o cinema militante, e as técnicas do cinema direto; por outro lado antecede a saga de autor-ator, isto é, o conjunto de filmes que ficou conhecido como “a Trilogia de Deus”, em que o cineasta atua como protagonista, dando corpo e voz ao seu *alter-ego*, João de Deus. Os primeiros filmes de João César Monteiro inserem-se num movimento vanguardista do cinema português que ficou designado por “Novo Cinema” (1949-1980), do qual fizeram parte Paulo Rocha, Fernando Lopes, Noémia Delgado, António Reis, para mencionar apenas alguns (cf. Cunha 2014).

Como é possível verificar desde o seu primeiro filme, a curta-metragem *Sophia de Mello Breyner Andresen* (1969), o interesse pela literatura atravessa todo o cinema de João César Monteiro, que se caracteriza por um uso recorrente e muito particular de obras literárias, canónicas e populares, criando diálogos a partir de textos provenientes dos ambientes mais díspares. Através de citações, diretas ou indiretas, César Monteiro constrói um universo próprio, apenas acessível “a quem se dispuser a

¹ Por “resistentes” entende-se uma interpretação de Mário Cesariny, que, no prefácio de *Horta da Literatura de Cordel*, centra a valorização dos contos populares na longa história da sua resistência à repressão nacional: “o que não chegou ao que não devia chegar refugiou-se e durou na tradição dos romances populares” (1983: 12).

aprender a lê-lo”, na expressão de Francisco Oliveira (2005: 576). Camões, Rimbaud, Joyce, Kafka ou Pessoa são alguns dos autores citados ao longo das suas obras cinematográficas. Com efeito, antes de se tornar cineasta, João César Monteiro começou por ser poeta, ou “aprendiz de poeta”, como se apresenta no primeiro e único livro de poesia que publicou, *Corpo Submerso* (1959: 7). Notabiliza-se mais tarde como crítico de cinema², mas é enquanto realizador que obtém reconhecimento nacional e internacional³. Pode-se, assim, usar a expressão *ofício múltiplo*⁴ para descrever o recurso de João César Monteiro a uma pluralidade de meios criativos.

Veredas é uma obra híbrida, que conjuga documentário e ficção, recuperando e combinando elementos que pertencem a uma cultura de criação popular. Numa entrevista concedida a António Pedro Vasconcelos, publicada no jornal *Expresso*, em 1978, João César Monteiro afirma que “talvez o filme seja muito marcado pela nostalgia do velho sonho arcádico de uma perdida idade do ouro”.

A fim de explorar essa “idade perdida”, João César Monteiro recorre à tradição popular, articulando-a com vários fragmentos escritos por Maria Velho da Costa e com a tragédia grega *Euménides*, de Ésquilo, num jogo de colagem, citações e evocação, que, segundo Fernando Cabral Martins, desenvolve “uma poética da descontinuidade e do choque entre planos e blocos de discurso” (2005: 293).

Esta dissertação pretende caracterizar a narrativa do filme, colocando em evidência a sua dimensão intertextual, percorrendo o mapa geográfico e poético traçado por João César Monteiro e abrindo caminho a um entendimento mais alargado sobre o património folclórico representado. Tendo em vista essa finalidade, o presente ensaio organiza-se em dois eixos: por um lado, estudam-se os vários textos da tradição

² João César Monteiro escreveu para a revista *O Tempo e o Modo*, o semanário *Diário de Lisboa* e a revista *Cinéfilo*.

³ Das várias distinções acumuladas destacam-se a nomeação para Leão de Ouro do filme *Silvestre* (1981), o Leão de Prata recebido por *Recordações da Casa Amarela* (1989) e o Grande Prémio do Júri alcançado pelo filme *A Comédia de Deus* (1995), todos relativos ao Festival de Veneza.

⁴ Esta expressão é retirada da colectânea de ensaios organizada por Joana Matos Frias, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo, *Ofício Múltiplo: Poetas em Outras Artes* (2017).

oral; por outro lado, trabalham-se as outras formas de intertextualidade presentes em *Veredas*. Estes dois eixos subdividem-se em quatro capítulos.

No primeiro, “Trás-os-Montes: um ponto de partida etnográfico”, será feita uma análise a todo o registo documental em *Veredas*, presente na primeira parte do filme. Tecem-se considerações sobre a língua, a tradição oral e as origens orientais da religião popular. Este estudo será apoiado por duas obras basilares de Moisés Espírito Santo, *A Religião Popular Portuguesa* (1984) e *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa* (1988). Esta reflexão é acompanhada por uma breve investigação sobre o arquétipo do “lobo” nas narrativas de matriz popular e a sua evocação em *Veredas*.

O segundo capítulo, “Figurações do conto popular: «Branca-Flor» e o lobo”, incide sobre a adaptação do conto popular “Branca-Flor”. Comparam-se as versões recolhidas por Adolfo Coelho e Ataíde Oliveira com a versão retratada em película, trabalhando temas que nelas se destacam, tais como o tempo, o desejo amoroso e a condição feminina.

No terceiro capítulo, “Ésquilo-*Oresteia*: o contexto pós-revolução e a consciência política”, procuram-se pontos de contacto entre a conjuntura política vivida em Portugal à época em que o filme se realiza, e o ciclo de Ésquilo, materializado na sequência que evoca o Aerópago de Atenas e a mitologia grega.

O quarto e último capítulo, “O erotismo sagrado e a pintura”, apresenta uma exposição teórica sobre o interdito e a transgressão na trama de *Veredas*. A relação entre o erotismo e a pintura é discutida à luz do pensamento de Georges Bataille e Simone de Beauvoir.

Procura-se deste modo compreender como o discurso cinematográfico permite interpretar textos literários, explorar narrativas populares e recriar tradições orais, interrogando a história e a sociedade e problematizando, ao mesmo tempo, a cultura.

**1. *Um Convite à Viagem*: textos da tradição oral/ popular em
*Veredas***

1.1. Trás-os-Montes: um ponto de partida etnográfico

Enganam-se aqueles que pensam que a alma do povo é simples ou fácil.

João César Monteiro, entrevista ao Jornal *Expresso*

Quando o genérico inicial de *Veredas* aparece na tela, tendo como fundo uma pintura (*L'Invitation au Voyage*), da artista portuguesa Menez⁵ é em língua mirandesa, ao som da cantiga pastoral⁶ tradicional “La Lhoba Parda” (Anexo I), oriunda de Trás-os-Montes, que se inicia o itinerário cultural da viagem. A prática do canto fica a cargo do ancião Domingues (Ti Lérias), personagem oriunda da região transmontana onde foi rodada a primeira parte do filme.

Durante muitos séculos pensou-se que a língua portuguesa era a única falada em território nacional, e Portugal apresentava-se⁷ como um país monolíngue no seio da Europa⁸. Por se encontrar muito afastada do centro político português, a língua mirandesa conservou-se inalterada, não sofrendo contaminação do português (apenas muito tardiamente), tal como outras variedades linguísticas, entre elas o guadramilês e

⁵ Nome artístico de Maria Inês da Silva Carmona Ribeiro da Fonseca (1926-1995). Prémio Pessoa em 1990. A sua obra estabelece um diálogo claro com a obra da pintora Paula Rego, que curiosamente também dedicou um ciclo de pinturas ao conto popular *Branca-Flor*.

⁶ Seguiu-se para esta designação o entendimento de Anne Caufriez, (etno)musicóloga belga que, no seu estudo sobre a música tradicional-vocal mirandesa “Quelques Aspects de la musique vocale mirandaise” (1978), distingue nela dois tipos: música pastoral e música agrícola.

⁷ Em 1999 o Mirandês passou a ser reconhecido pela Assembleia da República como segunda língua oficial do território português.

⁸ Amadeu Ferreira, estudioso da língua mirandesa, escreve: “É importante notar que em Portugal viveu-se uma situação de monolinguismo oficial quase dogmático até ao ponto de considerar o monolinguismo como um elemento identitário da nação portuguesa. E isto apesar de se tratar, até à segunda metade do século XX, de um império em que se falavam numerosas línguas. Porém, em Portugal, que perdeu as suas últimas colónias há pouco tempo, em 1975, só foi possível começar a mudar este paradigma de pensamento com a adesão à União Europeia (então CEE em 1986). Note-se que o ensino de mirandês começou no ano letivo 1986/1987 após vários anos de reivindicação junto da tutela” (*apud* Bautista 2016: 96).

o riodonorês. A língua falada na “Terra de Miranda”⁹ certamente constituiu um dos principais motivos que motivaram João César Monteiro a escolher esta região como ponto de partida para o seu filme. Na verdade, aí se encontram os vestígios mais antigos de um tempo arcaico, quase totalmente perdidos por esta região ter sido remetida a um total esquecimento durante o Estado Novo. Contudo, não foi César Monteiro o primeiro a explorar artisticamente este território. Antes dele, o escritor Ferreira de Castro já escrevera uma obra singular no panorama literário nacional, *Terra Fria*¹⁰ (1934), dedicada ao nordeste português. Nela, o autor elege um espaço rural remoto, e elabora um retrato realista das condições de vida e da existência “mirrada” de homens e mulheres que habitam a região montanhosa de Padornelos, em recônditas terras. Uma parte de *Veredas* é dedicada precisamente a documentar as condições de vida dos habitantes da região transmontana. Esta região e as suas tradições folclóricas despertaram igualmente o interesse das(os) cineastas. Primeiro Manuel Costa e Silva, em 1973, realiza a curta-metragem *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada*. Depois, António Campos, em 1974, com *Falamos de Rio de Onor*, um documentário sobre a aldeia transmontana. Nesse mesmo ano, Noémia Delgado começa a filmar um outro documentário, *Máscaras*, narrado por Alexandre O’Neill, sobre a cultura popular do nordeste transmontano. Este filme documenta a vida dos locais, os rituais, a religião e os costumes durante as festas do ciclo de Inverno. Os caretos de Trás-os-Montes (que César Monteiro usa em *Veredas* na caracterização do Diabo) foram proibidos durante o regime de Salazar mas voltaram a ser recuperados

⁹ Em rigor, o mirandês deriva do latim, e terá surgido por volta dos séculos VI e VIII na Península Ibérica, mais precisamente no nordeste da província de Trás-os-Montes, antigamente sob a influência política de Astúrias e Leão. Segundo João Veloso, “o mirandês, pelo contexto geográfico e cultural em que se insere, oferece-se como um bom exemplo de multiculturalidade, bilinguismo e diglossia” (1999: 138). O estudo da “cultura mirandesa” revela-se deste modo fundamental não apenas para o ensino, mas a sua relevância ultrapassa, sob o ponto de vista artístico, a mera curiosidade folclórica.

¹⁰ “A civilização, lá longe, parecia ter sido criada apenas para uma minoria, enquanto a miséria fustigava e fustiga ainda este triste e negro cortejo” (1934: 2) – esta passagem permite salientar as afinidades entre a obra de Ferreira de Castro e o registo documental em *Veredas*.

após a revolução de Abril. Hoje são reconhecidos como património mundial pela Unesco.

Em 1976, dois anos antes da estreia de *Veredas*, António Reis e Margarida Cordeiro realizaram *Trás-os-Montes*, um documentário ficcionado que explora as raízes históricas, seculares, que se confundem com as do país vizinho, a Espanha. As artes em desaparecimento e a agricultura de subsistência são temas também retratados. Este filme partilha ainda outra afinidade com *Veredas*, já que na sequência inicial uma camponesa transmite a duas crianças a história de Branca-Flor, que será adaptada no filme de João César Monteiro.

Assim, o primeiro plano de *Veredas* é uma homenagem simbólica ao primeiro plano do filme de António Reis e Margarida Cordeiro. Trata-se de “uma vagarosa panorâmica circular sobre uma extensa paisagem. A partir do cume de uma montanha, vemos o rio, a serra e o céu que se dissolvem no horizonte. É muito perto da morada dos deuses que nos encontramos” (Costa 2016: 27). Como afirma Moisés Espírito Santo, em *Origens Orientais da Religião Popular*, “o estabelecimento de locais de culto nas alturas é comum a muitas culturas”¹¹ (1988: 3). Tome-se como exemplo o caso do Monte Olimpo – a montanha mais alta da Grécia e morada dos doze deuses.

Nesse sentido, o modo como João César Monteiro inicia o filme é já revelador de uma intenção de demarcar o espaço em que se concentra a narrativa de *Veredas*. Um espaço que, no entendimento do autor, não deve ser manipulado, nem profanado, um espaço que se pretende sagrado. E como refere Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano*, “todo o espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (1957: 20). Numa entrevista concedida a Rodrigues da Silva, publicada no *Jornal de Letras* em 1992, César Monteiro revela que a lógica inerente nos seus filmes é passar da abominação ao sagrado. E o sagrado, no

¹¹ Ainda no mesmo capítulo, Moisés Espírito Santo enuncia que “a característica mais evidente da religião popular portuguesa é a atração pelas alturas” (1988: 3). Com efeito, existem sociedades em que toda a prática religiosa se relaciona com lugares altos.

entendimento deste autor, é qualquer coisa que se toca, tentando não profanar o real – “toda a forma de manipulação repugna-me” (2005: 359).

Em *Veredas*, Trás-os-Montes figura como o local privilegiado onde sagrado e cinema colidem para dar forma ao mundo. Sagrado e cinema, que, na óptica de César Monteiro, correspondem a uma e mesma coisa, pois na mesma entrevista o autor afirma que “o sagrado é o cinema” (2005: 359). À pergunta feita por Rodrigues da Silva, “Sagrado, porquê?”, o cineasta responde:

Porquê? O cinema é um mundo que está desertificado e nós sonhámos ser habitantes desse mundo. (...) É o cinema, é o desejo de criar um mundo, é um desejo que nasce quando o Homem sai da caverna, sai verticalmente da caverna, com a lenta evolução da espécie e a conformidade da bacia à posição vertical, e vem cá para fora, olha o mundo, olha o que está à volta, olha a realidade circundante e se começa a fazer perguntas. Perguntas sobre o que o rodeia, o seu próprio corpo – está inscrito em Lascaux, na mãozinha impressa na caverna. É o desejo de projectar o seu próprio corpo na superfície. E por aí fora. Este desejo está ligado a toda a História do Homem: está no Platão, está nos Egípcios, está no Renascimento, com a invenção das câmaras escuras, está na cronofotografia, que precedeu o cinema, e está na invenção simultânea da maquina. O que se descobre no século XIX é uma tecnologia que permite passar das rodinhas do Edison, do Marey, etc, da espingarda fotográfica – eu acho ótimo, porque é uma espingarda para captar imagens. Até que se chegou à câmara dos irmãos Lumière que permitiu que o cinema saísse das caixinhas para ser projectado numa superfície. O cinema conquistou o espaço. (2005: 359).

As associações feitas por César Monteiro remetem para uma concepção de cinema ligada ao desenvolvimento tecnológico alcançado pelo ser humano, sendo que, e é importante referi-lo, esse desenvolvimento não chegou a todos os povos, nem o cinema assume o mesmo peso e relevância em todos os territórios. Na verdade, recuando até à Grécia Antiga, encontra-se já n’ *A República* de Platão, uma descrição¹²

¹² “Imagina homens numa morada subterrânea, em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz; (...) a luz chega-lhes de uma fogueira acesa numa colina que se ergue por detrás deles; (...)E, para começar, achas que, numa tal condição, eles tenham alguma vez visto, de si mesmos e dos seus companheiros, mais do que as sombras projetadas pelo fogo na parede da caverna que lhes fica

(a alegoria da caverna) que prefigura o aparecimento da *camera escura*¹³, aparelho óptico que estará na base da invenção da fotografia, no início do século XIX. A partir das palavras de César Monteiro é possível compreender que o cinema, na sua acepção mais ampla, resulta de uma síntese de várias invenções em momentos distintos da História, e nesse sentido a sua relação com a literatura (e com todas as outras artes) manifesta-se muito antes de o primeiro cinematógrafo ser inventado. Não por acaso, André Bazin, abre os ensaios que dedicou ao cinema, com um capítulo intitulado “Ontologia da imagem fotográfica”, em que recua até ao Antigo Egipto, para explicar que a prática do embalsamento, à luz da psicanálise, poderia muito bem constituir um facto fundamental na génese das artes plásticas¹⁴.

Isto coloca em primeiro plano não só a interdependência entre as várias artes, como também a importância do meio e contexto onde elas se produzem. Se a máxima horaciana “Ut pictura poesis” (como a pintura é a poesia) já enunciava o princípio da arte literária como arte mimética, Étienne Souriau amplia esta concepção numa nova fórmula aforística, séculos mais tarde, ao considerar que “Arte são todas as artes”. E o

defronte?” (Platão s/d: 266-267). Esta passagem inspirou inúmeros realizadores de cinema, como Bernardo Bertolucci ou Stanley Kubrick. Em 1973 Sam Weiss realizou uma curta-metragem de animação que a retrata, *Plato’s Allegory of the Cave*, narrada por Orson Welles. Se, na alegoria da caverna, os prisioneiros que se encontram na caverna não conseguem distinguir as sombras das imagens reais, o mesmo não sucede com os espectadores do cinema, que, ao assistirem às imagens projetadas na tela, estão conscientes do seu artifício. A este propósito sugere-se a leitura do livro *Shadow Philosophy: Plato’s Cave and Cinema*, de Nathan Andersen (2014).

¹³ O uso da câmara escura como auxílio ao desenho e à pintura foi amplamente difundido no período do Renascimento, tendo sido muito usado por vários pintores dos quais Leonardo Da Vinci é o mais conhecido exemplo. Johannes Vermeer também a usou, já durante o período barroco.

¹⁴ “É ponto pacífico que a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas das suas funções mágicas (...) Mas esta evolução, tudo o que conseguiu foi sublimar, pela via de um pensamento lógico, esta necessidade incoercível de exorcizar o tempo” (Bazin 1991: 19-20).

cinema¹⁵ assume-se como a arte das artes, por conciliar em si características inerentes a todas as restantes.

Mircea Eliade escreve que “para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania” (1992: 13). Propõe-se deste modo, na esteira do pensamento de Eliade e Espírito Santo, que o “cume da montanha” onde César Monteiro filma o plano inicial constitui a hierofania que pretende sacralizar o espaço. A montanha que irrompe no plano provoca uma ruptura na homogeneidade do espaço, e a panorâmica instaura Trás-os-Montes como o “centro do mundo”, na medida em que torna a orientação possível, fixa os limites e estabelece a ordem cósmica, que se opõe ao caos inicial. A montanha converte-se assim no *axis mundi*¹⁶, a partir do qual o território se torna passível de ser filmado.

A cena que sucede ao plano inicial introduz o primeiro par¹⁷. Um viajante surge ao longe, caminhando em direção à câmara, até deparar com uma mulher (uma jovem de capa, fazendo lembrar uma personagem de uma fábula), que lhe pergunta: “De onde vens?” (00:03:46). O viajante nada responde, apenas ergue o braço e aponta para o horizonte¹⁸. A câmara acompanha em panorâmica o seu movimento, revelando

¹⁵ Ainda relativamente a esta ideia, interessará evocar o trabalho de Jean-Luc Godard, grande influência para João César Monteiro, *Histoire(s) du Cinéma* (1988), onde o realizador não só examina a história do conceito “cinema” como problematiza a realidade do século XX, estabelecendo inúmeras associações com o passado e criando uma teia de relações entre os filmes invocados e o respetivo contexto.

¹⁶ Termo latino que designa “pilar do mundo”, usado por Mircea Eliade para explicar uma ideia que atravessa várias culturas. “Visto que a montanha sagrada é um *Axis mundi* que liga a Terra ao Céu, ela toca de algum modo o Céu e marca o ponto mais alto do mundo; daí resulta, pois, que o território que a cerca, e que constitui o “nosso mundo”, é considerado como a região mais alta.” (1957: 25).

¹⁷ Segundo João César Monteiro, “o filme é construído sobre uma série de variações e, metamorfoses desta obsessão [do par]” (2005: 313).

¹⁸ Uma possível interpretação desta sequência é a sugestão de que o protagonista vem de muito longe. Na trilogia *Recordações da Casa Amarela* (1989) / *A Comédia de Deus* (1995) / *As Bodas de Deus* (1999), João César Monteiro assume o protagonismo, atribuindo ao seu personagem o nome “João de Deus”, o que sugere uma proveniência divina, messiânica, embora o efeito pretendido seja o de subversão.

toda a linha do horizonte, o recorte montanhoso da paisagem rural de Trás-os-Montes, remetendo para a sequência imediatamente anterior. A resposta dada pela mulher a este gesto, “Deixa-me guiar os teus sonhos” (00:03:56) aproxima o onirismo da experiência religiosa, como a concebe Mircea Eliade. “O cinema é um mundo que está desertificado e nós sonhamos ser habitantes desse mundo” – diz João César Monteiro. E neste primeiro percurso “outra” voz¹⁹ aparece – o monólogo interior da mulher.

O primeiro de oito fragmentos escritos por Maria Velho da Costa, co-autora do argumento, é narrado em *off* e acompanha a primeira travessia do par. Relativamente a esta parceria, Maria Velho da Costa já havia colaborado com João César Monteiro no documentário *Que Farei Eu Com Esta Espada* (1975), realizado dois anos antes. A escritora portuguesa já havia sido consagrada aquando da publicação do seu primeiro romance, em 1969, intitulado *Maina Mendes*²⁰. Contudo, é em 1972 que o seu nome adquire uma maior fama, com a publicação, juntamente com Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, das *Novas Cartas Portuguesas*, obra que se opõe aos valores femininos tradicionais atribuídos pelos homens às mulheres. O primeiro fragmento de Maria Velho da Costa em *Veredas* fornece algumas linhas-guia para compreender a génese da relação entre o homem e a mulher, bem como o contexto²¹:

¹⁹ Até este momento do filme as únicas vozes que se ouvem são três: a voz que canta o genérico inicial (mais tarde ficamos a saber tratar-se da voz de Ti Lérias), a voz do pastor a chamar as ovelhas (plano homólogo ao filme de António Reis) e a voz da personagem feminina. Há que notar que o protagonista masculino não possui qualquer fala até ao começo da história da “Branca-Flor”.

²⁰ Este romance, escrito ainda durante o Estado Novo, define-se por “uma linguagem que, mais do que alertar as consciências para a situação da condição da mulher em sociedades retrógradas e masculinizadas por um regime ditatorial, elege a mulher como centro dramático e eixo da sua parábola existencial, testemunhando desse modo uma renovação nos padrões estéticos” (Vieira 2019: 384). Em *Veredas* também a situação da mulher é denunciada, no retrato da classe burguesa representada na segunda metade do filme. Este tópico será aprofundado no capítulo 2.1.

²¹ No artigo “A arte mágica”, inserido na colectânea *João César Monteiro*, organizada por João Nicolau, Fernando Cabral Martins refere-se à inclusão dos fragmentos de Maria Velho da Costa em *Veredas*: “essa síntese estilística vem situar-se no campo da «geração desenvolta» dos anos 60, desde Nuno Bragança a um reincidente Alexandre O’Neill, mas que tem em Maria Velho da Costa (que publica exactamente em 1977 *Casas Pardas*, obra-prima de filigrana intertextual) a mesma opção de fundo: o

Suster como a branda cabeleira das árvores ferradas à terra sustêm a seiva e a aragem. Suster o desejo do par. Pelos caminhos menos retos prosseguirá a errância sem enlace aparente. Sobre o rastro vêm inscrever-se os mais antigos sinais de toda a trama e a perseguição. Eles derivam sobre o trilho esquivo da promessa impraticável, absortos como os deuses numa esperança mortal. Na provação sem palavras, indessistentes, eles são criados homem e mulher; silentes sob a garra e larguíssimo voo das grandes aves, do costume que agoniza, da lenda tão antiga de uma reparação que sangue. Contemplai como é povoado de trilos simples e cristais da memória dos povos o deserto do amor crescente, a travessia da culpa repartida, desigual. (00:04:29).

O primeiro encontro do par protagonista em *Veredas* estabelece o sonho como *leitmotiv* da odisseia²² que aí tem início. A narração amplia o espectro desse sonho, ao enquadrá-lo sob “os mais antigos sinais” e povoando-o com “os cristais da memória dos povos”. Ao mencionar “a lenda tão antiga”, a voz feminina prefigura o mundo que este par irá encontrar: um espaço sagrado dominado pela religião popular. O texto acima transcrito refere ainda uma “perseguição”, antecipando porventura o desenlace da história de “Branca-Flor”, e uma “travessia da culpa repartida, desigual”, assumindo de modo claro um tom profético.

Seguindo a linha proposta por Elisabete Marques no ensaio “«Tomar alento da grande fé dos contadores de histórias»: sobre os textos de Maria Velho da Costa em *Veredas* (1977), de João César Monteiro”, considera-se que o título do filme, *Veredas*, aparece justificado neste excerto, uma vez que o espectador acompanhará um casal na sua caminhada errante, por caminhos pouco rectos, percorrendo com eles territórios e descobrindo diversas paisagens. (2020: 78). As aldeias transmontanas Guadramil e Rio

aproveitamento de uma rede dialógica em que a transfiguração dos lugares-comuns se torna essencial, e cujas citações constantes criam um circo mental de partilhas, homenagens e paródias” (2005: 296-297).

²² É possível interpretar a viagem que aqui tem início como uma Odisseia, evocando a obra homérica, isto é, a história de um regresso, no caso de *Veredas*, às origens, ou a um paraíso perdido. É de notar igualmente que, apesar de o par se separar a meio da narrativa, junta-se na cena final, renascendo e regressando a um estado de união e harmonia.

de Onor serão a primeira expressão dessa miragem. Refira-se já que João César Monteiro começou por nomear o seu filme de *Amor de Mãe*, designação que reflete as fundações da religião popular²³. O cineasta considera-se religioso, no sentido de estar religado às coisas, aos seres (2005: 359), posição que vai ao encontro do próprio significado etimológico do termo, que deriva do latim, podendo traduzir-se por “religar”.

Como tal, desloca-se até à fronteira entre Portugal e Espanha para começar a traçar esta aventura e atestar “que ainda é possível cumprir-se a promessa de inventar um país” (2005: 314). É lá que o par se cruza pela primeira vez com Ti Lérias²⁴, o contador de histórias que assume relativa importância no primeiro terço do filme. Os seus relatos compreendem um período muito vasto e sinalizam a influência árabe na tradição oral portuguesa. A cena que dá origem ao primeiro relato de Ti Lérias é motivada pela chegada do par errante à aldeia, que causa espanto nos camponeses. Enquanto as mulheres fiam, Ti Lérias racha a lenha e indaga sobre as mouras encantadas do tempo de Mahoma, às quais a mulher do par, segundo ele, se assemelha. Nas palavras de João César Monteiro:

Omitindo o encontro inicial, que de certo modo, prefigura a história de Branca-Flor, suponho que te referes, em primeiro lugar, ao encontro das duas personagens errantes com o tio Lérias, designado no filme, como “contador de histórias”. (...) Era preciso que o homem que racha lenha e as mulheres que fiam recebessem os dois estranhos com surpresa. Eu tinha previsto que a figura da mulher, até pelo insólito do fato, causaria uma impressão mais forte e assim sucedeu. É a passagem da mulher que desencadeia aquela conversa sobre as mouras encantadas e sinaliza imediatamente a influência de duas culturas: árabe, antes da Reconquista, e cristã; com a curiosa particularidade de, no discurso do Ti Lérias, haver um

²³ Como declara Moisés Espírito Santo, a imagem da mãe “parece sublimar as relações perdidas com a mãe carnal a seguir ao nascimento, ao desmame ou ao afastamento da mãe, relações essas que são transferidas para uma mãe substitutiva. Por outro lado, a religião popular sublima as relações conflituais entre o pai e a mãe, vividas pela criança” (1990: 16).

²⁴ Esta personagem corresponde a Francisco Domingues, creditado no genérico final de *Veredas* como *contador de histórias*. É importante referir que Francisco Domingues não é um ator profissional, sendo a sua personagem real e parte do registo documental etnográfico que existe em *Veredas*.

movimento oposto; de fora para dentro, no que toca à árabe, de dentro para fora, no que toca à cristã. (*apud* Nicolau 2005: 312-313).

Como reflete César Monteiro, no discurso de Ti Lérias é possível detetar dois movimentos: de fora para dentro – a influência árabe presente nas alusões a figuras como Maomé ou Tarique; e de dentro para fora – o dialeto usado que revela a influência cristã aquando da Reconquista. À parte algumas imprecisões históricas, é notável como Ti Lérias acaba por integrar no seu relato a biografia de Maomé, a consequente expansão árabe por toda a Península Ibérica e as lendas das mouras encantadas. O sincretismo presente no seu discurso partilha certas afinidades com a própria organização e estrutura de *Veredas*, que igualmente integra a mitologia grega e a literatura e tradição oral portuguesas, aproximando o saber popular do saber erudito.

Relativamente ao primeiro movimento – de fora para dentro – Ti Lérias refere Maomé como o rei dos Árabes, proveniente de Damasco – capital da Síria. No entanto, acredita-se que Maomé terá nascido em Meca, na Arábia Saudita. Como refere Moisés Espírito Santo, “a história factual tem pouco valor no interior da aldeia, onde é a memória colectiva e o consenso simbólico que importa” (1988: 25). Ti Lérias afirma ainda que Maomé era “um criado e *caravaneiro* de um rico dos Árabes”. Maomé teria sido criado pelo tio, que recorrentemente viajava até à Síria na sua caravana, além de mais tarde ser empregado por uma viúva rica (com quem se terá casado), e viajar de caravana regularmente até à Síria, trazendo mercadoria bizantina para trocar e vender no mercado em Meca – fato que poderá explicar a associação de Maomé a Damasco por Ti Lérias. Quanto à designação “rei dos Árabes”, embora equivocada, uma vez que Maomé nunca foi rei, é compreensível dada a centralidade do profeta na religião islâmica. Maomé morre em 632. A invasão muçulmana na Península Ibérica que Ti Lérias refere terá lugar pouco tempo depois, em 711. Uma invasão motivada por uma necessidade de expandir a fé islâmica, assim como os portugueses mais tarde, aponta Ti Lérias, se expandiriam pelo norte de África e outras terras, procurando espalhar a doutrina cristã e converter outros povos. As tropas muçulmanas, comandadas por Tarique, acabariam por vencer os Visigodos, liderados por Rodrigo, na Batalha de

Guadalete. Ti Lérias menciona ainda Pelágio, outro nobre visigodo que desempenhou um papel importante na Reconquista cristã, tendo fundado o reino das Astúrias.

Em relação ao segundo movimento – de dentro para fora – há que aludir à dança dos Pauliteiros²⁵, evocada por Ti Lérias, que constitui um vestígio da herança celta no norte de Portugal. Dada a escassez de documentos, torna-se difícil determinar com rigor a origem da dança dos paulitos. Em *A Dança dos Paus: paloteo da província de Zamora e pauliteiros do distrito de Bragança* (2010), António Tiza refere que, quando ocorre a romanização, ela já seria praticada “pelos povos celtas e iberos em certos rituais de fecundidade agrária ou como simples exercício físico, de preparação ou não para a guerra” (2010: 144). Ti Lérias dá um exemplo de uma cantiga que versa sobre D. Rodrigo, rei visigodo de Hispânia: “Convidaram a Dom Rodrigo / Há pão e há vinho / E há carneiro por assar / Mas quanto mais valia / Não o convidar / Não o convidar”. Isto revela a constante modificação e adaptação da dança, e da cantiga, às circunstâncias históricas.

As lendas das mouras encantadas aparecem associadas à presença árabe na Península Ibérica, que durou aproximadamente seis séculos, embora não com a mesma intensidade por todo o território. Segundo a dissertação *Mouras, Mouros e Mourinhos Encantados em Lendas do Norte e Sul de Portugal*, de Amália Marques (2013), é possível verificar que “a ideia de um ser ou entidade semelhante ao carácter das atuais mouras das nossas lendas remonta a tempos tão antigos como a pré-história, tendo crescido e enriquecido através dos tempos e dos vários povos (Lusitanos, Celtas, Romanos, Godos, Árabes e Berberes) que passaram pelo território que é hoje Portugal, acontecendo o mesmo em tempos pré-romanos, assim como nas lendas irlandesas e na mitologia basca” (2013: 15). Estas lendas, com origem em mitos veiculados por povos indo-europeus, durante a expansão árabe, modificam-se,

²⁵ “Em Portugal, a dança dos paulitos ou dos pauliteiros está associada a Miranda do Douro e ao seu concelho. Contudo, ela subsiste como elemento da cultura popular em outras localidades do distrito de Bragança, nomeadamente, nos concelhos de Mogadouro, Bragança e Macedo de Cavaleiros. Existiu também no concelho de Vimioso, onde actualmente se encontra praticamente extinta. Subsiste ainda em outras partes do país” (Tiza 2010: 140).

adaptando-se e miscigenando-se com a memória de um tempo dominado pelos muçulmanos²⁶. Esta ideia é sugerida por Ataíde Oliveira, que na sua recolha *As Mouras Encantadas e os Encantamentos no Algarve*, escreve: “De todas estas civilizações, mais ou menos politeístas, um pouco modificadas pelo Cristianismo, ficaram gravados na memória do nosso povo algarvio uns contos e umas lendas pagãs, que eles por sua vez adaptaram aos mouros, quando estes foram daqui expulsos para Marrocos” (1898: 12). A ideia da “moura encantada” descrita por Ti Lérias partilha igualmente várias afinidades com as moiras (μοῖραι)²⁷ e as *parcae*, personagens da mitologia greco-latina. No filme, segundo o relato de Ti Lérias, as mouras “traziam um fio de ouro” que “enroscavam” até o fio sair e fazer um novelo.

Com efeito, e aceitando a premissa de César Monteiro, segundo a qual o encontro inicial antecipa a história de Branca-Flor, é possível encarar Branca-Flor como uma “moura encantada” (no sentido da *moira*²⁸) que tece o fio da vida e determina o destino do protagonista masculino (e o seu próprio). As *moiras* gregas são três, tal como no filme são três as filhas do Diabo. Além isto, as três *moiras*, filhas da Noite (*Nύξ*), na mitologia grega dão origem às erínias, deusas que personificam a vingança e castigam os crimes, especialmente os delitos de sangue. Em *Veredas*, após a união de Branca-Flor com o pastor, também as erínias irão surgir, sob a voz das camponesas, para serem julgadas por Atena, numa transposição da peça *Euménides* de Ésquilo.

²⁶ “Como se sabe, a palavra «mouro», no nosso povo, serve para designar não só os monumentos arruinados, mas aqueles que, como no caso presente, oferecem uma aparência estranha. Os mouros foram na península os últimos dominadores mais poderosos e, portanto, os que mais impressões deixaram; daqui a razão do emprego profuso do termo” (Vasconcelos 2018: 526).

²⁷ “Três mulheres fúnebres, responsáveis por tecer, através da roda da fortuna, e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. «Moira» era sinónimo de «parte» e tratava-se de um vocábulo derivado do verbo «meiromai» (dividir). A moira seria então a deusa distribuidora das partes e o nome mais comum para designar o Destino. No fundo, tratava-se da personificação de abstrações a que o humano comum não conseguia responder” (Marques 2013: 15).

²⁸ Moira é, além disso, uma palavra que aparece, no período arcaico, desconectada destas três figuras. Quando a palavra aparece, por exemplo, em Homero, ela designa uma força superior aos deuses e às deusas. Acima de Zeus, está a Moira, que Zeus e todas as outras divindades não controlam.

Desta forma, lendas, contos populares e mitos fundem-se em *Veredas* num complexo de relações que procuram dar a conhecer partes da identidade e memória colectiva do povo português. Em *Do Cineasta Demiurgo: uma análise da obra de João César Monteiro*, Pedro Ruas Camacho Costa defende que o autor atua como um demiurgo, na acepção platónica²⁹ do termo, fabricando um mundo “onde sagrado e cinema se fundem em absoluto” (2016: 27).

A estrutura do conto popular “Branca-Flor” (que será analisada com maior detalhe no capítulo 1.2) partilha igualmente algumas afinidades com as lendas das mouras encantadas, desde logo pelo facto de ambas as narrativas se centrarem num ser sobrenatural, ou dotado de poderes mágicos. Em relação à estrutura da lenda, como Maria da Rocha Contreiras conclui, na tese *As Lendas de Mouras Encantadas* (2004), a narrativa segue por norma esta sequência: encontro entre o ser sobrenatural e o humano; pedido feito pelo ser sobrenatural ao humano (envolvendo um interdito); acção do ser humano, em resposta ao solicitado (envolvendo na grande maioria dos casos a transgressão do interdito); consequência que essa atitude tem para o humano.

Não é por isso despropositado pensar que a história de Branca-Flor deriva de uma antiga lenda de uma moura encantada. Note-se que nas lendas das mouras encantadas o encontro também pode ser estabelecido sob a forma de sonho (2004: 16), algo que é sugerido no início de *Veredas*. Também é relevante o facto de nestas lendas o encantamento/encontro se dar geralmente em fontes, poços, rios, grutas, penedos, castelos, covas, entre outros (2004: 23). No filme, o pastor encontra-se pela primeira vez com Branca-Flor num ribeiro. Isto não acontece por acaso, na medida em que todos estes lugares (rochas, rios, fontes, grutas) fazem parte da religião popular.

Branca-Flor aparece pela primeira vez em *Veredas* numa fonte/ribeiro, tal como as mouras encantadas em muitas lendas, ou as Senhoras cultuadas pelo povo. Tudo isto contribui para a sacralização de Branca-Flor³⁰. Ti Lérias termina o seu primeiro

²⁹ “Deste modo, o demiurgo põe os olhos no que é imutável e que utiliza como arquétipo, quando dá a forma e as propriedades ao que cria” (Platão s/d).

³⁰ O aparecimento de Branca-Flor num ribeiro sugere igualmente uma ligação simbólica com a água, um elemento primordial. Mais uma vez estabelece-se um paralelismo com as Senhoras aparecidas

relato em *Veredas* expressando o desejo de um dia conseguir desencantar uma moura, reconhecendo porém que desconhece as palavras, e que tem medo de enfrentar a noite devido à presença do lobo.

Todavia, na cena seguinte, o mesmo Ti Lérias entoava mais uma vez uma cantiga tradicional, “Nós tenemos muitos nabos” (Anexo II), ao som da sua guitarra, num campo florido, enquanto atrás, uma camponesa leva as ovelhas a pastar. Ti Lérias assume-se assim na narrativa, pelo menos na primeira parte de *Veredas*, como o “aedo”, o antigo poeta, da região transmontana, entoando de memória cantigas em verso e partilhando relatos sobre antigas lendas.

Para além disto, e voltando a invocar o trabalho teórico de Mircea Eliade, importa referir que a narrativa mítica, na Grécia antiga, era compreendida como uma expressão da “verdade” – “O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogónico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante” (Eliade, 1994: 9). Esta noção, em grego representada pela palavra *Alétheia*³¹, corresponderia ao oposto de *Léthe*, que significa “esquecimento”³². Logo, e no que a *Veredas* diz respeito, nota-se um interesse por parte de João César Monteiro em procurar reconhecer a dignidade e a nobreza dessas formas em vias de extinção.

retratadas na obra de Moisés Espírito Santo. Segundo este autor, na religião popular portuguesa: “A Senhora confunde-se com a água, é a própria água” (1988: 13).

³¹ Para uma melhor compreensão do conceito de *Alétheia*, ver Marcel Detienne, *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica* (1988), e Adriana Baldan, Luciano Coutinho e Gilmário Guerreiro da Costa, *Poesia e Aletheia: refutação da concepção de evolução na transição do pensamento mítico ao racional* (2018).

³² Este conceito é evocado na narrativa de *Veredas*, aquando da travessia do rio Lima, onde ocorre a metamorfose juvenil do par. Como refere César Monteiro na entrevista a António Pedro Vasconcelos, “desde a Geografia de Estrabão se sabe que o rio Lima também era chamado de Lethes, isto é: o rio da morte, do esquecimento. Essa mitologia fluvial continua viva na memória popular” (2005: 315).

Paul Valéry inicia *La Crise de l'Esprit* com a máxima “Nós, civilizações, sabemos agora que somos mortais” (1919: 4). Embora situado no contexto pós-Primeira Guerra Mundial, este axioma explica a urgência de João César Monteiro em “cartografar cinematicamente” a parte da civilização portuguesa que se encontra “a morrer”. Na entrevista que concede a Adelino Tavares da Silva, publicada n’*O Diário* em 1982, o cineasta expõe a sua preocupação pelo esquecimento da tradição oral, referindo que “o que se está a perder não é o próprio ritmo poético de contar uma história. Na verdade, o que se está a perder é essa herança. Essa tradição oral de levar aos outros uma narrativa está-se a perder, quer em verso, quer em prosa” (1982: 327).

João César Monteiro, em *Veredas*, tal como afirma Pedro Costa em *Do Cineasta Demiurgo*, assume o artifício, captando as pessoas no espaço a que pertencem. A cena que sucede à cantiga de Ti Lérias é exemplificativa desta atitude. Estabelece-se um plano com a câmara fixa, com a duração de 4 minutos, e uma cena familiar e íntima é retratada.

Relativamente à técnica cinematográfica, observe-se esta passagem presente no artigo “A cidade cinemática de João de Deus: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro” de Paulo Cunha:

As suas concepções estéticas do cinema levam-no a adoptar um estilo de filmagem que privilegia a *mise-en-scène* em detrimento da montagem. Monteiro prefere um posicionamento neutro da câmara, sendo recorrente na generalidade da sua filmografia os planos de câmara fixa em que ela repousa sobre o cenário sem qualquer movimento. Tecnicamente, os filmes de Monteiro são maioritariamente filmados com os designados plano-cena ou plano-sequência, dois métodos semelhantes que privilegiam a paralisação dos movimentos da câmara durante o desenrolar de uma cena ou de várias cenas interligadas (2008: 04).

Mais uma vez a cena acompanha um longo relato de Ti Lérias, em que são contadas antigas histórias e vivências, das quais se destaca a feitura de santos em pedra, e a sua influência e importância na vida dos aldeões.

Antes do começo da história da Branca-Flor, é possível enquadrar ainda uma última cena no registo documental de *Veredas*. Trata-se da sequência, pelos vinte minutos, em que as camponesas realizam um rito à volta de uma fogueira. Este rito

verbal popular, ancorado na fórmula “quando a raposa vai aos *grilhos*³³, mal para os pais, pior para os filhos”, tem um objetivo preciso: afastar as raposas das galinhas; a prática ritual consiste numa espécie de dança, em que todas as camponesas se colocam em fila, com as mãos e os joelhos pousados no solo, dando palmadas com a mão direita na terra, e pequenos pulos, praticando um som que se assemelha ao gemido da raposa. Na religião popular, um grande número de ritos agrários é dirigido contra animais considerados prejudiciais. Estes animais correspondem a representações dos espíritos, e as fórmulas devem ser ditas com uma energia particular.

No caso de *Veredas*, este rito é praticado na parte final da tarde, ao pôr-do-sol. Conclui-se também que a repetitividade é uma condição importante, e as fórmulas verbais podem ainda ser acompanhadas por movimentos circulares (como se vê no filme), movimentos enfeitiçantes ou de possessão. Em suma, a primeira parte de *Veredas* apresenta um universo sacralizado, povoado por lendas e ritos. Este é o cenário onde se desenrolará a narrativa do conto popular “Branca-Flor”, analisado no próximo capítulo.

³³ Este termo é mirandês e designa “pintainhos”.

1.2. Figurações do conto popular: “Branca-Flor” e o lobo

Existe um sentido mais profundo nos contos de fadas que me foram contados em criança do que na verdade que a vida ensina.

Friedrich Schiller, *Wallenstein* (1798)

Como foi referido no capítulo anterior, o conto “Branca-Flor” é narrado por uma camponesa na cena inicial do filme *Trás-os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro, realizado um ano antes de *Veredas*³⁴. Existe uma clara vontade por parte de João César Monteiro de estabelecer uma continuidade com a matéria retratada nesse filme, repetindo desde logo o plano inicial³⁵.

De facto, quando César Monteiro entrevista António Reis, em 1974, um ano antes de o filme *Veredas* começar a ser rodado, é possível perceber uma preocupação, por parte destes dois realizadores, com a tradição oral portuguesa e a sua preservação. César Monteiro escreve:

³⁴ O vocábulo usado pelo realizador para título do filme, *Veredas*, é homólogo do que surge numa outra obra – *Grande Sertão: Veredas* – publicada em 1956 por João Guimarães Rosa. Estas duas obras não só partilham o nome como se focam ambas na realidade interior de um país. No caso das *Veredas* de Guimarães Rosa, explora-se o interior do Brasil em busca de elementos de uma cultura nacional. Outros romances na literatura brasileira compartilham afinidades temáticas. Destacam-se *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. O poema *Morte e Vida Severina* (1955) de João Cabral de Melo Neto também se enquadra na temática de *Veredas*, ao retratar uma viagem, do interior para o litoral, descrevendo o sertão nordestino, replicando as marcas regionalistas presentes no discurso dos seus habitantes e procedendo a uma exaltação da tradição pastoril.

³⁵ O trabalho de António Reis influenciou grandemente João César Monteiro, que lhe dedica um texto de apresentação na revista *Cinéfilo*, aquando da entrevista que lhe fez em 1974, a propósito do filme *Jaime*. Há a ressaltar as palavras com que César Monteiro descreve este cineasta, reveladoras de uma profunda reverência: “fui recebido pela mais cândida e afável criatura que deve existir sobre a face deste taciturno planeta, mas só me dei conta da exacta dimensão dessas qualidades (...) após ter visto o filme, como se o filme fosse afinal o único revelador possível e sem equívoco dessa tão veemente e natural explosão de humana grandeza” (2005: 171).

António Reis pode, por um lado, pontuar exemplarmente a atitude moral a que nos obriga a nossa responsabilidade de cineastas e, por outro, suscitar um tipo de reflexão e discussão que torne algum cinema português mais próximos de formas de cultura de expressão genuína, e nascidas do duro conflito capaz de as desvincular de pesadas e sufocantes heranças ideológicas (2005: 172).

Além da influência de António Reis, é igualmente importante mencionar o papel do escritor português Carlos de Oliveira³⁶, que César Monteiro chegará mesmo a considerar o seu “pai espiritual” ou “o pai que gostaria de ter tido” (2005: 367). Se o desejo de filmar o nordeste português já se encontra prefigurado na entrevista feita a António Reis, a escolha de adaptar um conto popular parece ser fruto da convivência com Carlos de Oliveira, o poeta que, segundo César Monteiro, mais lhe ensinou sobre cinema³⁷. A história de “Branca-Flor” (Anexo III) adaptada por João César Monteiro em *Veredas* é extraída de versões compiladas por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, presentes em *Contos Tradicionais Portugueses* (1957). O ciclo da “Branca-Flor” aparece na secção “O livro das artes mágicas”, no terceiro volume, o que revela não só o carácter sobrenatural atribuído a esta narrativa mas também a sua fama, dando origem a várias versões e sendo por isso necessário agrupá-la num conjunto. Com efeito, são três os contos populares que compõem este ciclo, dois intitulados “Branca-Flor” e um outro com o nome “A filha da bruxa”. O primeiro pertence a uma recolha efectuada quase um século antes por Adolfo Coelho, sendo possível encontrá-lo na colectânea *Contos Populares Portugueses* (1879); o segundo encontra-se na recolha

³⁶ Maria Cecília de Salles Freire César, em “As representações do imaginário popular nos romances de Carlos de Oliveira”, propõe que a escrita deste autor não só incorpora a tradição popular como também a problematiza, “sobretudo no que se refere a um certo espírito conciliador e maniqueísta que é um dos vieses dessa matriz popular e se apresenta em muitas situações, personagens e nas frases feitas que proferem. Na escrita ficcional de Carlos de Oliveira, a linearidade fabular, estudada por Propp e outros, é rompida e, nesse processo o herói tradicional é descaracterizado.” (2007: 22).

³⁷ Numa carta intitulada “Les sanglots longs des violons de l’automne” e endereçada ao diretor de teatro Jacques Déniel, datada de 8 de setembro de 1991 (e publicada em 2004, na revista *Trafic*) João César Monteiro escreve que a reflexão cinematográfica portuguesa mais profunda e mais original foi feita por dois poetas: Carlos de Oliveira e Herberto Helder.

efectuada por Francisco Xavier de Ataíde Oliveira, *Contos Tradicionaes do Algarve* (1905), que inclui duas variantes, “Branca Flor” e “Branca Flôr ou a filha do diabo”; o terceiro, “A filha da bruxa”, faz parte da recolha feita por Consiglieri Pedroso, *Contos Populares Portugueses* (1910). Igualmente Teófilo Braga, em *Contos Tradicionais do Povo Português*³⁸, apresenta uma versão de Branca-Flor, intitulada “O príncipe que foi correr a sua ventura”.

Estamos perante um conto difundido³⁹ por Portugal, Espanha e França, que se apresenta sob títulos diferentes, conforme o local em que é recolhido, além de apresentar algumas diferenças na sua estrutura. O núcleo comum a todas as histórias que compõem o ciclo “Branca-Flor” é uma narrativa desenvolvida em torno de uma personagem feminina com poderes mágicos, denominada Branca-flor ou Guiomar⁴⁰, em certas variantes, ora filha de um rei, ora do diabo, ora de uma bruxa. Em todas as versões o deuteragonista é ajudado por Branca-Flor a cumprir tarefas impossíveis. Ambos fogem, são perseguidos pelo rei/diabo/bruxa, acabam por escapar. Esquecem-se um do outro, relembrando-se no final do conto e acabando assim por ficar juntos.

No sistema de classificação criado para agrupar contos populares semelhantes de diferentes culturas formulado pelo folclorista finlandês Antti Aarne em 1910, posteriormente revisto e expandido pelo americano Stith Thompson (1885-1976) em 1928 e pelo alemão Hans-Jörg Uther em 2004, o conto popular “Branca-Flor” pertence ao tipo ATU 313C (*Voo Mágico + O noivo esquecido*)⁴¹.

Uma investigação mais minuciosa revela ainda a existência de muitas semelhanças entre certas sequências da narrativa de Branca-Flor (nomeadamente o

³⁸ O primeiro volume desta obra data de 1883.

³⁹ No estudo desenvolvido por Rui Faria, *O Conto Popular Português*, é igualmente referido que “no período de 1879-1915, são publicadas catorze versões, noutras recolhas” (2009: 103). Infere-se assim que esta narrativa encontrou bastante simpatia e divulgação junto dos transmissores.

⁴⁰ Nos folhetos nordestinos estudados por Jerusa Pires Ferreira, na sua obra *Armadilhas da Memória (conto e poesia popular)* (1991), a personagem “Branca-Flor” aparece com o nome Guimar ou Diguimar, cuja origem é, segundo a autora, possivelmente gaélica, o que revela a ampla difusão desta história.

⁴¹ No presente capítulo o conto será perspectivado em função de um tipo específico: o conto infantil maravilhoso.

momento inicial da história em que um príncipe ou rei joga com um criado, ou a situação em que um personagem masculino espia uma ou várias donzelas banhando-se no lago) em muitos outros contos populares, presentes não só na tradição dos contos de fadas celtas das Ilhas Britânicas, como na mitologia nórdica, para mencionar apenas alguns exemplos⁴². Pretende-se aludir ao facto de estas correspondências evidenciarem um carácter global⁴³ presente nos vários relatos, o que nos leva à ideia formulada por Marie-Louise Von Franz, em *A Interpretação dos Contos de Fada*, de que estes contos de fadas “representam os arquétipos, na sua forma mais simples, plena e concisa” (1990: 5). Nise da Silveira, psiquiatra e aluna de Jung, aprofunda esta tese em *Jung: Vida e Obra* (1981), ao escrever: “A noção de arquétipo postulando a existência de uma base psíquica comum a todos os humanos, permite compreender porque em lugares e épocas distantes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, nos mitos, nos dogmas e ritos das religiões, nas artes, na filosofia, nas produções do inconsciente de um modo geral seja nos sonhos de pessoas normais, seja em delírios de loucos” (1981: 70).

Se o ponto de partida de *Veredas* é uma tentativa de explorar a realidade rural portuguesa, a adaptação de um conto popular tão difundido, bem como a articulação com a peça de Ésquilo e com os textos de Maria Velho da Costa, revela uma vontade por parte de João César Monteiro que ultrapassa o mero registo etnográfico⁴⁴.

⁴² Dos vários exemplos, refiram-se dois: segundo o trabalho de Maria César anteriormente citado, “existe um conto irlandês (O filho do Rei Erin e o gigante do lago Léin) (...) em que a personagem feminina, que nessa versão adquire o nome de Lírio Amarelo, tem poderes mágicos e ajuda o herói a cumprir tarefas para derrotar o gigante do lago Léin, seu Pai” (2007:74). Também no poema mitológico nórdico *Völundarkviða* (*O Poema de Völundr*), encontrado pela primeira vez num manuscrito medieval islandês no séc. XIII, o protagonista espia as donzelas banhando-se no lago.

⁴³ Cf. Teófilo Braga: “A universalidade dos contos populares na tradição *oral* não se pode explicar historicamente; este processo compete aos contos generalizados pela forma *literária*, cuja transmissão se estabelece quase de um modo cronológico e por documentos que subsistem” (1883: 18).

⁴⁴ Na entrevista publicada em 1992, João César Monteiro afirma que não se considera um cineasta português: “Considero-me um cineasta, ponto. Sou um homem do cinema. O cinema para mim não é

Efectivamente, começando pela análise do segundo fragmento de Maria Velho da Costa, que antecede a história de Branca-Flor na narrativa de *Veredas*, é desde logo introduzida a terminologia usada para trabalhar os contos populares, identificando-se o protagonista masculino como o “herói” que pretende vencer o “mal”:

Na desgraça da vila e escassez dos seus bens, eu atrevi-me a prometer ao herói uma vitória contra as hostes do mal, a minha própria vida. A minha invocação tomou alento da grande fé dos contadores de histórias, e eu não sabia que ao conduzir o emissário jovem a uma errância indecisa me condenava à abjuração de todos os meus poderes. Tomando ele o meu corpo e silêncio, vagueávamos por infernos pobres sob o sorriso benévolo dos que esqueceram já as fórmulas mágicas do desatamento dos encantos. Eu me queria mulher ao desterrá-lo da pequena comunidade de vivos e de mortos onde tinha comércio, prometendo-lhe uma destinação muito mais extrema. Ignorava porém como essa passagem régia havia de fazer-se pelo dentro do meu corpo nas suas terríveis metamorfoses. Como uma pátria que de novo divaga as suas lendas de esplendor e infortúnio, eu, ocultamente suplicante, perseguia a paz e a fecundidade de outra história. (00:18:10).⁴⁵

Neste fragmento, é possível inferir tratar-se já da voz de “Branca-Flor”. O texto de Maria Velho da Costa menciona “terríveis metamorfoses” no corpo feminino, o que ajuda a explicar o facto de ao longo do filme serem vários os casais protagonistas, interpretados por diferentes pares de actores. Isto sugere que João César Monteiro não procura centrar-se sobre um casal em particular, mas sobre o Homem e a Mulher,

português, nem chinês, nem americano” (2005: 359). Interessa-lhe acima de tudo “criar um mundo” onde se confrontem chaves culturais diferentes, permitindo uma visão mais ampla da condição humana.

⁴⁵ Atente-se ainda nesta interpretação, presente no ensaio de Elisabete Marques: “Desde logo, em *Veredas*, dá-se tempo e espaço à palavra dos anónimos, num gesto de contra-história. (...) Precisamente, *Veredas* procura expor um conjunto de falares e pensares secundarizados, destacando e reinventando aquilo que fica de fora de uma narrativa oficial. (...) Assim, a frase deste excerto de MVC, «Como uma pátria que de novo divaga as suas lendas de esplendor e infortúnio, eu, ocultamente suplicante, perseguia a paz e a fecundidade de outra história» (...) ganha redobrado sentido, aplicando-se quer ao ímpeto do realizador quer ao da escritora” (2016: 22).

e sobretudo sobre a segunda⁴⁶. Esta alusão antevê ainda as transformações que irão ocorrer no par, mais tarde, aquando das perseguições do Diabo, em que ambos se transfiguram numa horta e num hortelão, numa ermida e num ermitão. Este ciclo de transmutações é acompanhado por dois fragmentos, narrados em voz-off, um lido por uma voz feminina (a mesma que na sequência inicial interpela o viandante) e outro por César Monteiro. O entrelaçamento de textos literários no mundo diegético presente em *Veredas* viabiliza uma leitura metatextual⁴⁷ que permite tecer uma analogia com *Metamorfoses*, de Ovídio, em que o poeta romano, partindo da mitologia grega, narra igualmente a transfiguração de homens e deuses em animais, árvores, rios, pedras, representando o princípio dos tempos. Seguindo a interpretação de Raimundo Carvalho, em *Metamorfoses em tradução*, Ovídio “opera contrapontisticamente dando ao passado atributos do presente. O poema é ao mesmo tempo uma recolha de contos e um diálogo dinâmico com a tradição literária e filosófica, através do jogo intertextual e alusivo” (2010: 11). Procedendo a uma leitura sincrónica destas duas obras, é possível constatar que em *Veredas* César Monteiro opera de modo semelhante, intermediando o discurso popular com o erudito (Branca-Flor – Maria Velho da Costa) e o mundo rural com o mítico (Trás-os-Montes – Ésquilo). Segundo o realizador Francesco Giarrusso, em *O Labirinto e o Espelho*, “através de complexas operações dialógicas César Monteiro apropria-se das palavras alheias, dos significados sociais a elas já atribuídos, obrigando-as a servir as suas novas intenções por meio de um contínuo jogo de espelhos em que a única constante é representada pela sobreposição de níveis semânticos diferentes”⁴⁸ (2016: 15). Neste sentido, os textos de Maria Velho

⁴⁶ Leitura já presente na dissertação de Pedro Ruas Camacho Costa, *Do Cineasta Demiurgo* (2016).

⁴⁷ Aplica-se desta forma a tipologia empregada por Gérard Genette: “O terceiro tipo de transcendência textual, a metatextualidade, é a relação pela qual um texto se torna objeto de uma qualquer forma de comentário por parte de outro texto, não necessariamente citando-o mas simplesmente evocando-o” (*apud* Giarrusso 2016: 80).

⁴⁸ “A este propósito, observaremos a combinação de elementos aparentemente incompatíveis, como sagrado e profano, popular e erudito, sublime e trivial, tudo reproposto ou alterado por práticas dialógicas bastantes complexas que, mediante a criação de novas relações entre palavras, imagens, sons e fenómenos, levam à destruição da hierarquia estabelecida dos valores. O ato subversivo monteiriano

da Costa cumprem uma função específica em *Veredas*: constituem a representação da voz interior feminina⁴⁹. Servem igualmente de elemento agregador que atribui uma coerência a todas as metamorfoses do corpo feminino ao longo do filme.

Assim Branca-Flor, prefigurada pela moura encantada, representa o arquétipo feminino, trabalhado por Maria Velho da Costa e problematizado por João César Monteiro. Para isso levar-se-á em conta que, como diz Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, “nos contos tudo é expresso em linguagem simbólica” (2002: 294).

Recuando ao início do filme, é possível identificar ainda uma outra narrativa, que se cruzará com a história de Branca-Flor, modificando-a e alterando o seu sentido. Com efeito, a cantiga tradicional pastoral em mirandês, “La Lhoba Parda”, versa sobre uma loba fugitiva, que volta a ser evocada à passagem dos vinte minutos da película – quando vários pastores discutem o desaparecimento do gado e preparam uma caçada a lobos que possam existir na vizinhança. Muito mais tarde, já depois de Branca-flor e o pastor se juntarem, gerando um bebé (algo que não sucede na versão original) e se esquecerem um do outro, três licantropos levam a criança, deixando Branca-Flor perdida no meio da paisagem montanhosa. Em *Veredas*, o lobo é evocado várias vezes. Além da cantiga tradicional e da caçada ao lobo pelos pastores, há ainda a travessia de uma floresta cheia de lobos que uivam, a que César Monteiro se refere como “os

consistirá, portanto, em separar o que é tradicionalmente unido e aproximar o que é geralmente longínquo, materializando sistematicamente o mundo, o seu mundo, agora nosso.” (Giarrusso 2016: 16)

⁴⁹ Sobre a decisão de escolher Maria Velho da Costa, com quem já havia colaborado em *Que Farei Eu com esta Espada?* (1975) para escrever parte do argumento de *Veredas*, César Monteiro afirma: “Não entreguei o texto a uma segunda pessoa. A Fátima sou eu enquanto jovem passarinha. Só fiz questão que, através do texto, não fossem introduzidas, no filme, um certo tipo de relações dramáticas do género «eles foram para o campo passar o fim de semana e resolveram, a contento, a vidinha sexual», ou favorecesse a criação de conflitos psicológicos individualizados que, no meu ver, teriam o inconveniente de o aparentar ao cinema de consumo pequeno-burguês. E isto é tão verdade para o texto da Fátima como para o texto de Ésquilo” (2005: 314).

temores nocturnos das descrições fantásticas” (apud Costa 2016: 24). Atente-se na análise de Pedro Costa:

é evidente a relação que se estabelece, no filme, entre o animal e o Demo, já que, posteriormente na narrativa, é o pai de Branca-Flor (o próprio Diabo) quem rouba as ovelhas do pastor e são os lobos (ou os licantropos) que raptam o filho de Branca-Flor. Como nos informa Moisés Espírito Santo, nalgumas localidades do norte do país, em determinadas alturas, existe o costume de se caçar lobos, com fins religiosos e exorcizantes. No Soajo, por exemplo, no dia de São Bartolomeu, o «Diabo anda à solta», e a população deve reunir-se para caçar os lobos. A referência explícita ao lobisomem é, por seu turno, remissível ao universo da mitologia⁵⁰ e da lenda, a um tempo original, já que, segundo algumas tradições, no princípio, *in illo tempore*, os homens se transformavam em animais e os animais em homens. A figura do lobo reaparece em *Silvestre* também associada ao Diabo, ou mais concretamente a um viandante que tem um pacto com o demónio. Aí, várias vezes se estabelecem *raccords* entre planos de um lobo e dessa personagem (2016: 24).

Para além desta associação com o demo, a figura do lobo (ou mais precisamente, da loba) corresponde a outra representação do arquétipo feminino – tese difundida por Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que Correm com os Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem* (1992)⁵¹. *Veredas* problematiza desta forma o arquétipo feminino e as suas origens: a psique natural instintiva, selvagem, corporizada sob a forma da loba⁵² e a figura de Branca-Flor, representando a filha emancipada, oposta à

⁵⁰ Segundo *As Metamorfoses* de Ovídio, Licaão (do grego Λυκάων), o rei da Arcádia, serviu a carne de Árcade a Zeus e este, como castigo, transformou-o em lobo (*Met.* I. 237).

⁵¹ Pinkola Estés aprofunda o arquétipo da Mulher Selvagem, configurado na expressão *La Loba* (a loba), de proveniência mexicana, mas igualmente presente em outras culturas, assumindo diferentes nomes.

⁵² “Essa Mulher Selvagem *La Loba*, que vive no deserto, foi chamada por muitos nomes e atravessa todas as nações pelos séculos fora. Seguem-se alguns dos seus antigos nomes: *A Mãe dos Dias* é a deusa-mãe-criadora de todos os seres e de todas as coisas, incluindo-se o céu e a terra. *Mãe Nyx* exerce seu domínio sobre tudo o que for da lama e das trevas. *Durga* controla os céus, os ventos e os pensamentos dos seres humanos dos quais se espalha toda a realidade. *Coatlíque* dá a vida ao universo incipiente, que é maroto e difícil de controlar, mas, como uma mãe loba, ela morde a orelha do filhote

ideia da mulher submissa e concebida como propriedade do homem (sem voz), tal como é retratada na última parte do filme, na sequência filmada no Alentejo. Torna-se assim necessário compreender o caráter formativo dos contos populares.

É sabido que já na Grécia Antiga histórias simbólicas (μύθοι) eram narradas às crianças⁵³. Teófilo Braga, em “Literatura dos contos populares em Portugal”, introdução ao segundo volume dos *Contos Tradicionais do Povo Português*, menciona as *paramítia*, uma classe de mulheres encarregadas de contar contos, na Grécia Antiga⁵⁴. Todavia, como aponta Pedro Eiras, em “Para que servem as histórias que metem medo?”, “o conto popular nem sempre se dirigiu mais a crianças do que a adultos” (2010: 276). Apesar disto, “o conto popular é entendido, hoje, como forma literária própria para crianças. É decerto uma compreensão moderna, imperante pelo menos desde o romantismo alemão, e justificada, de um ponto de vista pedagógico e científico, pela psicanálise” (*idem*). E de acordo com o psicanalista Bruno Bettelheim, “aplicando o modelo psicanalítico da personalidade humana, os contos de fadas transmitem importantes mensagens à mente consciente, à pré-consciente, e à inconsciente, em qualquer nível que esteja funcionando no momento” (2002: 6).

Para João César Monteiro “o cinema não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo. Ou Ulisses de novo em Ítaca” (*apud*

para contê-lo. *Hécata*, a velha vidente que “conhece seu povo” e traz em si o cheiro de húmus e o sopro divino.” (1992: 24-25).

⁵³ A noção de infância e a condição da criança não foram sempre entendidas do mesmo modo, adoptando-se concepções diferentes em momentos distintos. Só em 1959 é aprovada a Declaração Universal dos Direitos da Criança (cf. Ariès 1978).

⁵⁴ Volta-se a sublinhar a sequência inicial do filme *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro, onde é possível observar uma camponesa mais velha a transmitir o conto popular “Branca-Flor” a duas crianças, indo ao encontro da teoria apresentada por Bruno Bettelheim, para quem estas narrativas antigas “falam simultaneamente a todos os níveis da personalidade humana, comunicando de uma maneira que atinge a mente ingénuo da criança tanto quanto a do adulto sofisticado” (2002: 6).

Giarrusso 2006: 21)⁵⁵. É recorrendo à linguagem do mito (Ulisses em Ítaca) que o cineasta deslinda o preceito cinematográfico. Manuela de Freitas, atriz que interpreta Atena em *Veredas*, afirma que João César Monteiro “quer revelar ao homem a sua íntima natureza, mostrando-lhe, como procurará fazer em toda a sua obra, a essência da vida e a sua justa relação com o mundo. Quer «encontrar a beleza na própria vida e não embelezar. Porque ele acreditava que a vida e os seres são belos. Não se tratava de acrescentar algo de belo, mas de procurar na realidade o signo do ‘dedo de Deus’: uma luz, um rosto»” (*apud* Giarrusso 2016: 84)⁵⁶.

A primeira referência a Branca-Flor é feita aos vinte e cinco minutos do filme. A sequência inicial apresenta o espaço e o mundo onde a história se insere, um meio rural onde as pessoas cuidam dos animais e da terra e partilham histórias de lendas e mitos. Na versão organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, a história foca-se num lavrador e seu rebento. O lavrador perde os bois, encontrando um cavaleiro (que mais tarde revela ser o Diabo) que propõe ajudá-lo a recuperar os bois na condição de este lhe entregar o primogénito. No filme não se menciona o lavrador, o cavaleiro ou o filho, apenas um rapaz que perde ovelhas em vez de bois. João César Monteiro avança diretamente para a parte da história em que o filho do lavrador (na história original) encontra uma velha camponesa; esta diz-lhe que o desaparecimento das ovelhas é arte do Diabo – aqui começa a adaptação do conto popular em *Veredas*. A camponesa diz ao pastor que ele continue o caminho até chegar a um ribeiro, onde encontrará três meninas a banhar-se, duas más e uma boa, Branca-Flor, à qual deverá pedir ajuda. Na versão original é a camponesa quem aconselha o rapaz a esconder a roupa de Branca-Flor. No filme, o rapaz esconde a roupa de Branca-Flor por iniciativa própria. Na versão original existe também uma referência de cariz mágico (das três

⁵⁵ Esta ideia do cinema como retrato de si mesmo é levada ainda mais longe por João César Monteiro, que na revista *Cinéfilo* escreve, no dia 25 de Maio de 1974: “O CINEMA SOU EU, ou seja: a criação é absoluta e absolutamente incómoda” (2005: 515).

⁵⁶ Maria Velho da Costa também escreveu que “[Monteiro] tinha uma espécie de crença na pureza original do povo profundo” (*apud* Costa 2016: 25).

meninas duas transformam-se em negras pombas e uma em pomba branca⁵⁷). No filme isto não ocorre. Na versão original o rapaz / filho do lavrador pede proteção a Branca-Flor, e decide pedir ao Diabo a escritura da entrega da sua alma⁵⁸. No filme o rapaz também pede proteção a Branca-Flor, e pretende que o pai dela lhe restitua as ovelhas que roubou. No conto original o Diabo vive num palácio⁵⁹; já no filme o Diabo apenas aparece em cena forjando metais, sugerindo que se trata de um ferreiro. Esta alteração, aplicada no filme, possibilita uma associação entre o Diabo e Hefesto, o ferreiro dos deuses. A ideia de Hefesto como filho mal amado pelo pai e pela mãe encontra um paralelismo na história de Branca-Flor.

Das tarefas⁶⁰ que o Diabo atribui ao rapaz na versão original, César Monteiro substitui uma por outra que se encontra na versão de Adolfo Coelho – a segunda tarefa requer que o rapaz produza o pão feito com a farinha que o Diabo moeu (aqui o cineasta aproveita o moinho de farinha como elemento cénico). Misturam-se assim as duas versões. Existem pequenas alterações a nível das falas das personagens, como na terceira tarefa, quando o Diabo pede ao rapaz que vá buscar uma guitarra que perdeu no fundo do mar há quinhentos anos. Na versão original Branca-Flor pede ao rapaz

⁵⁷ As pombas brancas no simbolismo religioso representam o Espírito Santo (Bettelheim 2002: 111). Como César Monteiro não recorre a este elemento, este simbolismo não será integrado na análise.

⁵⁸ Embora este elemento não esteja presente em *Veredas*, convém sublinhar a semelhança entre o *topos* do homem que perde ou vende a alma, e o mito de Fausto, eternizado nas obras de Marlowe, Goethe, Thomas Mann, entre outros...

⁵⁹ No livro *Armadilhas da Memória*, Jerusa Ferreira escreve que em “algumas versões portuguesas, a menina era tão bela que se chamava Brancaflor e, sendo filha de camponeses muito pobres, foi batizada (paradoxalmente) pelo diabo, passando a chamar-se Guiomar, depois de raptada pelo padrinho, para viver em seus domínios. A moradia era o «Castelo do Vai Não Torna», que se identifica com a noção de inferno, lugar de onde não se pode fugir” (1991: 25).

⁶⁰ Na dissertação *Do Fruto à Raiz: Uma Introdução às Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa Recolhidas e Recontadas por Ana de Castro Osório*, Maria de Medeiros refere que estas tarefas iniciáticas correspondem a “percursos de aprofundamento da maturidade e de crescimento (...) ocorridos quase sempre no momento da puberdade” (1997: 180). As provas iniciáticas são encaradas como provações que devem ser superadas para alcançar “a felicidade eterna” (*idem*).

que a corte em pedaços. No filme a fala é alterada, e Branca-Flor diz-lhe apenas: “Mata-me”.

As duas primeiras tarefas (fabricação do vinho e do pão) podem ser entendidas como uma iniciação aos trabalhos físicos – actividades necessárias ao desenvolvimento do corpo do jovem, além do significado simbólico-religioso destes dois elementos – no cristianismo o pão e o vinho representam o corpo e o sangue de Cristo. Já na terceira tarefa, a ida ao fundo do mar pode representar a necessidade de mergulhar no próprio inconsciente, aquilo que Jung, na esteira do pensamento desenvolvido por Freud, intitulou de *Self* (si-mesmo) – a totalidade psíquica de um indivíduo – e, simultaneamente, o centro regulador do inconsciente coletivo. Em *Veredas*, este mergulho implica um sacrifício – Branca-Flor pede ao pastor que a mate, o que pode ser interpretado deste modo: Branca-Flor poderá corresponder a uma representação do *Eros*, cristalizada na figura da Virgem Maria nos poemas da Idade Média, que estabelece um modelo de comportamento feminino, um padrão para a *anima*⁶¹ do protagonista masculino.

Tendo como ponto de partida o trabalho desenvolvido por Freud, a descida ao fundo do mar obriga o protagonista a reconhecer a existência de um inconsciente, reprimido pelo *ego*, e esse confronto, como revela Jung, corresponde a um “teste de coragem, uma prova de fogo para as forças espirituais e morais do homem” (2000: 39). Ainda segundo Jung:

Jamais devemos esquecer que, em se tratando da anima, estamos lidando com realidades psíquicas, as quais até então nunca foram apropriadas pelo homem, uma vez que se mantinham fora de seu âmbito psíquico, sob a forma de projeções. Para o filho, a anima oculta-se no poder dominador da mãe e a ligação sentimental com ela dura às vezes a vida

⁶¹ “A anima não é alma no sentido dogmático, nem uma *anima rationalis*, que é um conceito filosófico, mas um arquétipo natural que soma satisfatoriamente todas as afirmações do inconsciente, da mente primitiva, da história da linguagem e da religião. [...] Ela é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual pelo contrário esta última emerge” (Jung 2000: 37).

inteira, prejudicando gravemente o destino do homem ou, inversamente, animando a sua coragem para os atos mais arrojados. (*idem*)

No caso de Branca-Flor esse mergulho acarreta um pequeno sacrifício⁶², uma morte onde o seu sangue é vertido⁶³, facto que poderá simbolizar a sua primeira menstruação, e conseqüente entrada num novo ciclo da sua vida⁶⁴.

Interessará igualmente destacar a simbologia do número três nesta narrativa: são três as irmãs, filhas do Diabo, três as tarefas que o “herói” tem de cumprir para se unir a Branca-Flor, e ainda três o número de vezes que Branca-Flor pede ao pastor que a chame para ela renascer. Na cultura ocidental o número três detém um papel simbólico fundamental. É um número místico: a perfeição da unidade divina existe na Santíssima Trindade; são três as virtudes teologais: Fé, Esperança e Caridade. A estrutura básica da família tem três elementos, pai, mãe, filho/a, sendo o seu modelo a “Sagrada Família⁶⁵”.

Na parte final do conto, na sua versão original, o diabo desiste de ir à procura de Branca-Flor e do seu amado, o casal em fuga, e faz com que ambos se esqueçam um do outro. Serão as pombas, mais tarde, quem lhes revelará o que aconteceu, recordando-lhes o passado. Noutra versão eles casam-se segundo um rito cristão. No filme nada disto acontece: César Monteiro retira o elemento mágico (as pombas que

⁶² De acordo com a leitura de Bettelheim, “isto está de acordo com a idéia cristã de que apenas os que estão dispostos a sacrificar a parte do corpo que os impede de atingir a perfeição, se a circunstância o requer, terão permissão de entrar no céu. A nova religião, Cristianismo, pode libertar mesmo aqueles que permaneceram de início presos ao paganismo.” (2002: 13).

⁶³ No conto, Branca-Flor avisa o protagonista masculino que não toque no seu sangue: “não deites nenhuma gota de sangue em ti, porque ser-te-á isso muito perigoso” – no filme esta fala é omitida.

⁶⁴ Na versão do conto escrita por Ana de Castro Osório, Branca-Flor é levada pelo Diabo aos doze anos. Para Maria de Fátima Medeiros isto corresponde ao “número da puberdade. Aos doze anos as meninas começam a modificar-se, a amadurecer, a preparar-se para outras aprendizagens, outras experiências. É nesta idade que se completa o segundo ciclo das suas vidas” (1997: 169).

⁶⁵ O filme de César Monteiro que antecede *Veredas, Fragmentos de um Filme-Esmola* (1972) esteve para se chamar *A Sagrada Família*. Numa primeira fase *Veredas* foi concebido como continuação desse filme.

falam), coerentemente com a forma como adaptou o resto do conto, introduzindo por sua vez dois monólogos, ditos por um homem (voz de João César Monteiro) e uma mulher (a voz feminina que percorre todo o filme), em que a passagem do tempo adquire o todo o protagonismo. E em vez de terminar o filme como no conto popular, João César Monteiro opta por uma solução mais ambiciosa, pois inclui o texto de Ésquilo.

O que parece estar em causa na transposição do conto popular “Branca-Flor” em *Veredas*, para além da união afectiva entre um homem e uma mulher, e do tempo que é problematizado através da memória e do esquecimento, é a condição feminina. De acordo com a antropóloga social Sheila Kitzinger:

a condição feminina é representada, em muitas culturas, como um paradoxo - um antagonismo entre duas visões distintas. A primeira representa a mulher como objeto erótico, elemento perigoso, passível de desencaminhar os homens na sua busca pelas coisas espirituais e tirá-lhes a força vital. A outra visão de mulher coloca-a como a personificação do amor puro e incondicional, do sacrifício e da caridade. Os dois fenómenos que estão simbolicamente por trás dessas duas visões antagónicas são respectivamente a menstruação de um lado, e, de outro, a gravidez, a maternidade (*apud* Amaral 2003: 17-18).

Poder-se-á admitir que Branca-Flor integra em si estas duas visões antagónicas: objeto erótico, espiada pelo pastor (e pela câmara) banhando-se no ribeiro, num primeiro momento; e amor puro e incondicional, após o pacto que estabelece com o pastor. Relativamente à união afectiva, César Monteiro define *Veredas* como “um filme de amor – o texto, sendo filme, entrelaça-se amorosamente no seu corpo – e de amor que não é só entre duas pessoas mas, em pé de igualdade, entre pessoas e coisas, entre pessoas e deuses, de molde a que essas relações estabeleçam um acordo profundo e profundamente harmonioso entre tudo o que existe, entre tudo o que, abruptamente foi arrancado ao coração dos homens” (2005: 314). Apesar de César Monteiro mencionar o “amor”, em nenhum momento o termo é invocado na versão recolhida por José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira do conto popular “Branca-Flor”. Na versão de Adolfo Coelho, o mais próximo a que a narrativa chega da expressão

desse sentimento encontra-se na fala final de Branca-Flor, quando diz: “Só tu serás o meu esposo”⁶⁶.

Concluindo, o conto popular “Branca-Flor” parece, numa primeira leitura, ser mais apropriado para uma juventude pré-nupcial, pois o momento retratado diz respeito à adolescência. Com efeito, as tarefas que o pastor/herói realiza para satisfazer os pedidos do Diabo poderão simbolizar um percurso iniciático para ganhar o afecto da pessoa amada. Para Bettelheim, “este processo de crescimento começa com a resistência contra os pais e o medo de crescer” – algo que poderá muito bem ser aplicado à personagem feminina, Branca-Flor – e “termina quando o jovem encontrou verdadeiramente a si mesmo, conseguiu independência psicológica e maturidade moral, e não mais encara o outro sexo como ameaçador ou demoníaco mas é capaz de relacionar-se positivamente com ele” (2002: 12). Contudo, a verdade é que o protagonista masculino não consegue realizar nenhuma destas tarefas sem a ajuda de Branca-Flor, um dado que ajuda a qualificar Branca-Flor como a autêntica heroína desta narrativa⁶⁷.

⁶⁶ Para Bettelheim: “É como se estas estórias deliberadamente evitassem afirmar que as heroínas estão amando; tem-se a impressão que mesmo os contos de fadas dão pouca importância ao amor à primeira vista. Em vez disso, sugerem que o amor quer dizer muito mais do que simplesmente ser despertada ou escolhida por algum príncipe. Os salvadores se apaixonam pelas heroínas devido à beleza delas, que simboliza a perfeição. Como estão amando, os salvadores têm de se tornar ativos e provar que são dignos da mulher que amam” (2002: 292).

⁶⁷ Aproveita-se esta leitura feita por Marie-Louise Von Franz, que, embora remeta para um outro conto (*As Três Penas*, recolhido pelos irmãos Grimm), se adequa à história de Branca-Flor. Acerca do protagonista masculino, é possível referir que não se trata de “um herói no sentido próprio da palavra. Ele é ajudado o tempo inteiro pelo elemento feminino, que resolve todos os problemas para ele, e realiza todas as tarefas exigidas” tais como fabricar o vinho e o pão, e trazendo a guitarra do fundo do mar. “A história termina com um casamento — uma união equilibrada dos princípios feminino e masculino. Em resumo, a estrutura geral da história indica a existência de um problema, que é uma atitude masculina dominante, uma situação que omite o elemento feminino, e toda a trama mostra como esse elemento feminino é trazido à luz e restaurado” (Von Franz 1990: 46).

2. A fundação de uma nova justiça – outras intertextualidades em *Veredas*

2.1. *Ésquilo-Oresteia*: o contexto pós-revolução e a consciência política

A matéria é demasiado grave para que um mortal a possa julgar.

Ésquilo, *Oresteia*

Para uma clara compreensão do que se encontra em jogo na adaptação da peça *Euménides* de Ésquilo em *Veredas*, é necessário entender o contexto em que este filme aparece no panorama do cinema português. O filme começa a ser rodado em 1975, pouco tempo depois de acontecer em Portugal a revolução de 25 de Abril de 1974. No que diz respeito ao cinema, Paulo Cunha, em *O Novo Cinema Português: Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, afirma:

nessa primeira metade da década de 1980, apesar da relativa instabilidade governativa, o poder político tratou de lançar as bases para uma política pública de cinema que beneficiaria a vontade de internacionalização defendido pela facção dos “filmes para Paris”. Parece-me evidente que esta ideia de internacionalização foi a natural conclusão de um longo processo iniciado nos anos 60, promovido por uma geração de cineastas formados em instituições de ensino ou formação profissional estrangeiras, e que operou uma significativa mudança de paradigma no cinema português. Ao contrário do paradigma de um cinema nacional para um público luso-falante tentado por António Ferro (1933-49), nos anos 60 e 70, esta geração lançou bases para uma internacionalização que se consolidaria de forma inequívoca e se institucionalizaria ao longo dos anos 80 (2013b: 237).

Com efeito, César Monteiro apresenta-se como fazendo “parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal” (Cunha 2010: 186), uma ideia corroborada pelo cineasta Alberto Seixas Santos, que refere numa entrevista dada em 1972 que os jovens cineastas portugueses (no qual o próprio se insere) vieram “para o cinema com uma bagagem intelectual diferente da dos nossos predecessores, com uma verdadeira cultura cinematográfica” (*idem*). E isso deve-se ao facto de grande parte desta geração

de jovens realizadores ter feito a sua formação no estrangeiro⁶⁸, maioritariamente em Paris, Londres, no caso de João César Monteiro, e Madrid. Esta nova geração aparece como uma resposta e por oposição à designada “geração dos assistentes⁶⁹”, que monopolizou a produção da década de 50. Na esteira da nova vaga francesa, começa-se a cimentar o cinema de autor um pouco por toda a Europa, contrariando a dominação económica e ideológica do cinema industrial controlado por Hollywood. Comungando da mesma visão, João Bénard da Costa reforça a ideia segundo a qual, independentemente de filiações ideológicas diversas, esta geração se encontra unida pelas mesmas convicções estéticas: a defesa do cinema de autor e a reclamação “de um novo cinema para Portugal e de um novo Portugal para o cinema” (1985: 15).

No estudo levado a cabo por José Filipe Costa, *A Revolução de 74 pela Imagem: entre o cinema e a televisão*, é referido que, após o 25 de Abril, o sector de produção cinematográfica se organiza num novo sindicato e elabora um programa onde surge a intenção de “fazer do cinema em Portugal um instrumento dinâmico popular de cultura e consciencialização política” (2002: 1). No caso particular de João César Monteiro, já em 1971, na abertura do filme *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, o cineasta reafirmava, do mesmo modo irreverente que caracterizaria toda a sua obra, uma ideia generalizada acerca do Portugal salazarista que, apesar da

⁶⁸ Como identifica o sociólogo Adérito Sedas Nunes, em 1964, no artigo “Portugal, sociedade dualista em evolução”, a sociedade portuguesa encontra-se então “muito mais intensamente posta em presença do mundo que a rodeia do que estava, por exemplo, antes do último conflito mundial”. Para o sociólogo é evidente que “ocorre uma progressiva diluição ou evanescência das fronteiras enquanto limites sociais e culturais e os indivíduos, para além dos quadros das sociedades onde vivem, tendem a agir, pensar, sentir e desejar também em função de estímulos, imagens, oportunidades, solicitações e concepções recebidos do exterior da sociedade, ou nesse exterior apercebidos, através do contínuo fluxo de informação” (*apud* Cunha 2010: 185).

⁶⁹ Designação usada por diversos autores para classificar o grupo de realizadores que começaram a sua carreira como assistentes dos realizadores que constituíram o núcleo duro do projecto cinematográfico de António Ferro, e porque a sua formação foi feita à base da experiência adquirida na produção.

avançada decomposição, continuava a amputar⁷⁰ cultural e socialmente uma sociedade com novos valores em emergência: “este país é um poço onde se cai, um cú de onde se não sai⁷¹”. Neste sentido, como refere Francesco Giarrusso em *O Labirinto e o Espelho*, “as referências intertextuais presentes nos filmes imediatamente posteriores ao 25 de Abril adquirem para João César Monteiro uma valência política sem precedentes, pretendendo com eles resgatar moralmente a cultura daquelas terras e o imaginário daquelas gentes que durante décadas foram esquecidas pelo regime salazarista” (2016: 123).

Em primeiro lugar, há que relevar o espaço escolhido por João César Monteiro para a realização de *Veredas*, ao encontro de uma tendência verificada por esta geração de novos cineastas portugueses na década de 70: a de centrar o seu trabalho no registo do país rural. Isto permite desde logo a criação de um imaginário ligado a uma alteridade reveladora não só de uma atitude estética, intelectual e política, como de um contexto social, histórico e ideológico “que é, resumidamente, o do chamado cinema português que nasce dos movimentos do neo-realismo, do cineclubismo e do *cinema novo*” (Costa, 2012: 10). Este processo de representação da cultura popular encontra-se intimamente relacionado com a produção de um discurso de identidade nacional, e assenta em noções de autenticidade e arcaísmo, tradição e modernidade, popular e erudito, campo e cidade. Com efeito, a procura por uma maior autenticidade leva César Monteiro a deslocar-se até Trás-os-Montes, onde irá encontrar vestígios de

⁷⁰ Durante o período de transição marcelista, a censura intensificou a sua ação no cinema português. César Monteiro, em 1970, escreve: “Este filme (Quem espera por sapatos de defunto morre descalço) foi durante o fascismo, mutilado e, de tal feição, aprovado pela Censura que, em meu fraco, mas sereno, entender, a sua pública exibição seria, por isso grandemente afectada, sem que a essa razão bastante fosse preciso ajuntar a respeitante ao parco engenho que lhe moldou o carácter” (2005: 259).

⁷¹ Desde tenra idade que João César Monteiro revela uma profunda repulsa pelos políticos. Em 1974 escreve, sarcasticamente: “Por volta dos 15 anos, fixei-me com a família em Lisboa, para poder prosseguir a minha medíocre odisseia liceal. Instalado no colégio do dr. Mário Soares, acabei por ser expulso ao contrair perigosíssima doença venérea. Pensei, então, que entre a política e as fraquezas da carne devia existir qualquer obscena incompatibilidade, e nunca mais fui visto na companhia de políticos” (2005: 57).

uma cultura em vias de extinção. A cidade encontra-se mais distante do tempo primordial que *Veredas* evoca, e, de facto, parece existir certa continuidade com o percurso cinematográfico do próprio realizador, pois o último plano do filme *Fragmentos de Um Filme Esmola: A Sagrada Família* (1972), é uma cidade em chamas. A propósito disto, Pedro Camacho Costa, em “Para uma leitura do espaço em João César Monteiro”, invoca o pensamento do sociólogo Georg Simmel:

o realizador entende a cidade como “um inferno social” [...]. Daí que os protagonistas dos seus filmes sejam normalmente figuras marginais, rejeitadas, perseguidas e incriminadas pelos demais - e, sempre, condenadas a uma enorme solidão. Para Simmel: “em parte alguma nos sentimos mais sós e abandonados do que entre a multidão da grande cidade” (2019: 161).

Em *Veredas*, por volta dos dezoito minutos, o ancião Francisco Domingues conta a história do burrinho, que termina com estes versos: “Por isso, digo eu/ Seja pequeno ou grande/ o meu voto ninguém merece/ Porque depois do meu voto dado/ o dono do voto cresce/ e depois de estar lá em cima/ olha abaixo e não conhece”. A crítica em *Veredas* é materializada pela voz do povo. A singularidade deste momento advém do facto de César Monteiro dar voz a quem não a tem (famílias pobres no interior do país), utilizando o cinema para mostrar a realidade profunda da existência rural, que as pessoas nascidas e criadas nas cidades ignoram⁷². A atitude criativa de César Monteiro alia deste modo o arquivo etnográfico ao arquivo revolucionário. Como reflete Fernando Cabral Martins:

não obstante os cenários opostos, o primeiro urbano e o segundo rural, em que têm lugar as intrigas de *Que Farei Eu com Esta Espada?* e *Veredas*, ambos os filmes manifestam abertamente uma análoga atitude ideológica agora livre de qualquer condicionamento político

⁷² Catarina Costa, em *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*, refere um “olhar revolucionário, fruto do movimento de urgência e de vontade de registo que se criou logo a seguir ao 25 de Abril de 1974, um movimento de dois anos que revolucionou as formas de produção do cinema português. Trata-se de um momento em que os realizadores da ficção, contagiados pelos acontecimentos, se voltam para a realidade do país” (2012: 28-29).

repressor. César Monteiro distancia-se da «tirania» capitalístico-burguesa, mas não foge do mundo, não se refugia nos seus fantasmas; pelo contrário, dá vida a um universo poético singular no qual combate e resiste à repressão social, subvertendo o significado de tudo aquilo de que se apropria (*apud* Giarrusso 2016: 123-124).

Como resultado, por volta dos quarenta e seis minutos, aparecem em *Veredas* algumas imagens alusivas à prática agrícola. Uma camponesa, mais velha, trabalha a terra, com a ajuda de dois burros, dizendo: “Isto é terra de pobre, quem não trabalha não come. Há que trabalhar muito para não ter nada”. Mais uma vez César Monteiro desvia o olhar do espectador para as condições difíceis de muitas destas famílias.

A terra é apresentada do ponto de vista dos que nela trabalham. O antropólogo João Pina-Cabral constata que “a produção e reprodução de uma identidade nacional no contexto de uma hegemonia burguesa parece ter dependido da constante reformulação da noção de «povo» no seio da qual se deveria encontrar a «verdadeira» identidade nacional” (1991: 15). Ao utilizar o espaço rural como espaço nacional, João César Monteiro coloca em relevo um contraste com o paradigma dominante da modernidade que encara o espaço urbano como o lugar primário da mudança social.

Para além do arquivo etnográfico e do “olhar” revolucionário, há uma outra componente de *Veredas* que deve ser destacada, de modo a enquadrar a peça de *Ésquilo*: o imaginário poético. *Veredas*, pelo modo como retrata o povo português, deve ser encarado como uma viagem nostálgica, que oscila entre uma visão pastoral e uma jornada por um mundo já quase esquecido, arcaico, esteticizado. Este passado, como afirma Catarina Costa, é “construído cinematograficamente, para o que contribui grandemente a forma como se filma a terra, a paisagem, a relação das pessoas com esta, assim como o acento no uso de determinados objetos e construções que materializam a ruralidade como modo de vida, como testemunhos do passado” (2012: 27). É esta intencionalidade onírica e estética, aliada a uma atitude política e à procura por justiça, que leva César Monteiro a transfigurar a peça de *Ésquilo*, *Euménides*, estabelecendo um diálogo entre passado e presente, mas ao mesmo tempo situando *Veredas* num tempo fora da história. Este seria um tipo de cinema que pretende apreender o futuro e o passado que coincidem com o presente: “ao atingir um antes e

um depois que coexistem com a imagem presente, em vez de ficar no presente, o cinema consegue dar uma apresentação directa do tempo em que o passado é a imagem virtual do presente, que é a imagem actual” (Machado, 2009: 279).

Euménides faz parte de uma trilogia, *Oresteia*, que inclui também as tragédias *Agamémnon* e *Coéforas*. No filme *Fragmentos de um Filme-Esmola: A Sagrada Família*, realizado em 1972, João César Monteiro já havia recorrido a Ésquilo, ao colocar Manuela de Freitas a recitar uma passagem de *Agamémnon*. O mais importante a reter nesta fala, no que concerne ao estudo que aqui se pretende realizar, é o facto de Cassandra, interpretada por Manuela de Freitas, já profetizar o aparecimento das Erínias, que assumirão parte do protagonismo não só na terceira peça, *Euménides*, como em *Veredas*, transfiguradas em camponesas. Em *Agamémnon*, esta fala surge na sequência da entrada de Cassandra no palácio em Argos, ainda antes do assassinato de Agamémnon por Clitemnestra, que lá terá lugar.

É possível estabelecer deste modo uma continuidade entre este filme e *Veredas*; além de Ésquilo continuar a ser invocado, João César Monteiro recorre à mesma atriz para dar voz à deusa Atena, em *Veredas*. Mais uma vez é reforçada a problematização da condição da Mulher, e a mesma atriz acaba por condensar em si Cassandra, Clitemnestra e Atena, três figuras femininas bem distintas. Em rigor, a inclusão de Ésquilo surge também num momento já avançado da narrativa, à passagem da primeira hora do filme, após Branca-Flor e o pastor fugirem ao Diabo e se esquecerem um do outro. Esse momento do conto popular “Branca-Flor” confere a César Monteiro o momento perfeito para trabalhar a noção de memória, e é mais uma vez através de um fragmento escrito por Maria Velho da Costa que passado, presente e futuro se aliam:

Grande e dolorosa e secular foi a atenção dos homens aos malefícios da separação das terras e à infecundidade. Onde, onde descansarei a compaixão sem objecto e a vacuidade do meu ventre? Algumas comunidades e corpos estão condenados a um aquém de onde não é possível a religação. Ultrapassada a ponte que é antiquíssima vitória sobre o vácuo, a construção de ogivas, mensuração da tessitura da pedra contra passagem da carne, cantámos sobre a morte e o esquecimento como se houvera de entre nós surdido um novo corpo. Resplandcentes como iniciados, perdêramos a condenação da origem. Começaria então deveras a descida sobre o

território em transe e a vera guerra dos nossos corpos acesos contra a suspeição da diferença. Havíamos de gerar ou perecer sem história. (2014: 135)

Como refere Elisabete Marques, em “Tomar alento da grande fé dos contadores de histórias”, a menção da escritora ao canto sobre a morte e o esquecimento necessita da construção de uma ponte e de um arco (no momento em que esta passagem é dita observa-se o par atravessando uma ponte). Em *Veredas*, a passagem do tempo materializa-se igualmente através da montagem cinematográfica, que promove cortes em momentos específicos na narrativa, abrindo espaço à inclusão da representação de textos antigos. Deste modo, *Veredas* corresponde igualmente à invenção de uma poética da qual emerge uma memória disruptiva, “uma memória pensante formada a partir de diversas matérias” (Marques 2020: 82).

Ao recorrer a *Ésquilo*, João César Monteiro invoca igualmente a presença dos deuses, materializada sob a forma de Atena: como na peça *Euménides*, a deusa torna-se uma verdadeira personagem em *Veredas*. No filme, a intervenção final *ex machina* reservada a Atena, para solucionar uma intriga que não se resolve somente por mãos humanas, torna palpável o que até então tinham sido forças actuantes em abstrato (recorde-se a associação feita no primeiro capítulo entre a “moura encantada”, Branca-Flor e as moiras gregas). Como se sabe, a trama de *Euménides* desenvolve-se em torno de Orestes, assassino de sua própria mãe, Clitemnestra, e da perseguição pelas Erínias, que reclamam justiça⁷³ contra o matricídio. Este conflito serve de catalisador para a formação de um novo tribunal, presidido pela deusa Atena, e constituído por cidadãos da pólis grega. Em *Veredas*, todavia, a história de Orestes⁷⁴ é

⁷³ Como refere Maria de Fátima de Sousa e Silva, em *Ésquilo: O Primeiro Dramaturgo Europeu*, “Ésquilo insiste, como termo comum nas sete tragédias conservadas, num tema responsável pelo tom ético que impregna as suas peças: a justiça divina e a infabilidade do castigo sobre os erros humanos são a chave da arquitectura dos dramas esquilianos” (2005: 8).

⁷⁴ Na leitura de Manuel de Oliveira Pulquério, tradutor da peça de *Ésquilo*, “se em Agamémnon e Clitemnestra, a aprendizagem pelo sofrimento (πάθει μάθος) significa o caso extremo da entrada do homem, pela morte, nos seus próprios limites, no caso de Orestes, esta aprendizagem envolve homens e deuses, autores e vítimas dum mesmo processo de culpa e castigo” (1992: 180).

suprimida, e só interessou a César Monteiro transpor a parte do diálogo que coloca em confronto duas posturas antagónicas: a das Erínias (encarnadas pelas camponesas alentejanas), que desejam a paga do sangue pelo sangue, e a da deusa Atena, que apela à calma e lucidez, contrariando o ímpeto feminino⁷⁵, gerado pelo ressentimento. Em *Veredas*, logo a primeira fala do coro transcrita, “Oh deuses novos! Calcastes aos pés as leis antigas”, parece apontar para um conflito geracional, o do velho contra o novo. Esta alusão ganha um maior impacto, se levarmos em conta que Branca-Flor se encontra em fuga, após a sua mãe ter ordenado ao Diabo que a perseguisse e matasse.

Se na história de Branca-Flor está em causa a emancipação do feminino, é através do fragmento transposto de *Ésquilo* que ela atinge o seu ápice, ao serem colocadas em confronto duas posturas opostas: uma que procura obedecer à tradição (as camponesas alentejanas), outra que visa romper com os preconceitos gerados no passado e ainda enraizados na cultura. A reconciliação final de Zeus (representado por Atena⁷⁶) com a Moira (que aqui se associa a Branca-Flor) simboliza a conquista da autonomia pela mulher, passando a ser dona do seu destino.

António Pedro Vasconcelos, ao entrevistar João César Monteiro em 1978, propõe que esta cena pode ser entendida como um apelo à conciliação entre classes, dada a passagem do Norte (Trás-os-Montes) a Sul (Alentejo), através de uma série de campos/contra-campos entre a deusa Atena e as Fúrias (outro nome dado às Erínias).

⁷⁵ Mais uma vez recupera-se uma nota importante de Manuel de Oliveira Pulquério: as Erínias sofrem “o tormento de verem postas em causa as honras que sempre foram seu apanágio. Mas tudo acaba na reconciliação final de Zeus com a Moira, significativa da passagem dos homens e dos deuses a um estádio mais alto do seu destino. Símbolo desta ordem nova é a espectacular conversão das Erínias em Euménides com que culmina a trilogia” (1992: 181). Apesar de Pulquério colocar a ênfase da sua análise nos “homens”, nesta parte proponho que o protagonismo seja dado às mulheres.

⁷⁶ Será igualmente interessante mencionar a leitura que Henrique Muga faz em *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*. Recorrendo à psicologia analítica de Carl Jung, afirma: “Assim, à luz dos níveis de desenvolvimento da alma, a deusa Atena, recriada no *Veredas* no meio dos espigueiros do Soajo, mais do que uma demoníaca Lilith, representa a Sabedoria, conduzindo as Fúrias da raiva e do rancor ao perdão e à reconciliação; estamos perante a mulher guerreira e simultaneamente apaziguadora, a inteligência guiando o povo” (2015: 190).

O facto de existirem elementos de identificação muito claros entre estas duas zonas do país, que suscitaram fortes oposições políticas, valida esta interpretação. Veja-se como Manuela de Freitas, que interpreta a deusa Atena, é enquadrada nesta sequência: encontra-se na zona montanhosa do Alto Minho, em que os espigueiros⁷⁷ funcionam como a Acrópole. As Erínias, por sua vez, são enquadradas na planície alentejana. João César Monteiro, respondendo a esta análise, refere que de sua parte não existiu qualquer ambiguidade, admitindo:

O que me interessou foi (...) a vocalização coral. Pareceu-me que as alentejanas podiam, num texto de origem grega, introduzir vocalmente um elemento litúrgico de raiz moçárabe. O texto de Ésquilo tinha um significado político muito preciso: o da Fundação do Areópago ateniense, portanto tinha a ver com a fundação de uma nova justiça, mais humana, mais democrática (...) Nós podemos saber que os deuses gregos eram antropomórficos, criados à imagem e semelhança das necessidades e anseios mais profundos da população ateniense, por um lado, e, por outro, que há na Teodiceia esquiliana, uma evolução num sentido monoteísta. É fora de dúvida que Atena incarna esse desejo de progresso (2005: 317).

Esta resposta de César Monteiro, referindo o “desejo de progresso” incarnado por Atena, explica por um lado o momento em que o texto de Ésquilo aparece na trama de *Veredas*, isto é, a transição entre a primeira parte do filme, focada na ruralidade (passado), e a segunda onde nos é revelado o modo de vida burguês (presente e futuro).

Por outro lado, César Monteiro alerta para o perigo de actualizar politicamente um texto que dista de nós vinte e cinco séculos. Nas palavras do cineasta, “as propostas de Atena⁷⁸ são propostas de apaziguamento”, no sentido da criação de um mundo mais equilibrado e justo.

⁷⁷ Note-se que os espigueiros, onde se guarda o milho, constituem a principal riqueza da região (Vasconcelos 2005: 317).

⁷⁸ Como diz Delfim Leão, em “O horizonte legal da *Oresteia*: o crime do homicídio e a fundação do tribunal do Aerópago”, “Ésquilo convoca, assim, para o desenlace final da *Oresteia*, a realidade empírica das reformas de Efialtes e a prática judicial bem conhecida dos seus espectadores, convidando os

Esta descontextualização cultural, situando o cenário grego na paisagem e mundividência da realidade portuguesa, permite invocar Gilles Deleuze, que, em *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo* (1983, 1985), elabora uma classificação das imagens cinematográficas para defender que o cinema *pensa* com imagens-movimento e imagens-tempo. O autor parte assim das teses de Henri Bergson⁷⁹ sobre o tempo, considerando passado e presente não como dois momentos sucessivos, mas antes como dois elementos *coexistentes* (*apud* Costa 2012: 40):

A evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem, pela câmara móvel e pela emancipação da tomada de vistas que se separa da projecção. Então o plano deixará de ser uma categoria espacial para se tornar temporal; e o corte será um corte móvel e já não imóvel (2016: 16).

Em resumo, os diferentes tipos de cinema mantêm uma relação distinta com o tempo: enquanto uns revelam o tempo através do movimento – uma representação empírica – outros (a imagem-tempo) apresentam-no de forma directa, pura e livre do movimento. Para o que nos interessa agora, Gilles Deleuze refere que o tempo se desdobra, divide e diferencia a cada instante em presente e passado, presente *que passa* e passado *que se conserva* (2005: 109).

cidadãos atenienses a pronunciarem-se (num plano superior à esfera do *oikos* e portanto mais imparcial) sobre o drama da casa dos Atridas. E depois de vencer as Erínias no plano jurídico, Atena há-de valer-se, ainda, para as convencer, da maior arma da democracia: a Persuasão” (2005: 9).

⁷⁹ Deleuze, em *A Imagem-Movimento*, escreve que “Bergson não apresenta só uma tese sobre o movimento, mas três. (...) Segundo esta primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o acto de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, ao passo que o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza com cada divisão. O que supõe já uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogéneo, ao passo que os movimentos são heterogéneos, irreduzíveis entre si” (1983: 13).

O texto de *Ésquilo* representado pelas camponesas portuguesas corresponde a uma performance dessa relação com um tempo antigo. No final desta sequência um novo fragmento de Maria Velho da Costa, desta feita narrado em *voz off* por João César Monteiro, retoma a narrativa do par (pastor e Branca-Flor), já interpretado por outros atores, e ambos retornam a um paraíso outrora perdido, reconstituindo a história de Adão e Eva. Assim o parece indicar a passagem “Devínhamos então muito jovens, quais criaturas silvestres⁸⁰, olvidados de qualquer culpa, afectando, pueris, os modos do paraíso, separados e vagos como anjos carnaís resplandecentes de uma luz primeva” (01:13:00). Os dois jovens nus banham-se no rio, recriando Adão e Eva. Esta é a cena que marca a transição entre o mundo rural, representado na primeira parte do filme, e o espaço dominado pela classe social burguesa, na segunda.

Na cena seguinte, à passagem da primeira hora e dezasseis minutos de filme, um homem gira amarrado a uma nora. O par pergunta ao homem quem o amarrou, ele responde que foi o seu senhor: “Trabalho até ao sol-posto e depois... para ir para casa tenho que andar duas horas a pé. Ganho 17 escudos por dia, tenho uma mulher e dois filhos, que posso fazer? E, além disso, os senhores têm empregados que nos mandam prender.” Esta resposta ilustra a persistência do poder feudal escravagista nestas terras. O viandante decide desamarrar o trabalhador, que é abatido à queima-roupa logo depois. De seguida, o viandante é amarrado à nora contra a sua vontade, para continuar o trabalho do homem morto, enquanto a mulher grita: “Assassinos!”. Quanto ao homem morto, é transportado numa procissão fúnebre pelos outros camponeses. A mulher é levada então até casa do proprietário das terras, que lhe diz: “Lamento o incidente, mas não posso tolerar este tipo de perturbações nas minhas propriedades. A nós cabe velar pela sorte destas terras, e impedir que nelas germinem ervas daninhas. Há uma ordem no mundo, e custe embora o arrepio da nossa consciência, sou um seu guardião”. Como é possível verificar, João César Monteiro

⁸⁰ A referência às criaturas “silvestres” prenuncia o título do filme que sucede a *Veredas, Silvestre* – também co-escrito por Maria Velho da Costa. A título de curiosidade, no filme seguinte, *À Flor do Mar*, o gato chama-se Silvestre, numa clara alusão ao filme anterior. Uma visualização atenta de todos os filmes de João César Monteiro permite descobrir inúmeras continuidades.

mostra que, apesar de Portugal, na altura em que o filme foi feito, já ser um país democrático, ainda persistia no seu interior uma mentalidade ditatorial. A mulher (Branca-Flor) apenas responde: “Há um homem que foi morto. Outro foi humilhado, preso como uma besta de carga” – e segue-se uma sequência onde pela primeira vez no filme é mostrada a outra face da vida quotidiana, já não rural, dura e pobre, mas um estilo de vida burguês, rico em bens materiais e comodidades. O proprietário descreve o seu lar, os seus filhos, a sua mulher: “A mãe dos meus filhos é a virtude em pessoa. Em vinte anos, nunca lhe ouvi a voz (...) é boa parideira”. A descrição do proprietário revela a mentalidade machista ainda muito vincada na maior parte dos donos de terras em Portugal. O patriarcado continua ainda a predominar sobre a igualdade e a justiça social, e *Veredas* exhibe um contexto burguês onde a mulher não tem voz, é relegada para a tarefa de cuidar da casa e parir os filhos.

Complementando isto com o que concluiu Simone de Beauvoir, no seu estudo sobre a condição da Mulher, a classe burguesa retratada na segunda parte de *Veredas* não parece representar o progresso, mas a perpetuação de estruturas antigas. Com efeito, a autora parte do trabalho efectuado por Lévi-Strauss, *Les Structures Élémentaires de la Parenté* (1949), sobre as sociedades primitivas, em que o autor refere que “a autoridade pública ou simplesmente social pertence sempre aos homens” (*apud* Beauvoir 1949: 126), para concluir que “o mesmo ocorre amiúde nas civilizações camponesas e na pequena-burguesia comerciante: senhora e serva dentro de casa, a mulher é socialmente menor” (1949: 228). E, mais uma vez, Ésquilo e a peça *Euménides* são evocados:

Não há, nos tempos primitivos, revolução ideológica mais importante do que a que substitui pela agnação a filiação uterina; a partir de então, a mãe é relegada à função de ama, de serva, e a soberania do pai é exaltada: ele é que detém os direitos e os transmite. Apolo, na *Euménides*, de Ésquilo, proclama essas novas verdades: “Não é a mãe que engendra o que se chama filho, ela é apenas a nutriente do germe deitado no seu seio: quem engendra é o pai. A mulher, como um depositário alheio, recebe o germe e, aprazendo os deuses, conserva-o”. É evidente que essas afirmações não resultam de uma descoberta científica: são uma profissão de fé (Beauvoir, 1949: 137).

A defesa de Apolo no tribunal do Aerópago, apesar de não fazer parte, pelo menos de modo explícito, do universo em *Veredas*, é reveladora do predomínio do pensamento patriarcal⁸¹, como aponta Simone de Beauvoir, e da secundarização da mulher, evidente na descrição do proprietário das terras. Assim, se a primeira parte de *Veredas* conclui com a fundação do Aerópago e de uma nova justiça, abrindo espaço a um retorno ao Paraíso e a uma harmonia entre seres e deuses, a segunda apresenta uma visão mais pessimista, e também mais próxima do mundo hodierno.

À passagem da primeira hora e vinte e seis minutos, o proprietário da terra e o filho vão à caça de coelhos. Este homem, ao contrário dos camponeses retratados na primeira metade do filme, não cuida dos animais, caça-os, e é traçada uma analogia com uma cena anterior, em que o Diabo, pai de Branca-Flor, também mata um coelho. O proprietário é deste modo associado ao Diabo, representando o “mal” em *Veredas*. Segue-se um ataque feroz à Igreja católica, que tem início numa cena em que se realiza uma missa. O padre começa por dizer: “Jesus ainda fez prodígios muitos outros, creram e viram, não que os bem-aventurados, vistes porque Tomé, crestes tu. Jesus disse-lhe: Achtung, meu Deus e meu Senhor (...) e Tomé respondeu: To be or not to be, fiel mas incrédulo” – o jogo de palavras continua, garantindo o padre que quem der esmolas será salvo. É notória a vontade de João César Monteiro de expor a hipocrisia na Igreja, que em *Veredas* parece subsistir apenas para obtenção de capital. A promiscuidade entre a Igreja e a política manifesta-se na parte final da missa, como se de um comício de um partido político se tratasse, com todas as pessoas a repetirem em uníssono: “Que assim se veja, a força da Igreja”.

Dez minutos depois, o ataque continua. Num jantar em casa do proprietário, o padre refere, num tom ameno e frio, que ouviu dizer que um grupo de pessoas “se revoltou”, pois queria mais ordenados, e que assistiu à sua agonia, confirmando que “morreram bem”. A convivência entre o padre, o proprietário (Sr. D. Miguel, como é tratado pelos empregados, numa clara referência ao modelo de monarquia absolutista) e os empregados é evidente, chegando um deles a referir, acerca dos

⁸¹ Esta análise será aprofundada no próximo capítulo, *Amor de Mãe: uma leitura feminista de Veredas*.

homens mortos pela Guarda Republicana: “eles não querem é trabalhar”. Nesta cena está ausente qualquer empatia pelo ser humano.

A cena termina com o padre a dizer: “a ordem é o respeito pela morte” – aqui o comentário de João César Monteiro é mais acutilante, revelando que, apesar da revolução de Abril, a esperança pode não ter chegado a todo o país (daí o foco dado às famílias pobres rurais e a uma região que parece votada ao esquecimento), e principalmente às cabeças e corações de muitos dos homens. Terminei este capítulo com uma citação do próprio César Monteiro: “o carácter político de um filme, para ser profundo e legítimo, tem que estar vinculado, não ao acontecimento filmado, mas à escrita entendida enquanto trabalho capaz de poder operar o surgimento dessa relação” (2005: 131).

3. *Amor de Mãe* – uma leitura feminista de *Veredas*

3.1. O erotismo sagrado e a pintura

Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, ao mesmo tempo, juiz e parte.

Poulain de la Barre, *De l'Egalité des deux sexes*

Até aqui explorou-se o registo documental em Trás-os-Montes, que constitui uma parte significativa de *Veredas*, bem como a dimensão hierática das imagens trazidas à luz por João César Monteiro. O segundo e terceiro capítulos debruçaram-se respetivamente sobre o arquétipo feminino representado na figura de Branca-Flor e a importância da inclusão da peça de Ésquilo para a formulação de uma consciência política. Neste capítulo pretende-se aliar a noção de sagrado, trabalhada na primeira parte, à imagem de Branca-Flor, retratada na segunda, explorando, sob uma lente feminista, aquilo que Georges Bataille designa como “erotismo sagrado”, isto é, “a fusão de seres para além de uma realidade imediata” (1987: 14), relacionando-o ainda com a pintura:

A expressão é, aliás, ambígua, na medida em que todo o erotismo é sagrado, mas, se podemos falar de corpos e corações sem entrar no domínio do sagrado propriamente dito, a procura duma continuidade do ser prosseguida sistematicamente para lá do mundo imediato só pode ser designada por uma atitude essencialmente religiosa. Sob a sua forma usual no Ocidente, o erotismo sagrado confunde-se com a procura, mais exactamente com o *amor* de Deus, mas o Oriente prossegue uma procura similar, sem necessariamente fazer intervir a representação de um Deus. Particularmente o budismo dispensa esta ideia” (1988: 14-15).

A investigação levada a cabo por Bataille é fundada na experiência interior, que considera uma experiência religiosa. Para César Monteiro o sagrado relaciona-se com o cinema – o desejo de criar um mundo. As pinturas rupestres em Lascaux correspondem assim à vontade do ser humano de projetar o seu próprio corpo na superfície. A isto acrescenta-se um novo elemento: a carga erótica da imagem produzida. Com efeito, Almerinda da Silva Lopes e Livia Borges, em “A representação do erotismo na arte e na literatura”, escrevem:

Na arte, *Eros* (popularmente conhecido como Cupido) representa o amor e, por extensão, a sexualidade humana. A arte é a expressão privilegiada do erotismo, porque compromete o ser, envolve totalmente o corpo na sua constituição e no seu movimento e porque se inscreve no espaço e no tempo, além de que é uma forma universal pública, porque lícita. A arte traz as marcas do erotismo desde um período muito anterior ao surgimento de *Eros* na mitologia grega. Ressalvem, por exemplo, as primeiras marcas que o ser humano deixou nas paredes das grutas, dando-se início à pintura rupestre. A primeira tentativa de representação pictórica (...) teria sido uma mão pintada em negativo sobre a parede de uma caverna. (...) A carga de erotismo dessa imagem pode ser vista nessa representação fragmentária do corpo humano. (...) Todavia, as mãos são apenas uma entre as múltiplas imagens que sugerem erotismo na pintura rupestre (2015: 200).

Cinema, sagrado, erotismo e pintura coincidem deste modo no ideário de João César Monteiro. E a linguagem pictórica é precisamente a primeira (e última) a ser evocada em *Veredas*, através da pintura que acompanha respectivamente os créditos iniciais e finais do filme – um quadro intitulado *L'Invitation au voyage*, da artista portuguesa Menez. À viagem sugerida pelo título do quadro representado no genérico inicial, sucede-se a hierofania, já analisada no primeiro capítulo, que sacraliza o espaço – Trás-os-Montes – ocorrendo de seguida a introdução do primeiro par, constituído por um homem e por uma mulher. É a mulher que interpela o homem, pedindo-lhe: “Deixa-me guiar os teus sonhos” (sublinhado meu). O corpo cabisbaixo da mulher move-se numa postura que é subordinada à necessidade do homem, seguindo-o. Deste modo, o primeiro contacto entre o homem e a mulher, em *Veredas*, coloca desde logo em evidência uma postura submissa por parte da segunda em relação ao primeiro. São os sonhos do homem que interessam à mulher, não os dela própria. Em voz-off, uma mulher descreve a natureza desta relação, referindo que é necessário “suster o desejo do par” – desejo de cariz erótico, como o confirmará a sequência do ribeiro, em que o pastor espia Branca-Flor. O fragmento igualmente evoca uma “perseguição”, “deuses” e uma “culpa repartida desigual” – tópicos que serão desenvolvidos ao longo da trama, mas que denotam uma romantização do sacrifício inerente à constituição do par.

Esta assimetria social e relacional entre homem e mulher pode ser explicada à luz do pensamento filosófico de Simone de Beauvoir, que em *O Segundo Sexo* (1949), defende a tese de que a Mulher, ao longo da História, é permanentemente encarada sob a forma do *Outro*⁸², sendo-lhe negada uma definição em si, na sua originalidade, mas sempre em comparação/relação ao homem e através do olhar masculino. Este olhar subordina a mulher a um papel de submissão que comporta significações hierarquizadas, atribuídas pelo olhar masculino. É portanto este olhar que funda a categoria do *Outro* beauvoiriano, como aponta Djamilia Ribeiro⁸³. Esta categoria foi cunhada a partir da dialética do senhor e o escravo formulada por Hegel, em *Fenomenologia do Espírito* (1807), e é-nos útil para compreender as diferenças apontadas no modo como em *Veredas* o homem e a mulher aparecem retratados. Para compreender onde Simone de Beauvoir pretende chegar com o emprego deste termo, é necessário mais uma vez recuar às origens indo-europeias da palavra. Linguisticamente, “outro” deriva da raiz latina “alter” e “alius”, que por sua vez deriva e se relaciona com o termo grego “allo” (ἄλλο), usado por Platão no diálogo *Ménon*⁸⁴ para descrever a “outra” parte da *psique*, que tanto pode ser interpretada como “separada” ou “principal” (1980: 26). Como se verifica, a dualidade inerente no

⁸² “As épocas que encaram a mulher como o *Outro* são as que se recusam mais asperamente a integrá-la na sociedade a título de ser humano. Hoje ela só se torna *Outro* semelhante perdendo a sua aura mística” (1949: 126). Esta formulação de Simone de Beauvoir foi discutida e alargada mais tarde por outras autoras. A escritora africana Grada Kilomba parte de Beauvoir para refletir sobre a condição da mulher negra, como a antítese da branquitude e da masculinidade. A mulher negra, que não se encontra representada em *Veredas*, seria assim o *Outro* do *Outro*, num local de difícil reciprocidade. Também a socióloga Patricia Hill Collins cunhará uma expressão semelhante, “forasteira de dentro” (*outsider within*) para explicitar o lugar que a mulher negra ocupa no movimento feminista. Já Angela Davis e Lélia González reafirmam o mesmo, partilhando uma visão semelhante, mas ancorada na realidade da mulher negra norte-americana e da mulher brasileira na América do Sul.

⁸³ Cf. “A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher” (2016).

⁸⁴ Para uma melhor compreensão da dialética do *Outro* em Heráclito, Platão, Hegel e Jung, sugere-se a leitura da tese de doutoramento de Rene Papadopoulos, *The Dialectic of the Other in the Psychology of C.G. Jung: a metatheoretical investigation* (1980).

significado de *Outro* pode ser compreendida segundo a formulação platônica: se o outro (ἄλλο) for acrescentado ao que já existe, a totalidade é atingida. Se não o for, ocorre uma separação/diferença. Assim, a consciência de um “outro” na *psique* cria uma separação automática entre o “eu” e o “outro” – quando essa separação é superada existe unidade e harmonia. Como explicou Simone de Beauvoir, esta categoria do outro é antiga e comum, encontrando-se presente nas mais antigas mitologias e sociedades primitivas. Nelas se integrava esta dualidade: a do *Mesmo* e a do *Outro*. Esta divisão não teria sido estabelecida inicialmente tendo como base a divisão dos sexos, pois a alteridade seria uma categoria fundamental do pensamento humano, como já se constata em Platão. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como *Uma* sem colocar imediatamente a *Outra* diante de si. A mulher que é retratada no filme de João César Monteiro continua a ser concebida como *Outro*, no sentido em que ela corresponde ao negativo do homem, não existindo em *si-mesma* ou *para-si-mesma* mas no homem e para o homem. Os exemplos seguintes continuarão a demonstrar esta alteridade.

Após o encontro inicial do par, é-nos apresentado um cenário rural em que três mulheres e um homem trabalham. Apesar de o elemento feminino se encontrar em maioria, é o homem que fala. O ancião demonstra possuir um grande conhecimento, enquanto as mulheres a seu lado nada parecem saber, e a presença delas apenas parece reforçar as afirmações do ancião. A mulher que prefigura o aparecimento de Branca-Flor é descrita por Ti Lérias como uma mulher “bonita”, assemelhando-se a uma “princesa” e a uma “moura encantada”. Ao longo do seu discurso, o ancião explica o mundo às mulheres, refere o que são as “mouras encantadas”, como se elas não o soubessem. Porque não explicam as mulheres que com ele trabalham a origem dos “homens mouros”? Mais uma vez, é a visão masculina que se sobrepõe à feminina.

A beleza (simbolizada pela castidade e pelo silêncio) parece ser o único atributo que destaca, aos olhos dos homens, a mulher em *Veredas*. A inteligência e o conhecimento pertence ao domínio dos homens, como se torna claro em duas sequências: quando o ancião narra a história do burro para a mulher e quando Ti Lérias partilha as suas histórias e o seu saber sobre os santos, enquanto os outros o ouvem.

Nesta sequência é ainda possível observar um discreto movimento de um dos homens, ordenando à mulher que se sente na cadeira consoante a sua orientação. Em rigor, nesta primeira metade do filme, são as mulheres que se sujeitam, receptivas e submissas, à vontade masculina, e a sua posição corporal é sempre representada por um agachamento e uma curvatura em relação aos homens. Assim acontece igualmente no ritual praticado e representado em *Veredas*, e analisado no primeiro capítulo. Na cena que sucede a este rito verbal popular, performado pelas camponesas agachadas, um grupo de homens organiza um passeio, para ir à procura da loba fugitiva, e decide levar uma “merenda” e um “cântaro de vinho”. A voz das mulheres é de novo ignorada, não se ficando a saber se lhes é permitido passear, não possuindo qualquer voto nesta decisão. As camponesas aparecem sempre em *Veredas* a trabalhar. Esta submissão torna-se ainda mais explícita no segundo fragmento de Maria Velho da Costa narrado em *voz-off* (citado no primeiro capítulo). É a mulher que se “atreve a prometer ao herói uma vitória (...) a minha própria vida”, culpando-se a si mesma pelos infortúnios que sobre ambos se abatem. Nunca fica claro, ao longo da narrativa, quais são os desejos individuais desta mulher, pois eles manifestam-se sempre em relação ao homem, colocado numa posição superior, denominado de “herói”, apesar de ser Branca-Flor a ajudá-lo e a conduzi-lo em todas as tarefas.

Antes da sequência que dá início à adaptação do conto popular Branca-Flor, destaca-se outra cena, em que uma jovem se desloca até um rapaz, sentado numa árvore, e lhe pede que toque a sua flauta, “com a certeza que tens todo o tempo e todo o espaço” (00:24:31). Mais uma vez, a mulher prostra-se perante o homem, ficando numa posição inferior, enquanto o ouve tocar. Esta cena é igualmente reveladora do modo como o prazer feminino é trabalhado em *Veredas*; a sexualidade da mulher é concebida como satisfação do prazer do homem, ficando o espetador sem saber nunca o que causa prazer na mulher nem quais os seus desejos. A sua volúpia cinge-se a agradar o homem. Todas estas sequências vão ao encontro das ideias expostas por Simone de Beauvoir:

Afirma-se, muitas vezes, que essas comparações são manifestações de uma sublimação sexual; elas exprimem antes uma afinidade tão original quanto a própria sexualidade entre a mulher e

os elementos. O homem espera da posse da mulher mais do que a simples satisfação de um instinto; ela é o objeto privilegiado através do qual êle domina a Natureza (1949: 268).

Com efeito, entre uma mulher e um homem existe uma oposição que começa por ser biológica, na medida em que os corpos de ambos assumem uma forma distinta. Georges Bataille, ao investigar a raiz do erotismo, conclui que entre dois seres existe um abismo, uma descontinuidade. A atividade sexual, e a conseqüente reprodução, coloca em jogo “seres descontínuos”. Todavia, existe em cada ser a nostalgia dessa continuidade perdida, e o erotismo leva cada ser a um reencontro dessa mesma continuidade. Para Georges Bataille é a morte⁸⁵ que, desde a origem do ser, manifesta este esforço de libertação.

Por conseguinte, este autor distingue três formas diferentes de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações, e o erotismo sagrado, sendo que, como foi referido acima, a procura de uma continuidade do ser para lá da realidade imediata só pode ser encarada como uma atitude religiosa. Atente-se à passagem do minuto vinte e seis em *Veredas*, o momento em que pela primeira vez no filme o pastor e Branca-Flor se encontram. Em primeiro lugar, o pastor cruza-se com uma camponesa mais velha, em cima de um burro, que lhe pergunta a razão de tanta tristeza. O pastor refere que lhe desapareceram algumas ovelhas, e a camponesa propõe que este se desloque até ao ribeiro onde três meninas (duas más, uma boa) se encontram a banhar. De novo a mulher é concebida como cura para a tristeza do homem. A cena que se segue é paradigmática da subordinação da mulher perante o homem. O pastor espia três jovens nuas, que se banham num ribeiro, sem o seu consentimento⁸⁶.

⁸⁵ “O primeiro ser morre, mas na sua morte surge um momento fundamental de continuidade entre os dois seres. Esta mesma continuidade não pode aparecer na morte dos seres sexuados, cuja reprodução, em princípio, é independente da agonia e da desapareição. (...) O novo ser é em si mesmo descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, de dois seres distintos” (1988: 13).

⁸⁶ Esta cena partilha uma semelhança com outro mito grego. Ártemis certo dia estaria igualmente a banhar-se numa fonte, “sendo surpreendida pelo jovem Ácteon. A deusa, furiosa, jogou água em seu rosto. Apavorado, o jovem saiu correndo em fuga precipitada” (Vasconcellos 1998: 94). Enquanto no

Decide roubar as roupas de Branca-Flor (na versão original do conto é a camponesa quem lhe aconselha tal procedimento) e, quando ambos deparam pela primeira vez um com o outro, impõe uma condição para lhe devolver as roupas: que Branca-Flor o proteja e que o seu pai (o Diabo) lhe restitua as ovelhas que roubou. Branca-Flor acede ao pedido mas impõe igualmente uma condição: que o pastor nunca refira o seu nome ao Diabo.

Importa abordar também o modo como João César Monteiro objetifica o corpo feminino. Branca-Flor e suas irmãs, que se banham no ribeiro, representam, num primeiro momento, o objeto privilegiado do desejo, que se encontra interdito. Embora César Monteiro se limite a transpor para a tela de cinema um conto de tradição oral, do qual se apropria, deixa transparecer uma predominância de um ponto de vista masculino sobre a mulher.

A essência do erotismo, para Bataille, reside nesta associação inextricável do prazer sexual com o interdito. Quanto ao cineasta, quebra um tabu: a nudez⁸⁷ feminina, induzindo um olhar erótico que impõe um acto de voyeurismo ao espectador (tendência que caracterizará grande parte da sua obra futura). Sobre este modo de voyeurismo, e aquilo que provoca no espectador, Christian Metz, em *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema*, refere:

O filme sabe que o vêem e não o sabe. Neste ponto há que ser um pouco mais preciso. É que, com efeito, aquele que sabe e aquele que não sabe não se confundem completamente (é característico de toda a negação implicar também uma clivagem). Aquele que sabe é o cinema, a *instituição* (e a sua presença em cada filme, isto é, o discurso que está por detrás da história);

mito grego o jovem é punido pelo atrevimento de espiar a deusa sem o seu consentimento, em “Branca-Flor” o pastor não só não é punido como acaba por ser salvo e protegido por ela.

⁸⁷ Georges Bataille, em *O Erotismo*, escreve: “A nudez, nas civilizações ocidentais, tornou-se objeto de uma proibição bastante vasta, bastante geral, mas nos dias de hoje põe-se em questão o que tinha parecido um fundamento. A experiência que temos de alterações possíveis não mostra, aliás, o sentido arbitrário das proibições, antes pelo contrário, prova o sentido profundo que elas têm, para lá de mudanças superficiais, recaindo sobre um ponto que, em si mesmo, não tem importância” (1988: 44).

aquele que não quer saber é o filme, o *texto*, (o texto terminal): a história. Durante a projecção do filme o público está presente perante o actor, mas o actor está ausente do público; e durante a rodagem, em que o actor estava presente, é o público que está ausente. Deste modo, o cinema encontra o meio de ser simultaneamente exibicionista e segredista. A troca do ver e do ser visto vai ser fracturada no seu centro, e os seus dois flancos separados repartidos em dois momentos do tempo: outra clivagem (1980: 98-99).

Freud, em *Totem e Tabu* (1913), começa por referir que “tabu” tem dois significados diferentes: “sagrado” e “proibido” (1950: 18). Este dado permite recuperar uma ideia exposta no primeiro capítulo: o fato de Branca-Flor surgir pela primeira vez nua num ribeiro, como as mouras encantadas em muitas lendas, contribui para a sacralização da sua figura, dado que estes lugares (rochas, rios, fontes, grutas) são simbólicos e fazem parte da religião popular. Por outro lado, como Simone de Beauvoir aponta, “não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza” (2009: 79). A primeira aparição de Branca-Flor, banhando-se no ribeiro nua, pode ser interpretada como um acto simbólico – o princípio da tomada de consciência de Branca-Flor sobre si mesma e sobre o seu corpo⁸⁸. O erotismo da imagem em movimento⁸⁹ torna-se assim numa experiência do despertar dos sentidos, quer no pastor, quer em Branca-Flor, mas igualmente no espectador, a partir da indução do

⁸⁸ Segundo Margarida Gil, realizadora e companheira de João César Monteiro, que assume neste filme o cargo de assistente de realização, o cineasta não dirigia os actores, “dirigia-se à essência da pessoa e encontrava nela uma confiança total. Era mais uma relação de cumplicidade do que dirigir o actor. E era muito tímido, não se sentia à vontade com equipas grandes”. Margarida Gil participa também como atriz em *Veredas*, interpretando a mulher do diabo (mãe de Branca-Flor). Revela em entrevista à *Lusa*: “Não me lembro de ter sido dirigida, era o nosso instinto”.

⁸⁹ Henrique Muga, em *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*, descreve esta sequência: “Na fase inicial do *Veredas*, um grupo de Náiades, duas de vestidos alaranjados (as más) e uma de vestido branco (a boa), banham-se graciosamente na ribeira de Angueira; são espiadas por um fauno que rouba as roupas da boa, e inicia o despertar para o amor e para a loucura heróica que levará a cabo” (2015: 189). Note-se a associação entre Branca-Flor e as suas irmãs e as Náiades – ninfas, na mitologia grega – e ainda do pastor a um fauno.

desejo. A proibição da nudez feminina e a conseqüente transgressão revelam ainda dois movimentos contraditórios: a proibição rejeita, mas o fascínio induz a transgressão.

Interessará ainda relevar nesta seqüência a presença das irmãs de Branca-Flor, banhando-se também no ribeiro, compondo uma tríade que se repetirá na cena inicial de *Silvestre* (1981), filme que sucede a *Veredas*. De facto, é possível reconhecer na obra de César Monteiro um contínuo retorno à relação entre a mulher, subentendida como ninfa, alvo do desejo do homem⁹⁰, e a água. Sobre isto, Liliana Narrava, no artigo “O erotismo e a câmara de filmar na trilogia de João César Monteiro”, escreve:

Trabalhar com as imagens significa, neste contexto (...) trabalhar no cruzamento, não só entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também entre individual e coletivo. A ninfa é a imagem da imagem, que os homens fazem transitar de geração em geração, e à qual prendem a possibilidade de encontrar-se ou perder-se, de pensar ou de não pensar (2013:431).

Ao proceder a uma leitura psicanalítica relativamente à oposição entre o ser masculino e o ser feminino, Simone de Beauvoir afirma que em Freud a libido possui uma essência masculina, surja ela no homem ou na mulher. A libido feminina é assim entendida em Freud como um desvio complexo da libido humana em geral, sendo-lhe recusada originalidade⁹¹.

Tudo isto traz implicações óbvias ao modo como o desenvolvimento da relação entre o pastor e Branca-Flor pode ser encarado em *Veredas*. No final da seqüência do ribeiro, é possível ouvir uma cantiga tradicional, pela voz de uma camponesa: “Mira-me Miguel que estou de bonitinha/ Saia de burel, camisinha de estopinha” (00:31:30) – como se pode verificar, mantém-se a subordinação da mulher ao desejo do homem. Se até aqui temos vindo a assumir uma estabilidade do sexo binário, a verdade é que,

⁹⁰ Curiosamente, no filme *À flor do Mar* (1986), os papéis invertem-se, e passa a ser o homem aquele que surge das águas, transformando-se no objeto de desejo das mulheres.

⁹¹ Para compreender de modo mais amplo a questão da objetificação sexual e o seu impacto negativo na saúde da mulher, sugere-se a leitura do artigo “Sexual objetification of women: advances to theory and research” (2011) de Dawn Szymanski, Lauren Moffit e Erika Carr.

partindo dos estudos realizados por Judith Butler sobre o gênero, urge problematizar a forma como este se constrói culturalmente⁹²:

Se o gênero são os significados culturais que o corpo sexuado assume, então não se pode dizer que de um sexo ocorra unicamente um gênero. Se levada ao seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. (...) daí não decorre que a construção dos «homens» resulte unicamente em corpos de homens ou que «mulheres» interprete apenas corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam ser inquestionavelmente binários na sua morfologia e constituição (o que iremos pôr em causa), não há nenhuma razão para assumir que os gêneros devam igualmente ser dois (2017: 62).

Continuando a análise de *Veredas*, as três tarefas que o Diabo propõe ao pastor correspondem a sacrifícios que Branca-Flor também terá de suportar. Destes, o mais explícito é o último, que obriga Branca-Flor a morrer – uma morte simbólica – que aproxima esta narrativa de outro mito grego: a história de Psique (*Ψυχή*) narrada em *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Nela, a divindade também possui duas irmãs, e acaba por ser levada ao alto de uma montanha rochosa, sendo deixada à sua própria sorte, até que adormece, sendo levada pelo vento, Zéfiro, para um palácio. No conto popular Branca-Flor não é levada para o alto, desce até às profundezas do mar, para depois renascer e voltar com a guitarra que o Diabo havia perdido. No final, o Diabo pede ao pastor que escolha uma das suas três filhas, para casar, e o pastor escolhe a imaculada Branca-Flor. Como referi acima, a castidade é apresentada como uma virtude que acentua o valor da mulher, aos olhos do homem. Após esta sequência o casal parte em fuga, e é a mãe de Branca-Flor quem ordena ao Diabo que os persiga e mate. Também aqui se encontra reforçado um estereótipo: o da mulher mais velha, ciumenta, má e

⁹² Na longa-metragem que sucede a *Veredas*, *Silvestre* (1981), a personagem principal, interpretada por Maria de Medeiros, começa como mulher (Sílvia) mas transforma-se em homem (Silvestre). A sua androginia coloca em causa a dualidade do sexo e o quadro binário, permitindo problematizar essa forma matricial de heterossexualidade.

vingativa. Ao longo desta fuga, podem-se ouvir dois monólogos, um narrado pela mulher, outro pelo homem (João César Monteiro). Enquanto o monólogo masculino promove um discurso de força – “como um exército dual”, heroísmo – “eu me julguei erradamente votado a trazer a notícia do advento dela e das suas colheitas a todas as povoações, abdicando de mim e dos meus”, perseverança – “eu seguia essa sombra”, e virilidade – “a virilidade sem sulco”, o monólogo feminino parece preocupar-se sobretudo com a condição⁹³ feminina e o seu papel reprodutor – “a vacuidade do meu ventre” e “havíamos de gerar ou perecer sem história”.

Partindo novamente de Bataille, é a fealdade do acto sexual que leva o indivíduo à angústia, e quanto maior é a angústia, maior é a consciência de exceder os limites. Isto pode ajudar a explicar o esquecimento e conseqüente afastamento do pastor e Branca-Flor. Existe ainda outra explicação possível para esta angústia, que parece estar em concordância com o monólogo feminino: a constatação por parte da mulher da sua “escravização à função geradora”. Esta leitura explica em parte a revolta que dá origem a toda a sequência do Aerópago, analisada no capítulo anterior. A matriz grega atravessa deste modo toda a narrativa de *Veredas*, e Branca-Flor age como Diotima, a sacerdotisa do amor evocada por Platão n’*O Banquete*, conduzindo “o viandante num percurso de renascimento” (Muga 2015: 190).

Aceitando que em *Veredas* o elemento feminino se compraz no papel de *Outro*, na primeira metade do filme, a sua angústia (acentuada no confronto entre as camponesas e a deusa Atena) origina uma tomada de posição que o leva noutra direção. Branca-Flor assume o seu destino, reivindica-se como sujeito, contraria o sistema patriarcal representado pelo ímpeto assassino do proprietário das terras. No entanto esta é uma luta com conseqüências trágicas para a protagonista, pois não só perde o filho, roubado por três licantropos, como acaba assassinada por um guarda-

⁹³ A mancha vermelha no final da terceira tarefa poderá simbolizar a perda da virgindade por parte de Branca-Flor. O que sucede a este acontecimento é a fuga do par, perseguido pelo Diabo. Após esta fuga uma criança irá nascer. Daqui se depreende que a fuga compreende uma distância temporal de nove meses. Para Simone de Beauvoir, “não é porque simboliza a virgindade feminina que a integridade fascina o homem: é seu amor à integridade que torna preciosa a virgindade” (2009: 91).

real (personagem interpretada pelo próprio João César Monteiro). O cineasta, entrevistado por António Pedro Vasconcelos, define esta segunda metade:

A travessia do Alentejo é travessia da humilhação, da dor, mas poderias objectar que não há perda, mas transferência da relação amorosa: Mãe-filho. Eu não queria falar disso porque há aí uma descarada influência sternbergiana. Estou agora a lembrar-me da VÉNUS LOURA. Peço desculpa, mas não foi consciente. Aliás, aqui há tempos, o Manoel de Oliveira perguntou-me o que era o filme e eu respondi-lhe que era um filme de amor, não de perdição, mas de salvação (2005: 315).

O autor concebe *Veredas* como um “filme de amor e salvação”. Note-se que nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno, encontra-se expressa, num dos textos, uma clara intenção de “inventar um amor que reconheça todos os abismos” (2010: 39), premissa que também subjaz a *Veredas*, e que é igualmente uma ideia central no surrealismo⁹⁴. O editor Vitor Silva Tavares irá mesmo descrever João César Monteiro como “um poeta surrealista que fez poemas surrealistas em cinema” (2004: 73).

E é sobre o abismo da relação entre mãe e filho que a parte final de *Veredas* se debruça. Apesar da proteção materna, a criança gerada por Branca-Flor acaba por ser levada por uma loba⁹⁵, o que remete para a cantiga do genérico inicial. A condição

⁹⁴ A associação entre a escrita e a vida do Surrealismo português (no caso particular de Mário Cesariny) e a obra de João César Monteiro é aprofundada por Fernando Cabral Martins, em “A arte mágica”: “a sintonização entre João César Monteiro e Mário Cesariny manifesta-se, até, em pormenores históricos como a coincidência de duas sátiras a Fernando Pessoa, ambas do ano de 1989, que são, respetivamente, a curta-metragem *Conserva Acabada* e o livro *O Virgem Negra*”. O autor do artigo considera igualmente *Veredas* um filme surrealista.

⁹⁵ É possível afirmar a existência de quatro modelos femininos em *Veredas*: o primeiro representa a mulher primitiva, o relacionamento puramente instintivo e biológico, simbolizado pela loba; o segundo é representado por Branca-Flor, personificando um nível que engloba uma dimensão romântica e uma dimensão sexual; o terceiro é personificado pela Virgem Maria (evocada na cena final), uma figura que eleva o amor (*eros*) à grandeza da devoção espiritual; o último é simbolizado pela Sapiência, a sabedoria

feminina encontra-se problematizada neste desenrolar de acontecimentos, a condição de mãe e a sua ligação à Terra – ligação que transcende um entendimento racional.

O último plano de *Veredas* (Anexo IV) é aquele com mais significância erótica em todo o filme, e o que melhor exprime a concepção formulada por Bataille sobre o erotismo sagrado: a mulher deitada, em posição de parturiente, tendo como fundo uma cascata de água, e o homem (que se subentende ser o viandante ressuscitado), emergindo como um falo por entre as suas pernas. O homem aparece numa posição mais elevada, dominando “visualmente” a mulher, que se encontra deitada, e numa posição de profunda vulnerabilidade.

Se o mundo profano diz respeito às proibições, o mundo sagrado abre-se às transgressões. É a transgressão, no estágio pagão da religião, que funda o sagrado. Tanto Branca-Flor como o pastor já haviam morrido, mas ambos ressurgem, no plano final, renascidos, elevando *Veredas* para um domínio metafísico, e religioso. Com efeito, as palavras proferidas pelo viandante, “Eu te baptizo, criatura de Deus, pelo poder de Deus e de Virgem Maria” (01:52:00) parafraseiam as da liturgia do credo que se ouvem antes, na missa. Em contrapartida, conhecendo a obra fílmica integral de César Monteiro e compreendendo o seu carácter subversivo, coloca-se igualmente a hipótese de esta cena assumir um registo satírico, face à importância que a religião cristã coloca no baptismo. Assim o parecem confirmar as palavras finais ditas pelo viandante: “Se for rapaz será Gervás/ Se for rapariga será senhorinha” (01:52:42). O cristianismo opõe-se à transgressão, e nesse sentido, esta última cena em *Veredas* serviria para o contestar. Além de que César Monteiro destaca três componentes reais que se opõem no filme: o mundo cristão, que vive “connosco”; o mundo árabe, “que

que transcende a própria pureza e santidade, e é materializada na figura da deusa Atena, invocada na sequência do Aerópago.

corre no sul do nosso corpo” e o mundo judaico, “que é um rio secreto dentro de nós” (2005: 332)⁹⁶.

Por último, aquando da realização de *Veredas*, João César Monteiro manifesta o desejo de que “precisamos todos de renascer de novo⁹⁷” (2005: 315). Concluindo este capítulo sobre o erotismo sagrado e a pintura, gostaria ainda de invocar uma máxima usada por um outro poeta português, Alberto Pimenta, aquando da sua entrevista sobre Arte e Erotismo, concedida ao programa de televisão *Câmara Clara*⁹⁸, a de que “toda a arte é erótica”. *Veredas* assume-se desta forma não apenas como uma viagem pelo interior rural português (percorrendo o Norte de Portugal, Trás-os-Montes, e o Sul, Alentejo), mas igualmente como uma viagem pela história da literatura, desde a tradição oral (Branca-Flor), passando pela mitologia greco-latina (Ésquilo), e invocando ainda o modernismo, simbolismo⁹⁹, surrealismo e a contemporaneidade (Maria Velho da Costa). Para além disto, em *Veredas* percorrem-se momentos distintos na história da Arte. Se a pintura inicial é contemporânea, já no primeiro encontro entre as duas personagens errantes e Ti Lérias o enquadramento é feito “contra um fundo de casas em que, um pouco à maneira de certos pintores primitivos, o Giotto por exemplo, a perspectiva real é abolida. Daí as figuras terem as estaturas das casas” (Monteiro, 2005: 312). Do mesmo modo, certos enquadramentos em *Veredas* evocam algumas pinturas daquele que é denominado o século de ouro dos Países Baixos (Anexo V). Estas cenas não apresentam ação de relevo, e prolongam-se

⁹⁶ Roger Caillois, citado por João César Monteiro em algumas entrevistas, escreve em *O Homem e o Sagrado* que “não bastará expor o funcionamento da ordem do mundo, acentuar que as potências do sagrado são tidas por fastas ou por nefastas, consoante elas ajudam à sua coesão ou precipitam a sua dissolução; será necessário, a par disso, indicar a forma como o homem tenta conservar essa ordem e os esforços que realiza para a renovar quando a vê esboroar-se e a ponto de se desmoronar” (1988: 31).

⁹⁷ Este desejo materializa-se igualmente em Almada Negreiros, na frase imperativa “Põe-te a nascer outra vez!”, incluída no quarto volume de *Obras Completas* (1972: 38).

⁹⁸ Esta entrevista encontra-se acessível na íntegra aqui: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/albertopimenta>.

⁹⁹ O título da pintura representada, *L'Invitation au voyage*, remete de forma indireta para o poema homónimo de Baudelaire.

na imobilidade quase total dos protagonistas, reproduzindo a estaticidade dos quadros evocados, como *freeze-frames*.

Para além disto, a pintura¹⁰⁰ que dá forma aos quadros cinematográficos é sobretudo a renascentista, cujas noções de centramento, simetria e equilíbrio inspiram os enquadramentos e a composição dos planos nos filmes. As principais citações pictóricas são *Invitation au voyage*, de Menez, no genérico de *Veredas*; uma réplica do quadro de Paolo Ucello, *Batalha de San Romano* (1438-1440), em *Silvestre*; e uma reprodução do quadro de George Grosz, *John der Frauenmörder* (1918), no poster de *Recordações da Casa Amarela*. Para Maria Raquel Rato (2009) é a luz de Piero Della Francesca que guia as personagens do *À Flor do Mar*, banhando o filme com a maneirista nostalgia da luz da perfeição. Henrique Muga, em *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*, considera que “a par da evocação da pintura, o cinema cesariano é também evocador de imagens pictóricas: a pintura metafísica de Giorgio de Chirico é sugerida nalguns planos do *Sophia de Mello Breyner Andresen*, e é carregado de expressionismo que termina o *Recordações da casa amarela*” (2015: 179).

Curiosamente, a própria figura de João César Monteiro já tem sido aproximada de imagens pictóricas e escultóricas. Sidónio de Freitas Branco Paes, convidado a escrever sobre César Monteiro para a colectânea organizada por João Nicolau, descreve o cineasta como “senhor de um corpo plasticamente de pasmar. De *tristes carnes mirradinhas* (...) parecia uma escultura de Giacometti ou o Pensador da arte angolana, um santo ascético do Greco, um *capricho* de Goya à beira da loucura, ou uma figura desvairada de Francis Bacon. (...) A cara, o corpo, os modos, tudo nele tinha um ar manso, frágil e inquietante, uma beleza terrível entre asceta, fauno e vampiro”

¹⁰⁰ “Como nos sugere Costa [2002, 305], contudo, o “efeito pintura” no cinema não se esgota com a reprodução de uma determinada representação figurativa ou com a transposição dos motivos iconográficos conhecidos. Para além do “efeito quadro”, ele distingue outra impressão pictórica – dita “efeito pintado” – desta vez gerada pela presença efetiva dos elementos cenográfico intencionalmente visíveis, que dão literalmente forma ao espaço em que têm lugar as cenas do filme” (*apud* Giarrusso 2016: 136).

(2005: 34-35). Também para Jean Narboni (2004) o corpo de João César Monteiro evoca os santos do Greco, cujas mãos aladas, “parafrazeando Miguel Unamuno, dizem mais coisas do que a palavra” (*apud* Muga 2015: 177).

Considerações finais

Esta investigação concentrou-se num objeto fílmico particular, *Veredas*, de João César Monteiro, e dele procurou extrair as coordenadas intertextuais que caracterizam e orientam a sua narrativa. Tornou-se necessário situar esta obra no tempo, numa relação direta com a revolução do 25 de Abril de 1974, momento crucial na história política, social e económica portuguesa. No que diz respeito ao cinema, como retratado no terceiro capítulo, este período correspondeu igualmente à emergência de uma nova geração de cineastas, com formação europeia, que procuraram captar a realidade rural do povo português, evidenciando uma vontade de resgatar certas tradições populares e dialogar com o passado histórico ignorado durante a ditadura. Ao incluir um registo etnográfico, a autoria transita para um segundo plano, e a experiência da constatação de um mundo ganha protagonismo. No entanto, procurou-se de igual modo dar a ver a marca autoral de João César Monteiro, refletindo sobre o seu contributo para o imaginário popular.

Veredas propõe uma viagem que articula passado e presente, integrando um conto popular muito difundido (*Branca-Flor*) e uma peça de Ésquilo. Enquanto na primeira parte do filme é-nos apresentado uma realidade onde estão presentes as várias influências dos povos celtas, iberos e árabes no território e nos costumes do povo português (desde a linguagem às práticas rituais); a segunda parte do filme, através da sequência do Aerópago com a presença da deusa Atena, releva a importância da cultura helénica (que por sua vez absorveu elementos de culturas que a precederam) no pensamento ocidental¹⁰¹. A transposição da peça de Ésquilo eleva a

¹⁰¹ Convém aludir à apropriação da tradição greco-latina pelo cinema. Destacam-se aqui três filmes que antecederam *Veredas*, de autores que terão servido de influência a João César Monteiro: a adaptação do mito de Édipo, feita por Pier Paolo Pasolini em 1967 (*Rei Édipo*); o filme de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (1970), que adapta uma peça de Pierre Corneille sobre a cultura romana, e o filme *As Troianas* (1971), de Michael Cacoyannis, sobre as mulheres de Tróia.

ação a um plano divino¹⁰², e o último plano coloca por sua parte em evidência o declínio do politeísmo greco-romano e a consequente conversão ao cristianismo. Não é ao acaso que João César Monteiro decide integrar certos elementos da tragédia de Ésquilo na narrativa de *Veredas*; estes materializam a pretensão do autor: passar da abominação ao sagrado¹⁰³.

No primeiro capítulo, sob a lente de Mircea Eliade, propôs-se que o primeiro plano de *Veredas* constitui a hierofania que sacraliza o espaço e instaura Trás-os-Montes como “o centro do mundo”. Todavia, esse centro não é estático, é um permanente devir, e o desenrolar da narrativa (representado pela viagem do par de Norte a Sul de Portugal) efectiva a máxima atribuída a Empédocles, recuperada por Santo Agostinho séculos mais tarde: “a natureza de Deus é um círculo cujo centro está em toda a parte e a circunferência em lugar nenhum”. Nesse sentido, em *Veredas*, é a procura que move ambos os protagonistas da história em direção à concretização do seu destino, ao longo de um itinerário que promove o reencontro do sujeito consigo mesmo, ou “Ulisses de novo em Ítaca”, como coloca o cineasta.

Resta mencionar que toda a trama de *Veredas* tem como fundo uma história de amor, oriunda da tradição oral (tema aprofundado no segundo capítulo): a relação entre Branca-Flor e o viandante, um homem e uma mulher (ou vários homens e várias mulheres, dado que diferentes atores interpretam o mesmo par ao longo do filme), articulada pelos fragmentos da escritora Maria Velho da Costa – figura que ficou

¹⁰² Mais uma vez, relembre-se aqui a definição de tragédia feita por Aristóteles na *Poética*: “imitação de uma ação de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama) (...), mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1449a: 21).

¹⁰³ Nas palavras de João César Monteiro: “A questão parece-me de uma evidência total. Para já, não sou um cineasta da abjecção. Sou um cineasta da abominação. Há coisas que são abomináveis, e isso eu mostro. Eu faço filmes para mostrar isso. Mas este não é o meu primeiro filme. Andamos aqui há anos, os filmes seguem-se uns aos outros e há uma lógica nisto tudo: é passar da abominação ao sagrado” (2005: 358).

intimamente ligada a um período, em Portugal, de ressurgimento¹⁰⁴ do feminismo. Assim, este ensaio procurou igualmente pensar a natureza deste amor e o erotismo naturalmente nele implicado. *Veredas* propõe uma relação justa e de igualdade entre dois seres, e entre seres e coisas e seres e deuses, como o coloca João César Monteiro. Por isso, a investigação desse sentido de justiça requer um olhar analítico sobre a condição do homem e, principalmente, da mulher, que continua, como vimos, a ser encarada invariavelmente como o *Outro* – ideia que retoma a tese de Simone de Beauvoir, problematizada no quarto e derradeiro capítulo. A segunda parte do filme denuncia a consciência patriarcal, presente ainda em muitos proprietários de terras. No entanto, *Veredas* perpetua uma representação da mulher de acordo com uma perspectiva masculinocêntrica: a mulher é subserviente do desejo masculino e o seu corpo é objetificado.

A partir da análise desta obra de João César Monteiro foi possível assim refletir sobre a ação do cinema nesse processo de interação entre múltiplas imagens (de diferentes artes e de variados pensamentos), e a sua importância na restauração dos discursos míticos na contemporaneidade. O aprofundamento da obra cinematográfica *Veredas* revelou-nos um cinema que dá a ver e a ouvir criações e artifícios que emulam um tempo arcaico, quase mítico, desvelando o real (trans)nacional, e propondo uma leitura sobre o legado da tradição oral no povo português. Este ensaio corresponde apenas a uma tentativa de compreensão ampla, apontando ao caráter inesgotável e fecundante desta obra de arte, levantando questões na esperança de dar um contributo válido para futuras reflexões.

¹⁰⁴ Embora a publicação das *Novas Cartas Portuguesas* (1972) seja entendida por alguns estudiosos como um “momento inaugural dos feminismos portugueses” (2017: 14), importa contudo referir o papel desempenhado algumas décadas antes por outras figuras, entre elas, Ana de Castro Osório, autora daquele que é considerado o primeiro manifesto feminista português, *Às Mulheres Portuguesas*, em 1905. Esta escritora ocupa ainda um lugar cimeiro como criadora de literatura infantil, e por isso relevante para esta investigação.

Bibliofilmowebgrafia

1. João César Monteiro

1.1. Ativa

MONTEIRO, João César (1959), *Corpo Submerso*, Lisboa, Edição de autor.

_____ (1969), *Sophia de Mello Breyner Andresen*, documentário, 19 min.

_____ (1970), *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço*, argumento de João César Monteiro; interpretação de Luis Miguel Cintra, Lídia Franco *et alii*; Fundação Calouste Gulbenkian, 34 min.

_____ (1972), *Fragmentos de um Filme-Esmola: A Sagrada Família*, argumento de João César Monteiro; interpretação de Manuela de Freitas, João Perry, *et alii*; Centro Português de Cinema, 75 min.

_____ (1975), *Que Farei Eu com esta Espada?*, documentário, 65 min.

_____ (1978a), *Veredas*, argumento de João César Monteiro; interpretação de Luis de Sousa Costa, Manuela Freitas, Francisco Domingues *et alii*; Instituto Português de Cinema, 120 min.

_____ (1978b), *Os Dois Soldados*, argumento de João César Monteiro; Radiotelevisão Portuguesa, 25 min.

_____ (1979a), *O Amor das Três Romãs*, argumento de João César Monteiro; interpretação de Margarida Gil, Helena Domingos, Joana Oliveira *et alii*; Radiotelevisão Portuguesa, 25 min.

_____ (1979b), *A Mãe: O Rico e o Pobre*, argumento de João César Monteiro; Radiotelevisão Portuguesa, 25 min.

_____ (1981), *Silvestre*, argumento de João César Monteiro; interpretação de Maria de Medeiros, Teresa Madruga, Luis Miguel Cintra *et alii*; V.O. Filmes, 120 min.

_____ (1986), *À Flor do Mar*, argumento de João César Monteiro; interpretação de Laura Morante, Manuela de Freitas, *et alii*, Monteiro & Gil, 143 min.

- _____ (1989), *Recordações da Casa Amarela*, argumento de João César Monteiro; interpretação de João César Monteiro, Manuela de Freitas *et alii*; Invicta Filmes, 122 min.
- _____ (1995), *A Comédia de Deus*, argumento de João César Monteiro; interpretação de João César Monteiro, Cláudia Teixeira *et alii*; Zentropa, 170 min.
- _____ (1999), *As Bodas de Deus*, argumento de João César Monteiro; interpretação de João César Monteiro, Rita Durão *et alii*; Madragoa Filmes, 150 min.
- _____ (1992), *O Sagrado e o Profano: “O Último Mergulho” de João César Monteiro*; ed. ut.: in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 2005: 352-367.
- _____ (1978), *João César Monteiro sobre Veredas*; ed. ut.: in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 2005: 310-319.
- _____ (1992), *Silvestre*; ed. ut.: in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 2005: 323-333.
- _____ (1974), *Jaime, o inesperado no cinema português*; ed. ut.: in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 2005: 171-189.
- _____ (1992), *Carta Inédita para um Inédito João César Monteiro, para uma pressuposta revista de cinema*; ed. ut.: in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 2005: 259-260.
- _____ (1973), *A Minha Certidão*; ed. ut.: in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 2005: 57-59.

1.2. Passiva

AREAL, Leonor (2005), “A poética do desejo na obra de João César Monteiro”, in *Livro de Atas de Conferência Nacional*, 4^o Congresso SOPCOM: 1034-1044. www.bocc.ubi.pt/pag/areal-leonor-poetica-desejo-obra-joao-cesar-monteiro.pdf (22/09/20).

CAMPOS, António (1974), *Falamos de Rio de Onor*, documentário, 63 min.

- CORDEIRO, Margarida & REIS, António (1976), *Trás-os-Montes*, argumento de António Reis e Margarida Cordeiro; interpretação de Adília Cruz Pimentel, Armando Manuel *et alii*; Fundação Calouste Gulbenkian, 115 min.
- COSTA, Catarina Sousa Brandão Alves (2012), *Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970*, Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- COSTA, João Bénard da (2009), “Sob a insígnia do símbolo”, *in Foco*, www.focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-veredas.htm (21/09/20).
- COSTA, Pedro Camacho (2019), “Para uma leitura do espaço em João César Monteiro”, *in Rebeca*, nº 2: 155-176.
- _____ (2016), *Do Cineasta Demiurgo – uma análise à obra de João César Monteiro*, Dissertação de Mestrado em Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26305/1/ulfl220143_tm.pdf (21/09/20).
- CRUCHINHO, Fausto (2008), “Vai-e-vem, os dois movimentos de João César Monteiro”, *in Estudos do Século XX*, nº 8, Imprensa da Universidade de Coimbra: 151-159, <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36573/1/Vai-e-vem%2C%20os%20dois%20movimentos%20de%20Joao%20Cesar%20Monteiro.pdf> (22/09/2020).
- CUNHA, Paulo (2008), “A cidade cinemática de *João de Deus*: espaço, cenário e estética na obra de João César Monteiro”, *in Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, nº 3: 1-16.
- _____ (2014), *Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*, Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra.
- _____ (2010), “Um buraco chamado Portugal: A “europeização” da geração do novo cinema português (1962-74)”, *in Revista Estudos Do Século XX*, nº10, 183–203.
- DELGADO, Noémia (1976), *Máscaras*, documentário, 115 min.
- GIARRUSSO, Francesco (2013), “O mundo ao avesso de João César Monteiro: a imagem eidética do sagrado pervertido.” *in Atas do II Encontro Anual da AIM*: 387-397, <https://aim.org.pt/atas/indice/Atas-IIEncontroAnualAIM-33.pdf> (21/09/20).

- _____ (2016), *O Labirinto e o Espelho: O cinema de João César Monteiro*, Covilhã, Editora LabCom.
- _____ (2013), “Transcendência e imanência na palavra intertextual de João de Deus” in *Máthesis*, Viseu, nº 22: 85-96.
- MARQUES, Elisabete (2020), “«Tomar alento da grande fé dos contadores de histórias»: sobre os textos de Maria Velho da Costa em *Veredas* (1977), de João César Monteiro”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 42, ILCML, Porto: 75-87.
- MARTINS, Fernando Cabral (2005), “A arte mágica” in *João César Monteiro*, ed. João Nicolau, Lisboa, Museu do Cinema, 291: 300.
- MIRANDA, Rui (2017), “Cenas de escrita. João César Monteiro: escritor de cinema, o cineasta de escritas”, in Joana Matos Frias, Pedro Eiras & Rosa Martelo (orgs), *Ofício Múltiplo: Poetas em outras artes*, Porto, Edições Afrontamento: 169-189.
- MUGA, Henrique (2016), “A luz no cinema de João César Monteiro”, in AA.VV, *Atas do Congresso Internacional Comunicação e Luz*, ed. M. Oliveira & S. Pinto: 309-316 <https://core.ac.uk/download/pdf/229416496.pdf> (22/09/2020): 309-316.
- _____ (2015), *O Imaginário na Obra Cinematográfica de João César Monteiro*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Sociais, Universidade Fernando Pessoa, <https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/4904/1/TeseHenriqueMuga.pdf> (23/09/2020).
- _____ (2014), “Universos pessoanos no imaginário de João César Monteiro” in *Atas do III Encontro Anual da AIM*, ed. Paulo Cunha & Sérgio Dias Branco, Coimbra: 171-176.
- NAVARRA, Liliana (2012), “O erotismo e a câmara de filmar na trilogia de João César Monteiro” in *II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, Lisboa: 423-436.
- PEREIRA, Ana Catarina (2018), “Cine-Poema: a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen no filme de João César Monteiro” in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, nº 60: 173-187.

ROSÁRIO, Filipa (2017), “Convite à viagem, ou Como o cinema português constrói as suas paisagens”, *Journal of Lusophone Studies*, 2.1: 134-142.

SILVA, Manuel Costa e (1973), *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada*, documentário, 35 min.

2. Tradição Oral

2.1. Ativa

ATAÍDE, Francisco, org. (1898), *As Mouras Encantadas e os Encantamentos no Algarve*, Tavira, Typographia Burocratica.

BRAGA, Teófilo, org. (1883), *Contos Tradicionais do Povo Português*; ed. ut.: Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.

COELHO, Adolfo, org. (1879), *Contos Populares Portugueses*; ed. ut.: Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.

FERREIRA, José Gomes & OLIVEIRA, Carlos de, orgs. (1957), *Contos Tradicionais Portugueses*, Lisboa, Iniciativas Editoriais.

OLIVEIRA, Francisco Xavier de Athaide, org. (1905), *Contos Tradicionaes do Algarve*, Porto, Livraria Figueirinhas Editora.

PEDROSO, Consiglieri, org. (1910), *Contos Populares Portugueses*; ed. ut.: Lisboa, Editorial Vega, 1978.

2.2. Passiva

ANDORINHA, Sílvia Maria L. De Carvalho, *A “Religiosa” e a “Bruxa”: Imagens da Mulher em Contos Populares*, Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora.

BAUTISTA, Alberto Gómez (2016), “Contributo para uma história do asturo-leonês em Portugal” in *Lletres Asturianes*, nº 115, Academia de la Llingua Asturiana, Oviedo: 89: 102.

- BETTELHEIM, Bruno (1975), *The Uses of Enchantment*, ed. ut.: *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, trad. Carlos Humberto da Silva, Lisboa, Bertrand Editora, 1998.
- CARVALHO, Joaquim Ramos de; CUNHA, Brigitte Cardoso e; CUNHA, Tito Cardoso e; ROSA, Manuel Augusto dos Santos (1978), "Análise estrutural dos contos populares portugueses: hipóteses e primeiros resultados" in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº2, Coimbra: 36-101.
- CÉSAR, Maria Cecília de Salles Freire (2007), *As Representações do Imaginário Popular nos Romances de Carlos de Oliveira*, Dissertação de Doutorado, Universidade de São Paulo.
- CESARINY, Mário (2011), *Horta de Literatura de Cordel*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CONTREIRAS, Maria da Rocha (2004), *As Lendas das Mouras Encantadas*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Algarve.
- DIAS, Fernanda das Mercês (2016), *O Cortejo Feérico, Imagens, Miragens: figuras arquetípicas dos contos de fadas*, Dissertação de Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes, Universidade do Algarve.
- EIRAS, Pedro (2011), "Para que servem as histórias que metem medo?", in AA.VV., *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil – Homenagem a Arnaldo Saraiva*, Porto, CITCEM: 275-284.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola (1992), *Women who run with the Wolves*, ed. ut.: *Mulheres que Correm com os Lobos: Mitos e Histórias da Mulher Selvagem*, trad. Waldéa Barcellos, Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- FARIA, Rui Miguel Ventura do Couto Tavares de (2009), *O Conto Popular Português*, Dissertação de Doutorado no Ramo de Conhecimento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- FERRAZ, Salma (2007), "O Diabo na literatura para crianças", in *Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 1, nº3: 220-238.
- FERREIRA, Jerusa Pires (1991), *Armadilhas da Memória (conto e poesia popular)*, Salvador, Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado.

- FRANZ, Marie-Louise Von (1981), *L'Interprétation des "contes de Fée"*, ed. ut.: *A Interpretação dos Contos de Fada*, trad. Maria Barbosa, São Paulo, Paulus, 1990.
- GUERREIRO, Cristina Abranches (2015), "Temas míticos nos contos populares portugueses", in Abel do Nascimento Pena, Maria de Jesus C. Relvas, Rui Carlos Fonseca, Teresa Cabral (ed.), *Revisitar o Mito. Myths revisited*, Lisboa, Húmus, 2015: 607-614.
- LIMA, Rerilene Ferreira de Lima (2016), *O Feminismo nos Contos de Fadas Tradicionais: Espectros da Submissão e da Resistência*, Monografia, Universidade Federal da Paraíba.
- MACHADO, Maria Eva da Cunha (2008), *Contributo para uma Análise de Contos de Alexandre Parafita: Deusas e Bruxas*, Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho.
- MARINHO, Celisa Carolina Alvares (2006), *Contribuições Para uma Poética do Maravilhoso: um estudo comparativo sobre a narratividade literária e cinematográfica*, Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- MARTINS, Maria Cristina (2006), "Histórias que nossas mães não nos contaram: o revisionismo feminista dos contos de fadas", in *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 10: 157-163.
- MEDEIROS, Maria de Fátima da Câmara Ribeiro de (1997), *Do Fruto à Raiz: Uma Introdução às Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa Recolhidas e Recontadas por Ana de Castro Osório*, Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- PARAFITA, Alexandre (2002), "Branca flor, o príncipe e o demónio", in AA.VV., *Pedagogias do Imaginário: Olhares sobre a literatura infantil*, Armindo Mesquita (ed.) Porto, Edições Asa: 289-293.
- _____ (1999), *A Comunicação e a Literatura Popular*, Lisboa, Plátano Edições Técnicas.

- PROPP, Vladimir (1928), *Морфология сказки*, ed. ut.: *Morfologia do Conto Maravilhoso*, trad. Jasna Paravich Sarhan, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1984.
- REIS, Luís Paulo Fernandes (2017), “Riodonorês e Guadramilês: um estudo histórico e sociolinguístico” in *Mandinga*, Revista de Estudos Linguísticos, vol. 1, nº 1: 20-38.
- RODRIGUES, Ernesto (coord.) (2011), *A Terra de Duas Línguas: antologia de autores transmontanos*, Bragança, Academia de Letras de Trás-os-Montes: 19-31.
- VASCONCELOS, José Leite de (1885), “Portugal Pré-Histórico”, in *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, vol. 2, Maia, Círculo de Leitores, 2018.
- _____ (1900), *Estudos da Philologia Mirandesa*, Porto, Imprensa Nacional.
- VELOSO, João (1999), “O mirandês visto por futuros professores de português” in *Estudos Mirandeses: balanços e orientações*, Porto, Granito, Editores e Livreiros, 2000: 127-140.

3. Geral

- AMARAL, Maria Clara Estanislau do (2003), *Percepção e Significado da Menstruação para as Mulheres*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas.
- ANDERSEN, Nathan (2014), *Shadow Philosophy: Plato’s Cave and Cinema*, Nova Iorque, Routledge.
- BALDAN, ADRIANA; COUTINHO, Luciano; COSTA, Gilmário Guerreiro da (2018), “Poesia e aletheia: refutação da concepção de evolução na transição do pensamento mítico ao racional” in *Estudos Clássicos IV: Percursos*, Universidade de Coimbra: 10-35.
- BARRETO, Maria Isabel; COSTA, Maria Velho da; HORTA, Maria Teresa (1972), *Novas Cartas Portuguesas*, ed. ut.: Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2010.
- BATAILLE, Georges (1957), *L’Érotisme*, ed. ut.: *O Erotismo*, trad. António Carlos Viana, Porto Alegre, L&PM Editores, 1987.

- BAUDELAIRE, Charles (1857), *Les Fleurs du mal*; ed. ut.: *As Flores do Mal*, trad. Maria Gabriela Llansol, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.
- BAZIN, André (1985), *Qu'Est-ce que le cinéma?*, ed. ut.: *O Cinema: ensaios*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.
- BEAUVOIR, Simone de (1949), *Le Deuxième Sexe I*, ed. ut.: *O Segundo Sexo: Volume I*, trad. Sérgio Milliet, Lisboa, Quetzal, 2015.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, ed. ut.: *Problemas de Género*, trad. Nuno Quintas, Lisboa, Orfeu Negro, 2017.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de (2010), *Metamorfoses em Tradução*, Relatório final de Pós-Doutoramento, Universidade de São Paulo.
- CASTRO, Ferreira de (1934), *Terra Fria*, ed. ut.: Lisboa, Guimarães & Cia, 1980.
- CAUFRIEZ, Anne (1978), "Quelques aspects de la musique vocale mirandaise" in José Francisco Meirinhos (coord.), *Estudos Mirandeses: Balanço e Orientações*, Porto, Granito, Editores e Livreiros, 2000: 141-151.
- CONACHER, D.J. (1989), *Aeschylus' Oresteia: a literary commentary*, Toronto, University of Toronto Press.
- CORDEIRO, Margarida & REIS, António (1977), *Trás-os-Montes*, argumento de António Reis e Margarida Cordeiro, interpretação de Albino S. Pedro, Carlos Margarido, Mariana Margarido *et alii*; Centro Português de Cinema, 108 min.
- COSTA, José Filipe (2002), *O Cinema ao Poder. A Revolução do 25 de Abril e as Políticas de Cinema entre 1974-76: Os Grupos, as Instituições Experiências e Projectos*, Lisboa: Hugin Editores.
- COSTA, Maria Velho da (1969), *Maina Mendes*, Amadora, Dom Quixote.
- _____ (1977), *Casas Pardas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CUNHA, Euclides da (1902), *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Typographia Universal de Laemmert.
- DELEUZE, Gilles (1983), *L'Image-Mouvement: Cinéma 1*; ed. ut.: *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, trad. Sousa Dias, Lisboa, Documenta, 2016.
- _____ (1985), *L'Image-Temps: Cinéma 2*; ed. ut.: *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, trad. Eloisa de Araujo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 2005.

- DETIENNE, Marcel (1967), *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*; ed. ut: *Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*, trad. Andréa Daher, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.
- DIAS, Paulo e FERREIRA, Diogo (2016), *História de Portugal*, Lisboa, Verso da Kapa.
- ELIADE, Mircea (1969), *Le Mythe de l'Éternel Retour*; ed. ut.: *O Mito do Eterno Retorno*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70, 1984.
- _____ (1957), *Le Sacré et le Profane*; ed. ut: *O Sagrado e o Profano*, trad. Rogério Fernandes, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 1992.
- ÉSQUILO (s/d), *Oresteia*, trad. Manoel de Oliveira Pulquério, Lisboa, Edições 70, 1992.
- FREUD, Sigmund (1899), *Die Traumdeutung*; ed. ut.: *A Interpretação dos Sonhos*, trad. Lubélia Magalhães, Lisboa, Pensamento – Editores Livreiros, 1988.
- _____ (1913), *Totem und Tabu*; ed. ut.: *Totem e Tabu*, trad. Paulo César de Souza, Nova Iorque, Penguin – Companhia das Letras, 2013.
- GALEANO, Aloma Lopes & SEIDEL, Roberto Henrique (2008), “Cinema e literatura: estéticas distintas e complementares” in *A Cor das Letras*, nº 9: 43-54.
- GALLO, Liliana Mabel (2008), *Na Casa das Marias: Ficção e História em Maria Velho da Costa*, Dissertação de Doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina.
- GODARD, Jean-Luc (1988-1999), *Histoire(s) du cinéma*, argumento de Jean-Luc Godard; interpretação de Jean-Luc Godard, Alain Cuny et alii; Canal+, 307 min.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1807), *Phänomenologie Des Geistes*, ed. ut.: *Fenomenologia do Espírito*, trad. Paulo Meneses, Petrópolis, Vozes, 1992.
- HOMERO (s/d), *Odisseia*, trad. Frederico Lourenço, Lisboa, Quetzal Editores, 2018.
- JUNG, Carl Gustav (1934-55), *Die Archetypen Und Das Kollektive Un Bewusste*; ed. ut.: *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, trad. Maria Luíza Appy & Dora Mariana R. Ferreira da Silva, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000.
- LEÃO, Delfim F. (2005), “O horizonte legal da *Oresteia*: O crime do homicídio e a fundação do tribunal do Aerópago” in *Humanitas*, vol. 57, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos: 3-38.

- LÉVI-STRAUSS, Claude (1973), *Anthropologie structurale deux*, ed. ut.: *Antropologia Estrutural Dois*, trad. Maria do Carmo Pandolfo, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993.
- LOPES, Almerinda da Silva & BORGES, Livia Santolin, “A representação do Erotismo na Arte e na Literatura” in *Mirabilia*, nº 20, Universidade Autónoma de Barcelona, 2015.
- MARQUES, Amália (2013), *Mouras, Mouros e Mourinhos Encantados em Lendas do Norte e Sul de Portugal*, Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta.
- METZ, Christian (1975), “O significante imaginário”, in Christian Metz, Julia Kristeva, Félix Guattari, & Roland Barthes, *Psicanálise e cinema*, trad. Ruprecht, São Paulo, Global, 1980: 15-92.
- MOEDA, José & REIA-BAPTISTA, Vítor (2012), “Algumas notas sobre o cinema português depois do 25 de Abril de 1974” in AA.VV., *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa, Gradiva.
- NETO, João Cabral de Melo (1955), *Morte e Vida Severina*, São Paulo, Tuca.
- OVÍDIO (s/d), *As Metamorfoses*, trad. Paulo Farmhouse Alberto, Lisboa, Cotovia, 2014.
- PAPADOPOULOS, Renos Klitou (1980), *The Dialectic of the Other in the Psychology of C.G. Jung: A metatheoretical investigation*, Dissertação de Doutoramento, Universidade da Cidade do Cabo, África do Sul,
- PLATÃO (s/d), *A República*, trad. Enrico Corvisieri, São Paulo, Editora Nova Cultural, 1997.
- _____(s/d), *Timeu*, trad. Rodolfo Lopes, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.
- _____(s/d), *Ménon*, trad. Maura Iglésias, São Paulo, Edições Loyola, 2011.
- _____(s/d), *O Banquete*, trad. Maria Mafalda Viana, Lisboa, Edições tinta-da-china, 2019.
- PINA-CABRAL, João (1991), *Os Contextos da Antropologia*, Lisboa, Difel.
- RAMOS, Graciliano (1938), *Vidas Secas*, São Paulo, Livraria José Olympio Editora.
- RIBEIRO, Djamila (2016), “A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher” in *Revista Fórum*, <https://revistaforum.com.br/noticias/a->

- categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-grada-kilomba-sobre-ser-mulher/
(20/08/2021).
- ROSA, João Guimarães (1956), *Grande Sertão: Veredas*, São Paulo, Livraria José Olympio Editora.
- SANTO, Moisés Espírito (1984), *A Religião Popular Portuguesa*; ed. ut.: Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.
- _____ (1988), *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa*; Lisboa, Assírio & Alvim.
- SILVA, Maria de Fátima de Sousa e (2005), *Ésquilo: o primeiro dramaturgo europeu*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- SILVEIRA, Nise da (1981), *Jung: Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SOARES, Ana Isabel (2016), “Cinema português/cinema literário?”, in *Aniki*, vol.3, nº1: 46-63.
- SOURIAU, Étienne (1969), *La Correspondance des arts, science de l'homme: éléments d'esthétique comparée*; ed. ut.: *A Correspondência das Artes (elementos de estética comparada)*, trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto & Maria Helena Ribeiro da Cunha, São Paulo, Cultrix, 1983.
- TIZA, António (2010), “A dança dos paus: paloteo da província de Zamora e pauliteiros do distrito de Bragança” in *Studia Samorenzia*, vol. IX: 139-164.
- TORRANO, José (2001), “A fundação mítica do tribunal do Areópago na tragédia *Euménides* de Ésquilo” in *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, nº 3, Universidade de Aveiro: 7-23.
- VALÉRY, Paul (1919), “La crise de l'esprit”; ed. ut.: “A crise do espírito” in *Europas da Antiguidade ao Século XX*, Paris, Éditions Robert Laffont, 200: 405-414.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de (1998), *Mitos Gregos*, São Paulo, Objetivo.
- VIEIRA, Susana (2001), “O silêncio (de Maina Mendes): a literatura como ponto de ruptura; conciliação com a deformação” in Carolina Esteves Soares, Carolina Rufino, Francisco Isaac e José Malheiro Magalhães (coord.), *Phármakon: Do Combate da Enfermidade à Invenção da Imortalidade*, Porto, CITCEM: 383-391.

Anexos

Anexo 1

Romance d'a lhoba parda

Indo iuó la sierra arriba
Delantre de mia piara,
Repicando mia caldeira,
Remandando mia çamarra...
Repicando mia caldeira,
Remandando mia çamarra...

Vi assomare una lhoba
Velha e mais negra que parda;
Agarrou-me una cordeira,
La melhore d'a piara!
E agarrou-me una cordeira,
La melhore d'a piara!

E arriba siete cachorrus
E abaixo, perra guardiana.
Se m'agarráreis la lhoba
La cena la tenéis ganha!
Mas se nun me l'agarráis
Pola caiata lhebáis!

E corrian siete lhéguas,
Todas siete por arada.
E a'l final d'as siete lhéguas
Yá la lhoba iba cansada...
E a'l cachorru mais nuovo

Yá'l agarra pola orelha.

«Toma cachorru, la cordeira

E lheba-la pa' la piara»

«Nun te quieru la cordeira,

Que la tráis toda cuolada!»

Yá lhe tiendu la çamarra

Para fazer'una amarra...

«Por Deus te pidu, pastor,

Por Deus e pola tua alma!

Diecha-me estos siete perrus,

Yá me vuoi pa'las muntanhas!

Diré a'ls mios companheirus:

Siete perrus como'ls tuos

Nun lhos tién el rei d'Espanha!»

Retirada daqui:

<https://lyricstranslate.com/pt-br/romance-da-lhoba-parda-ballad-dark-she-wolf.html>

Anexo 2

Nós tenemos muitos nabos a cozer nua panela!

Nós tenemos muitos nabos a cozer nua panela
Nun tenemos sal nien unto nien presunto nien bitela

Mirai qu'alforjas, mirai qu'alforjas
Uas mais lhargas, outras mais gordas
Uas de lhana, outras de stopa

Ls chocalhos rúgen, rúgen
Ls carneiros alhá ban
An chegando a Ourrieta Cuba
Ls carneiros bulberan

Mirai qu'alforjas, mirai qu'alforjas
Uas mais lhargas, outras mais gordas
Uas de lhana, outras de stopa

Roubórun la malguerida
Por arriba de l telhado
Cuida, nun quiero tou cino
Que staba spendurado

Mirai qu'alforjas, mirai qu'alforjas
Uas mais lhargas, outras mais gordas
Uas de lhana, outras de stopa

Nós tenemos muitos nabos a cozer nua panela
Nun tenemos sal nien unto nien presunto nien bitela

Mirai qu'alforjas, mirai qu'alforjas
Uas mais lhargas, outras mais gordas
Uas de lhana, outras de stopa

I ls chocalhos rúgen, rúgen
Ls carneiros alhá ban
An chegando a Ourrieta Cuba
Ls carneiros bulberan

Bai Pedro bai, al lhugar de la justicia
Di-le a tou amo cumo you te digo a ti
La filha de I Lima, stá nel lhume i pinga
La filha de la Bergada stá nel lhume i bai assada

Pedro, que te falta? Repica la tu gaita
Tenes I pan na tulha I bino na bodega
Tenes la melhor moça que habie nesta tierra
Ciega dun uolho i manca dua perna

Bai Pedro bai, al lhugar de la justicia
Di-le a tou amo cumo you te digo a ti
La filha de I Lima, stá nel lhume i pinga
La filha de la Bergada stá nel lhume i bai assada

Pedro, que te falta? Repica la tu gaita
Tenes I pan na tulha I bino na bodega
Tenes la melhor moça que habie nesta tierra
Ciega dun uolho i manca dua perna

Retirado daqui: <https://amusicaportuguesa.blogs.sapo.pt/nos-tenemos-muitos-nabos-galandum-3332123>

Anexo 3

BRANCA-FLOR

Era de uma vez um rei que era muito jogador e tinha por costume jogar com o seu creado particular. Um dia em que já tinha perdido muito ao jogo, jogou a propria coroa e o creado ganhou-a. Vendo-se o creado de posse da coroa não cabia em si de contente, mas pouco tempo lhe durou o contentamento, pois quando elle menos o esperava, vieram duas pombas e roubaram-lhe a coroa, levando-a nos bicos.

Contou o creado isto ao rei e este disse-lhe: — «Se tu fores capaz de me restituires a coroa dar-te-hei a minha filha em casamento.»

Chamava-se a filha do rei Branca-flor e tanto ella como a rainha sua mãe eram feiticeiras. A mãe podia fazer quanto quizesse desde a madrugada até á meia noite e Branca-flor podia usar dos seus poderes de noite e de dia.

Quando Branca-flor soube da perda da coroa, transformou-se n'uma pomba e fugiu do palacio, com tenção de voltar só quando seu pae a tivesse de novo em seu poder.

Partiu o creado do rei em busca das pombinhas que tinham levado a coroa e como passasse muito tempo sem as encontrar foi ter ao reino da chuva para ver se ali lhe davam noticias d'ellas. Chegado lá, encontrou uma velhinha que lhe disse ser mãe da chuva, e como elle lhe dissesse o que pretendia, mandou-o entrar para casa e esperar que viesse a filha. Passados poucos momentos chegava ella e disse logo: — «Senhora mãe, aqui entrou gente pois cheira-me a sangue humano.» Respondeu-lhe a mãe: — «Não te enganas, minha filha; está aqui um creado do rei que deseja que lhe digas se viste duas pombinhas que levavam uma coroa real nos bicos.» Respondeu a chuva: — «Não as vi, mas talvez o meu compadre vento as visse, pois esse quasi sempre entra em toda a parte.»

Foi o creado ter ao reino dos ventos; esperou que o rei dos ventos entrasse em casa e logo sentiu o grande barulho que elle fazia. Da mesma forma que a chuva, assim elle respondeu, acrescentando mais: — «A mim tapam-me todos os buracos e janellas,

por isso nada sei d'essas pombas, mas o sol com certeza ha de saber, pois as aves gostam todas muito do sol.»

Partiu o creado para o reino do sol e n'estas viagens iam-se passando annos, pois elle tinha de atravessar ares e nuvens para ver se encontrava o que desejava. Chegado ao reino do sol logo este lhe appareceu e lhe disse: — «As pombas que procuras estão no reino dos passaros; agora estão ellas fazendo os seus ninhos dentro da coroa que te roubaram; monta no meu cavallo e parte para lá; espera que as pombas saiam, tira a coroa e logo o rei dos passaros te offerecerá as suas azas para te conduzir ao palacio do rei teu amo.»

Montou o creado no cavallo do sol e tudo se passou como elle tinha dito. Chegado ao palacio do rei com a coroa, disse-lhe o rei: — «Não te posso já dar a minha filha, porque ella anda encantada n'uma pomba, mas se tu quizeres casar com ella has de primeiro fazer o que te vou ordenar. Vês aquelle campo que está em frente d'este palacio?» — «Vejo, real senhor.» — «Pois bem; ordeno-te que de hoje até amanhã o vás semear de trigo, e que o faças crescer, que o ceifes, lhe tires a farinha, cozas o pão e m'ó presentes aqui prompto.»

Foi-se o creado muito triste por lhe parecer impossivel fazer tantas cousas; eis que de repente lhe appareceu Branca-flor e lhe disse: — «Sei de tudo que meu pae te ordenou; não te dê cuidado que tudo se ha de arranjar.» De repente achou-se o campo semeado de trigo, d'ai a pouco tempo foi ceifado por Branca-flor e pelo creado; depois prepararam o trigo para ser moido, amassaram o pão e cozeram-no. Branca-flor ordenou ao creado que levasse os taboleiros de pão a seu pae e fosse sempre apregoando: — «Quem quer pão quente, quem quer pão quente!»

Maravilhou-se o rei quando viu tudo prompto e perguntou ao creado: — «Por aqui andou Branca-flor?» — «Nem eu vi Branca-flor, nem ella me viu a mim.» — «Pois bem; já que tivestes tanto poder, não te darei minha filha sem que tu me tragas para perto do meu palacio aquellas grandes pedreiras que se avistam acolá ao longe.»

Foi-se o creado muito triste e logo lhe appareceu Branca-flor e lhe disse: — «Nada te dê cuidado, mas que meu pae nunca saiba que sou eu que te valho.»

Pela manhã quando o rei acordou achou o palacio rodeado das pedreiras; então perguntou ao creado: — «Por aqui andou Branca-flor?» — «Nem eu vi Branca-flor, nem ella me viu a mim.» Disse-lhe então o rei: — «Ainda te não dou minha filha sem que primeiro tragas o mar para a frente do meu palacio.»

Appareceu Branca-flor ao creado e disse-lhe: — «Toma este vidro que contém sangue que eu agora mesmo tirei d'este braço; irás derramando gotas d'elle em volta do palacio e logo verás o mar rodeal-o; tem porém, muita cautela não deites nenhuma gota de sangue em ti, porque ser-te-ha isso muito perigoso.»

Andou o creado durante a noite deitando o sangue em volta do palacio e ao mesmo tempo via que o mar crescia, e quando ia a amanhecer, já o palacio formava uma ilha e Branca-flor mandava prender os navios ás janellas do palacio.

O creado quando andava deitando o sangue esqueceu-se da recommendação de Branca-flor e chegou o sangue a um dedo e logo este lhe caiu.

De madrugada, quando o rei acordou, viu feito tudo que tinha ordenado ao creado e então a rainha disse-lhe: — «Não é possível que deixasse d'andar por aqui Branca-flor. Veiu o creado e respondeu: — «Nem eu vi Branca-flor, nem ella me viu a mim.»

Vendo o rei que nada já podia ordenar que não fosse feito, disse ao creado: — «Casarás com minha filha logo que ella volte a palacio.»

N'esse mesmo instante Branca-flor a voltar. Então o rei perguntou-lhe se era da vontade d'ella casar com o seu creado particular, e ella respondeu que sim. Casaram mesmo n'esse dia e Branca-flor perdeu o encanto, mas não o poder de feiticeira.

Quando os noivos foram á noite para se deitar, reparou Branca-flor que sobre o seu leito estava suspensa por um cabello uma espada desembainhada, então disse ella ao seu marido: — «Vês esta espada? — «Vejo.» — É a prova de que meu pai nos quer matar; é preciso fugir, mas não o podemos fazer antes da meia noite e nem depois, porque até á meia noite pode minha mãe usar do seu poder de feiticeira e saberia para onde iamos, e ao dar da meia noite, virá meu pai matar-nos. Não devemos, pois, ao dar meia noite ter já fugido, mas devemos partir então. Vae aparelhar os cavallos que

andam tanto como o pensamento e ninguém nos poderá alcançar; se fossemos nos que andam tanto como o vento, era máo, porque não andam tanto como os outros.»

Enganou-se o creado e aparelhou os cavallos que andavam tanto como o vento e Branca-flor sem reparar n'isso, partiu mais elle á hora que estava destinada.

Quando o rei foi ao quarto d'elles para os matar, viu que tinha sido logrado e então a rainha disse-lhe: — «Antes da madrugada não partas, porque estou sem o meu poder; mas logo que amanheça, manda aparelhar os cavallos que andam como o pensamento e eu farei com que tu alcances os fugitivos.»

Partiu o rei de madrugada e logo avistou os noivos muito ao longe e Branca-Flor tambem avistou seu pae e então disse a seu marido: — «Meu pae segue-nos, já o avisto ao longe; mas não te dê cuidado; os cavallos se transformem em terra, os arreios n'uma horta, eu numa alface muito repolhuda e tu serás o hortelão; meu pae ha de perguntar-te: viram por aqui Branca-Flor? e tu responderás: se quer alface é a 20 reis cada uma.»

No mesmo instante tudo se transformou como Branca-Flor tinha ordenado. Chegou o rei e perguntou ao hortelão por Branca-Flor e elle deu a resposta que ella lhe tinha ensinado. Renovou o rei a pergunta e o hortelão dando sempre a mesma resposta.

Caminhou o rei para deante sempre em busca dos fugitivos e estes, quando viram que elle já ia longe, transformaram-se outra vez no que eram e partiram, sempre correndo. Quando iam já muito longe tornaram a avistar o rei e então disse Branca-Flor: — «Lá vejo outra vez o meu pae, mas não te dê cuidado isso; que os cavallos se transformem n'uma ermida; os arreios em altar, eu n'uma santa e tu serás o sachristão, que estarás á porta a tocar á missa.»

Logo tudo se transformou e o sacristão foi para a porta da ermida tocar á missa. Chegou o rei e perguntou: — «Viste por aqui Branca-Flor?» — «Se quer ouvir missa, estou a tocar a ella.» — «Não pergunto por missa, mas sim por Branca-Flor e por seu marido, que deviam ter passado por aqui a cavallo.» O sachristão respondia sempre o mesmo.

Entrou o rei na ermida; viu a santa e pareceu-lhe que ella se assemelhava a Branca-Flor, mas como nada mais soubesse partiu novamente em busca d'ella.

A ermida, o altar, a santa e o sachristão tornaram outra vez ao que eram e partiram correndo sempre com receio de serem encontrados. Mas o rei, que não descansava, avistou-os novamente e ella então disse ao marido: — «Que os cavallos se façam n'um mar, os arreios n'um barco, tu no barqueiro e eu serei uma tainha, que andarei saltando em volta do barco.»

Chegou o rei e perguntou ao barqueiro: — «Viste por aqui Branca-Flor? — «Se quer embarcar agora, é maré.» E a tainha sempre saltando, ora no bordo do barco, ora na agua.

Vendo o rei que nada tinha conseguido do que buscava, voltou para o palacio a contar tudo á rainha e esta disse-lhe: — «Olha, a horta que tu viste eram os cavallos e os arreios; o hortelão o teu genro e a alface Branca-Flor. A ermida, que viste, eram outra vez os cavallos, a santa Branca-Flor e o sachristão o marido d'ella. O barco, o barqueiro e a tainha eram tambem elles; mas eu vou já lá, pois agora estou com todos os meus poderes, que são maiores do que os da nossa filha e veremos como isto ha de ser.»

Foi a rainha á borda do mar e encontrou ainda tudo como o rei lhe tinha dito e então disse: — «Volte tudo ao que era e já que não posso mais sobre minha filha ordeno-lhe que se esqueça inteiramente de que é casada e que seu marido se esqueça tambem d'ella e que nunca mais se tornem a lembrar do que passaram.»

No mesmo instante tudo se cumpriu: esqueceram-se inteiramente um do outro. Branca-Flor voltou para a casa de seu pae e o marido foi correr terras. Passaram-se annos sem que se lembrassem mais um do outro e n'este tempo morreu a rainha e o rei, e Branca-Flor como se visse só resolveu casar-se. Estava já destinado o dia para a boda quando ao marido de Branca-Flor foram dizer o que estava succedendo e elle então começou a recordar-se do que tinha passado e resolveu partir para o palacio, onde Branca-Flor estava para casar.

No caminho encontrou um casal de pombas que lhe contaram mais por miudo tudo o que estava para succeder e se ofereceram para o auxiliar em tudo que elle precisasse.

Chegado que foi ao palacio de Branca-Flor, offereceu-se para creado e foi logo acceite, pois como a princeza estava para casar precisava de creados.

Estavam já todos á mesa, principes, princezas e mais pessoas reais que tinham sido convidados para assistir ao casamento e os noivos na cabeceira da mesa, ricamente vestidos e com muitas joias e brilhantes. O novo creado tinha preparado um grande bolo para a noiva e andava servindo á mesa; á sobremesa partiu-se o bolo e logo saíram de dentro um pombo e uma pomba que se foram banhar n'um vaso d'agua que estava no centro da mesa e depois de banhados collocaram-se ao lado de Branca-Flor e o pombo perguntou á pomba: — «Olha lá, não te lembras quando teu pae perdeu a coroa ao jogo e tu a ganhaste e depois vieram duas pombas e a roubaram? Respondeu a pomba: — «Não me lembra nada.» E assim o pombo foi recordando á pomba tudo quanto Branca-Flor tinha passado e mais o marido; e ao passo que a pomba dizia que se ia recordando, ia-se Branca-Flor recordando de tudo e no fim do jantar levantou-se da mesa e disse: — «Recordo-me de tudo e, se ainda vive meu marido que venha, pois só a elle quero.»

N'isto fugiram os pombos e o creado que andava a servir á mesa perguntou a Branca-Flor se o conhecia; ella então, dando-lhe um abraço, disse: — «Só tu serás meu esposo e a coroa de meu pae, que tambem já te pertenceu, será outra vez tua, pois tu serás o rei d'estes estados.»

Retirou-se o segundo noivo de Branca-Flor muito triste, mas louvando a resolução d'ella.

(Coimbra.)

Conto recolhido da coletânea de Adolfo Coelho, *Contos Populares Portuguezes* (1870), 25-31.

Anexo 4

Último plano de *Veredas*



Anexo 5



Veredas (1978)



Simon de Vlieger (séc. XVII)



Veredas (1978)



Jacob van Ruisdael (séc. XVII)