

«SEUS TRONCOS VARONIS RECORDAM-ME PILASTRAS»: A PRESENÇA DA EMBLEMÁTICA NO CINEMA PORTUGUÊS DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX*

HUGO BARREIRA**

Resumo: O cinema afirma-se inicialmente como um meio «mudo», fundamentalmente visual, em que as imagens e os textos estabelecem relações dialógicas através dos elementos textuais que, além dos diálogos, ou narrações, permitem igualmente a inclusão de elementos contextuais ou comentários.

Esta convenção promove construções que aproximam o cinema mudo de uma relação entre textos e imagens que se filia na cultura verbo-visual e que é relacionável com a emblemática, abundando motes e aforismos, bem como imagens latentes e construções similares à ekphrasis, a qual transitará para o cinema sonoro.

Propomos, assim, uma análise do cinema à luz da emblemática, tendo por objeto uma leitura exploratória de uma seleção de filmes disponíveis em edições restauradas criticamente. Este serão objeto de uma análise de acordo com perspetivas dos estudos visuais e da intermedialidade.

Palavras chave: cinema; emblemática; ekphrasis; intermedialidade; cultura verbo-visual.

Abstract: Cinema initially asserts itself as a «silent» medium, mostly visual, in which images and texts establish dialogic relationships through textual elements that, in addition to dialogues or narrations, also allow the inclusion of contextual elements or comments.

This convention promotes constructions that bring silent cinema closer to a relationship between texts and images that is affiliated with the verbal-visual culture and that is relatable to emblematic, abounding mottos and aphorisms, as well as latent images and constructions like ekphrasis, which will remain with the transition to sound film.

We therefore propose an analysis of cinema in the light of emblematic, having as object an exploratory reading of a selection of films available in critically restored editions, through an analysis according to the perspectives of visual studies and intermediality.

Keywords: cinema; emblematic; ekphrasis; intermediality; verbo-visual culture.

INTRODUÇÃO

Partindo da relação do filme *Lisboa Crónica Anekdotica* com o poema de Cesário Verde, enquanto figura de convite, enveredamos por uma abordagem exploratória, menos destinada a adensar o discurso teórico e analítico focado na emblemática no seu tempo histórico, bem como a sobrevivência dos emblemas clássicos no tempo longo, mas antes a perscrutar as sobrevivências (in)conscientes das suas construções discursivas no meio cinematográfico. Apresentam-se, assim, propostas de leitura da emblemática e dos seus processos de construção de imagens enquanto meios para o questionamento e análise

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence ao autor deste texto.

** FLUP-CITCEM. Email: hbarreira@letras.up.pt.

da imagem em movimento nas perspectivas dos estudos visuais e da intermedialidade. Na linha do que havíamos explorado na nossa tese de doutoramento¹, ao propormos um quadro concetual a partir do qual se estabeleceram parâmetros para um questionamento prévio dos meios da imagem em movimento como construção, tendo em vista a recolha de informação parametrizada e a inversão do processo construtivo inerente ao meio, procuramos agora, através da relação com a emblemática, novas possibilidades de leitura das relações verbo-visuais nos meios cinematográficos mudo e sonoro, bem como nos seus contextos de produção e de receção.

No filme de Leitão de Barros, composto por um conjunto de sequências com variadas instâncias de autonomia narrativa e de dramatização, que, no seu conjunto, constituem a «Crónica Anedótica» da cidade, podemos encontrar exemplos destas relações verbo-visuais que, como veremos, se aproximam dos «quadros» do teatro de revista. Na sequência do Carro Elétrico², o entretítulo pode preceder a imagem e funcionar como um título — «Uma entalção» —, numa estratégia que se aproxima das fotografias e *cartoons* humorísticos que, com a legenda, integram as páginas das revistas ilustradas. Num meio que se estabilizou temporariamente na ausência de som, o entretítulo pode funcionar como suporte para a fala — «— Isto foi feito para pessoas normais, como eu» — em que a figura do ator é utilizada para o humor, numa relação direta com a sequência de imagens, em que o texto é inserido concorrendo com a mesma para o seu significado. Por fim, e ainda na mesma sequência, encontramos a fala em entretítulo como comentário irónico para a imagem que o antecedeu por parte de uma personagem — «— Devagar, que temos pressa» — novamente Vasco Santana, que, num meio mudo, utiliza o tipo de humor urbano e rápido próprio da imprensa e do teatro de revista. Note-se que, ao contrário dos dois últimos casos, no primeiro, a legenda atua como comentário não diegético, ou seja, não tem origem no universo da história, funcionando como um hipotético narrador que, ao hiperbolizar, ironizar ou criar estratégias metonímicas ou metafóricas, atua na construção da significação da imagem.

Para compreendermos as possibilidades dialógicas entre imagens e textos que o cinema do período mudo utiliza, é necessário pensar os seus primórdios à luz dos meios de produção e de circulação da imagem e da cultura visual do seu tempo³. O estabelecimento do mudo resultou sobretudo da impossibilidade de encontrar um sistema sonoro funcional, pese embora o conjunto de tentativas que acompanharam as primeiras décadas do cinema. Assim, a formação e codificação paulatina da linguagem cinematográfica, tendo por base, num primeiro momento, apenas a imagem e, num segundo momento, as relações entre imagem e textos, quase sempre em conjunto com música

¹ BARREIRA, 2017.

² [01:14:00]. Ao longo do texto, as citações filmicas são feitas sob a forma de [HH:MM:SS] indicando o tempo inicial.

³ Vide BENJAMIN, 2012.

e alguns efeitos sonoros⁴, acompanhada pela consequente formação dos mecanismos de receção no público, foi um processo experimental e muito complexo. Longe da uniformidade que o distanciamento cronológico e cultural lhe possa atribuir, o cinema mudo apresentou, durante os seus cerca de trinta anos de vigência, diversas atitudes em relação aos respetivos lugares do texto, do diálogo, da imagem e da própria música.

Ao longo dos pontos seguintes, exploraremos a utilização das relações dialógicas entre imagens e textos quer no cinema mudo quer na passagem para o cinema sonoro, o que nos permitirá igualmente reforçar a sobrevivência de muitos destes dispositivos imagéticos para lá da presença do texto sob a forma gráfica. Propomos, assim, uma análise do cinema à luz da emblemática enquanto construção verbo-visual de uma seleção de filmes⁵ da primeira metade do século XX disponíveis em edições restauradas criticamente, destacando o cinema português.

1. A CINEMATOGRAFIA MUDA E AS SUAS CONVENÇÕES

Coevo do grande fôlego da imprensa ilustrada, que encontrava a sua modernidade na viragem para o século XX, o cinema descobre os seus processos de montagem de imagens no tempo, em grande medida, no diálogo com aquele meio que complexificava as estratégias de fotomontagem, articulando-as, com texto, no espaço gráfico da página⁶. Muitas das convenções da montagem cinematográfica, e do seu garante — a continuidade — como a relação entre os olhares, o direcionamento de movimentos, a coerência espaciotemporal, ou as relações verbo-visuais, encontram antecedentes e paralelos na fotomontagem e na imprensa ilustrada, sendo a relação entre a banda desenhada e a animação um dos exemplos da transposição direta de convenções para o novo meio. Apropriadas são também as transgressões, nomeadamente a capacidade de utilizar os mecanismos de continuidade espaciotemporal para a criação de universos que existem unicamente nos meios da imagem, quer através da sua incorporação pacífica no universo diegético quer através da sua declarada ostentação para a produção de imagens fantásticas, tal como foi utilizada no universo das vanguardas, mesmo que não espere de todos os seus observadores a capacidade de decodificação total da significação do conteúdo, atuando, por vezes, naquilo que Christian Metz designou como denominador comum, acessível a uma maioria generalizada⁷.

A convenção narrativa da linguagem do cinema mudo, articulando planos fotográficos com entretítulos textuais, permite a sua análise como um meio verbo-visual,

⁴ Note-se que esta relação com o som é muito complexa e, por vezes, difícil de determinar no cinema mudo, variando de exibição para exibição. Para compreender a receção dos filmes é, porém, determinante, nela atentar. *Vide* CHION, 2011.

⁵ A seleção baseia-se em objetos por nós analisados (BARREIRA, 2017), no caso do cinema português, e em filmes associados ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica e às primeiras vanguardas cinematográficas.

⁶ *Vide* PINTO, 2015.

⁷ METZ, 1972: 91.

em analogia com a análise da emblemática. A progressiva subtileza narrativa do cinema mudo vai tirar partido da imagem latente⁸, omitindo uma representação em detrimento de uma frase que a descreve ou sugere, quer sob a forma da descrição direta de uma ação ou das suas consequências quer sob formas mais poéticas, em que o desfecho fica implícito. Este dispositivo de economia narrativa, ou de supressão de uma imagem pelo seu conteúdo questionável⁹, funcionava quase em sentido inverso ao plano alegórico, em que a alusão poética se faz pela imagem. Em *Noferatu* (1922), Murnau dá-nos diversos exemplos, tal como na sequência de planos em que Orlock mata a tripulação do navio¹⁰.

Com a maturação da linguagem cinematográfica, os quadros apresentam-se dilatados no tempo, aprofundados na sua complexidade iconográfica, encadeados e intercalados entre si, abandonando a justaposição sequencial em função de uma leitura de ressonâncias múltiplas da sua significação individual, concorrendo para a leitura iconográfica e iconológica do filme como uma construção semântica cada vez mais complexa.

Os motes, ou aforismos, eram também utilizados no cinema mudo, sobretudo nas adaptações literárias. No cinema português, Rino Lupo, em *Mulheres da Beira* (1923), adaptação do conto *A Fecha da Mizarela*, de Abel Botelho (1898), abre o filme com seguinte texto:

MOTE:

Menina não seja varia

Recolha o seu pensamento

Que beijos são impostura

*Palavras leva-as o vento!...*¹¹

Retirado do conto, no qual a quadra é uma cantilena trauteada pela personagem principal, Ana, já num momento mais adiantado do seu percurso, o mote aparece-nos no filme de forma similar ao seu lugar na emblemática convencionada a partir de Andrea Alciato, sendo essencial para a compreensão de todas as imagens que constituem o filme, funcionando como um vaticínio.

Paralelamente, também a metáfora e a metonímia são dispositivos amplamente utilizado pelo cinema mudo. Rino Lupo apresenta-nos um quadro, precedido pelo entre-título «Triste calvario!»¹², em que a figura de Ana, já vítima do seu destino, deambula pela Serra da Freita, assomando-se a uma pequena capela com calvário¹³, no qual se apoia.

⁸ Simultaneamente, o cinema mudo utiliza amplamente o som latente através da sua representação visual.

⁹ Sabemos que esta era uma forma frequente de contornar os códigos censórios.

¹⁰ [01:00:02].

¹¹ [00:00:24].

¹² [01:17:41]

¹³ Trata-se da Capela de São João de Valinhas, em Santa Eulália.

Um dos aspetos interessantes do quadro é a utilização de uma imagem que, na sua polissemia, pode ser interpretada como uma metáfora, na associação direta entre o calvário da personagem e a construção religiosa homónima, quer como metonímia, numa fusão compositiva entre a personagem e o espaço, numa apropriação do calvário físico enquanto imagem do sofrimento e destino de Ana, funcionando como a sua extensão semântica. Um outro exemplo pode ser encontrado na fala final de Ana, reencontrando-se com André, precipitando-se na Frecha da Mizarela numa sequência de breves planos intercalados pelas falas da personagem¹⁴.

Paralelamente ao que podemos designar como um cinema de carácter comercial, os anos vinte do século XX serão igualmente profícuos no desenvolvimento de um cinema assumidamente diferente, transgressor das convenções¹⁵. Também nestas práticas, a linguagem e a estética cinematográfica permitem outras aproximações à emblemática. Caracterizados, em muitos casos, pelo predomínio da imagem e pela desejável eliminação ou diminuição do texto, os cineastas de vanguarda procuram explorar ao limite as suas possibilidades narrativas, criando imagens com diversas camadas de significação e que tiram amplo partido do diálogo com outros meios de representação. Contudo, e uma vez que a presença do texto escrito é reduzida ao essencial, as relações verbo-visuais são agora parte de uma construção visual de carácter intermedial, em que, uma vez mais, o cinema envereda por caminhos similares aos da emblemática, neste caso, através da *ekphrasis* e de construções aproximadas.

Em *Napoleon*, de Abel Gance (1927)¹⁶, somos transportados para a apresentação, em 1792, de «La Marseillaise», em que Rouget de Lisle entoa a canção tendo como pano de fundo uma bandeira tricolor pendurada sobre um Cristo Crucificado, em sugestivo mote iconográfico. Será, no filme, a sua primeira apresentação ao povo de Paris, uma sinédoque cinematográfica da sua composição autêntica e da associação aos voluntários de Marselha. O contexto de receção da cena seria altamente performativo e funcionaria como um dispositivo de engajamento do público.

Para lá de um contexto específico de receção que o tempo diluiu e fez esquecer na posterior apreensão do filme, interessa-nos a forma como Gance substitui o convencional intertítulo por uma trucagem fotográfica em que sobrepõe um *tableau vivant* inspirado no relevo escultórico *La Marseillaise*, de François Rude, encomendado por Luís Filipe para o Arco do Triunfo de Paris. Da obra, destaca-se a expressiva representação da deusa romana Bellona, ou deusa da Guerra, que incita os filhos da Pátria do poema a erguerem as suas armas. A leitura de Rude transcende o tempo e o contexto

¹⁴ [01:26:39].

¹⁵ Vide HAGENER, 2007.

¹⁶ O filme encontra-se incompleto devido à sua extensa duração e à sua complexidade técnica. Baseamo-nos em fragmentos da reconstituição de 2012, e em leituras adicionais, pelo que a nossa leitura deverá ser interpretada à luz deste contexto e confrontada com o material fílmico íntegro. Sobre os restauros do filme vide DARGIS, 2012.

estrito do poema, adotado como hino nacional e com mais de quarenta anos, amplificando-o para a intemporalidade, sem deixar, porém, de recuperar os códigos de leitura do monumento no seu lugar e na sua significação urbana — os voluntários dirigem-se para a cidade — e de ecoar o seu contexto de encomenda, a Monarquia de Julho, que Delacroix pintara na sua *Liberdade Guiando o Povo*, obra com a qual Rude claramente dialoga na sua receção no tempo longo.

Da obra de Rude, retém a figura de Bellona e os principais elementos compositivos, os estandartes, sobrepondo-a à figura de Rouget de Lisle e à multidão que entoia a canção a seus pés, tomando o lugar dos voluntários do escultor. O significado da sucessão de imagens fantasmáticas é anunciado num dos cartazes de propaganda do filme¹⁷. O sentido retórico e persuasivo da sequência, o qual deve ser entendido no contexto do nacionalismo coevo, pode, no nosso entendimento, ser interpretado como um dispositivo ecrástico, apelando ao diálogo intermedial quer com o poema através da sua descrição através da escultura, quer com o grupo de Rude, quer ainda com a sua relação imagética com a obra de Delacroix. Como tantas vezes acontece nos épicos históricos e nos biópicos, interessa mais ao realizador a ressonância diacrónica dos acontecimentos e figuras representados que o rigor historiográfico da sua representação.

Este complexo diálogo intermedial pode ser igualmente encontrado em outras vanguardas narrativas, o expressionismo alemão e a Nova Objetividade, nomeadamente em *Metropolis*, de Fritz Lang (1927). Num pensamento fílmico que muito deve à arquitetura¹⁸, Lang trabalha cenários, multidões, e referências históricas, artísticas e culturais com um sentido eclético regido por uma estilização modernizante. Embora muito mutilado pelo tempo e por uma fortuna crítica menos favorável que a atual, *Metropolis* conseguiu ser reconstituído na sua quase totalidade graças à combinação de diversas cópias, documentos e, sobretudo, graças à partitura original anotada¹⁹. Assim, e ao contrário de muitos filmes mudos, estamos muito próximos do filme tal como concebido por Lang, com o consequente sentido da síntese dos vários elementos.

Metropolis começa também com um mote ou «lema», que se pode traduzir como «Entre o cérebro e as mãos deve estar o coração». O lema, que se apresenta ao som do tema *Metropolis*, no primeiro ato do filme, precedendo o título, acompanha-nos como um *leitmotiv*. A conceção arquitetónica da cidade, com a qual somos confrontados no início da narrativa, no sentido descendente, é marcada pela estanquicidade. Algumas personagens como Grot, o «Guardião do Coração das Máquinas», podem, excecionalmente, movimentar-se entre os vários níveis. Os filhos dos privilegiados, como Freder Fredersen, filho do criador da cidade, Joh Fredersen, vivem alheios aos níveis inferiores. Perturbado por Maria, uma jovem que emerge das profundezas com os filhos

¹⁷ CURRY, 2012.

¹⁸ DEMENOK, 2010.

¹⁹ PATALAS, 2010.

dos trabalhadores, Freder desce ao nível das máquinas e tenta que o pai desenvolva uma alternativa para o funcionamento da cidade.

As transgressões de Maria, ascendendo, e de Freder, descendo, indiciam que a rigidez arquitetónica e o ritmo maquinal da cidade podem ser contrariados. Paralelamente, uma outra transgressão surge-nos através de Rotwang, um cientista que vive na parte antiga da cidade e a quem Fredersen recorre para parar a influência de Maria.

Na criação do duplo de Maria, o «humano-máquina» é justamente o coração que nos aparece destacado, recordando o lema do filme²⁰. A própria cidade tinha nas máquinas o seu coração, no seu centro arquitetónico, garantia do seu equilíbrio mecânico e funcional. Após ter sido evitada a destruição da cidade, no pórtico da catedral, símbolo da velha cidade, Grot e Fredersen dão as mãos através de Freder, enquanto o tema de *Metropolis* se começa a apresentar, lenta e festivamente, cortando a cena imediatamente para o entretítulo do lema inicial²¹.

A natureza ecfrástica da sequência é evidente, ecoando as diversas alusões ao papel do coração no centro do equilíbrio de *Metropolis* e demonstrando como facilmente este poderia ser pervertido. A construção do filme, numa sucessão de quadros organizados em atos e números intermédios, com evidentes conotações musicais, e potenciada pelas características tardo-românticas da partitura, baseada em temas e recorrências rítmicas claramente identificáveis, em torno do *leitmotiv* central, confere pleno sentido à estrutura arquitetónica da cidade e ao movimento através da mesma. Assim, e no decurso da breve análise espacial, formal e narratológica que apresentámos, é possível perceber que, pese embora a sua duração e a sua narrativa hipertrófica, *Metropolis* produz uma imagem claramente definida, que tem a convergência e a livre circulação como ideias recorrentes.

Propomos assim uma interpretação do filme de Lang como «um filme-emblema», passível de ser interpretado por analogia com a estrutura tripartida da emblemática de Alciato. O seu mote ou alma seria «Entre o cérebro e as mãos deve estar o coração», o corpo, constituído pelos diversos quadros do filme, e o epigrama, constituído pela montagem ou texto fílmico, que daria sentido interpretativo aos vários quadros e à sua relação recorrente e interdependente com o mote. Assim, e enquanto o emblema é lido no espaço gráfico da imagem verbo-visual, o «filme-emblema» seria lido no tempo fílmico da montagem, incorporando, naturalmente, a música e a sua função determinante para a interpretação das imagens²².

Desconhecemos se Lang teria algum interesse pela emblemática, mas, como vimos, o pensamento gráfico do seu tempo e a própria construção da narrativa fílmica propiciaram esta aproximação ou sobrevivência, ainda que de forma inconsciente. Um aspeto curioso é a recorrência verbo-visual nas sequências de *Metropolis* e a sua relação com

²⁰ [01:25:34].

²¹ [02:26:10].

²² Vide CHION, 2011.

outros meios. Veja-se o momento da sequência da alucinação²³, que se funde com a dança do duplo de Maria. Na cabeceira da sua cama, o jovem vê um monge que lhe apresenta as páginas de uma Bíblia impressa, com uma estrutura muito aproximada do emblema, em que de uma passagem do Livro do Apocalipse²⁴ se destaca a frase «Die grosse Babylon» — «A grande Babilónia» —, acompanhada de uma xilogravura, em evidente alusão à tradição germânica, partilhada pelos pintores expressionistas. A representação da Babilónia funde-se num plano seguinte com o seu *tableau vivant*, em que o duplo de Maria a personifica. Ainda na mesma sequência, sucedem-se novas referências e relações intermediais, como a *totentanz*²⁵, e os quadros efrásticos com esta interligados — os Sete Pecados Mortais suportam-na²⁶ — e — A Morte está sobre a cidade²⁷.

2. DE LISBOA CRÔNICA ANEDÓTICA AOS INÍCIOS DO SONORO

Como vimos, Leitão de Barros apresenta-nos um filme que oscila entre o cinema experimental e os quadros dramatizados. A fotografia de gosto formalista, dirigida por Costa de Macedo, e as legendas de Feliciano Santos para cada um dos quadros, apresentam-nos, novamente, uma panóplia de relações verbo-visuais. O percurso do realizador na imprensa ilustrada é alegoricamente tratado num quadro sob o mote dos jovens «entregues a si próprios»²⁸, no qual transparecem as influências de *Metropolis*, das vanguardas soviéticas e do documentário industrial.

No quadro «Palavras cruzadas»²⁹, a relação verbo-visual transborda para o desenho gráfico do entretítulo, o qual complementa a imagem numa relação dialógica ao cruzar também os diálogos, com evidentes sugestões humorísticas. Podemos ver este interesse pelas imagens latentes associadas ao texto em quadros como «Letreiros pitorescos»³⁰, em que a publicidade é pretexto para o humor. Percebemos como neste filme, a passagem da fotomontagem para a montagem cinematográfica é particularmente evidenciada.

A mais recorrente imagem latente de Lisboa e, por sinédoque, do país, aparece-nos na associação de uma grande parte das imagens do filme como o poema *O Sentimento dum Ocidental* (1887), de Cesário Verde, o que explica algumas reações menos entusiastas à pouca lisonja das imagens³¹. Como podemos ver na Tabela 1, os versos aparecem, por vezes, citados, em associação direta a uma imagem, ou apenas evocados,

²³ [01:32:57].

²⁴ Ap 17:3-5. A passagem encontra-se incompleta.

²⁵ [01:33:30].

²⁶ [01:33:24].

²⁷ [01:34:13].

²⁸ [00:10:17].

²⁹ [00:31:10].

³⁰ [00:38:30].

³¹ Vide BAPTISTA, 2009.

Tabela 1. *O Sentimento dum Ocidental em Lisboa, Crónica Anedótica*

Versos	Relação ecfástica
I — Ave Maria	
Nas nossas ruas, ao anoitecer, Há tal soturnidade, há tal melancolia,	A [01:46:54]
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.	B
<u>Vazam-se os arsenais e as oficinas;</u> <u>Reluz, viscoso, o rio, apressam-se as obreiras;</u> E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras, <u>Correndo com firmeza, assomam as varinas.</u>	B
[...]	
Vêm sacudindo as ancas opulentas! Seus troncos varonis recordam-me pilastras; [E algumas, à cabeça], embalam nas canastras Os filhos que depois naufragam nas tormentas.	A [00:40:47] e [00:42:09]
<u>Descalças! Nas descargas de carvão,</u> <u>Desde manhã à noite, a bordo das fragatas;</u>	B
<u>E apinham-se num bairro aonde miam gatas,</u>	A [00:51:37]
E o <u>peixe pode</u> gera os focos de infecção!	B

Legenda: A – Citado em entretítulo e ilustrado [tempo]; B – Imagem latente no filme (sublinhado)

ilustrando o poema sem o referir, naquilo que podemos designar por diversas relações ecfásticas. Uma vez mais, o filme aproxima-se da construção do emblema, encontrando-se na montagem a função epigramática.

Por razões de ordem técnica e narrativa, o cinema sonoro inicial conserva ainda muito da estrutura em quadros do cinema mudo e consequentes relações verbo-visuais. Recorrendo diversas vezes à música, o título do filme pode ser interpretado como mote e a canção (geralmente inicial) como uma alegoria para o enredo³².

Concentrando-nos em *A Canção de Lisboa* (1933), realizado por Cottinelli Telmo, as relações verbo-visuais são muito evidentes, e podemos vê-las quer sob a forma escrita quer, predominantemente, sob a forma oral. Os quadros são, muitas vezes, apropriações do teatro musical ligeiro português, a chamada «Revista», com a inerente crítica social transposta para o cinema. Nesse sentido, a relação verbo-visual em contexto expandido, pode ser utilizada para a interpretação do sentido de algumas cenas, como o famoso quadro da capa alentejana em «ESTADO NOVO»³³, em que a personagem Vasco Leitão,

³² Um exemplo é *Sous Les Toits de Paris* (1931), realizado por René Clair.

³³ [00:19:26].

segurando o cartaz, acaba transformada num demónio e a ser agredida. No contexto de receção do filme, em ano de instituição do Estado Novo em Portugal, a alusão crítica não passaria despercebida e pode ter sido aliviada em piada lúbrica no final da sequência, numa estratégia comum também no palco³⁴. A canção inicial do filme, sua homónima, revisitada e transformada através de sucessivas letras, atua como um *leitmotiv*, permitindo uma forte associação entre a cidade (e o país) e a personagem principal, atuando em sentido metonímico na articulação entre imagens e palavras³⁵, recordando as estratégias de *Lisboa, Crónica Anekdotica*.

Além da evidente relação verbo-visual das sequências musicais, nas quais encontramos construções muito similares à emblemática³⁶, as imagens alegóricas são também abundantes³⁷, bem como se destaca a utilização da *ekphrasis* em pleno sentido humorístico na canção «O Balãozinho»³⁸. Em outros filmes, aparentemente muito distantes da emblemática tradicional, as relações verbo-visuais podem ser igualmente utilizadas como dispositivo de provocação, quer do humor quer de outras camadas interpretativas. António Lopes Ribeiro explora-a de forma magistral em *O Pai Tirano* (1941), na sequência do passeio junto aos cartazes³⁹. Uma análise aprofundada das imagens revela as diversas camadas de um discurso assente na intermedialidade e que convoca duas das modalidades narrativas recorrentes do filme: a autorreferência e a metaficção⁴⁰. Neste caso, ao articular a palavra escrita, a oralidade e as imagens e contextos dos próprios cartazes, a relação verbo-visual atua como uma *mise en abyme*, aproximando-se de estratégias das vanguardas da segunda metade do século.

3. O ÉPICO HISTÓRICO E AS POSSIBILIDADES DE UMA «EMBLEMÁTICA CINEMATOGRAFICA»

Será, porém, no épico histórico que o cinema sonoro mais parece aproximar-se da emblemática. Em *Camões, Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (1946), Leitão de Barros, realizador, e António Lopes Ribeiro, produtor, evocam, desde as primeiras imagens, uma associação direta do filme com *Os Lusíadas*, como se pode ver na apropriação do frontispício da edição impressa (1572) para o desenho dos títulos do filme⁴¹. A partitura apresenta-nos o triunfal tema do poeta, que acompanhará, como *leitmotiv*, as glorificações de Camões ao longo do filme.

³⁴ Para as relações entre o filme o teatro de revista, em particular a personagem de Caetano como metáfora para Oliveira Salazar, veja-se: BARREIRA, 2017: 238-240.

³⁵ Veja-se a sequência inicial [00:02:34], com *reprise*, e a sequência final [01:29:45].

³⁶ A valsa «Castelos no Ar» é um claro exemplo [00:33:29].

³⁷ [01:24:06] e [01:26:33].

³⁸ [00:42:38].

³⁹ [01:21:43].

⁴⁰ Vide BARREIRA, 2017: 243-273.

⁴¹ [00:00:42].

Se o título-mote do filme⁴² anuncia uma pitoresca ilustração das aventuras de Camões, a razão de ser de uma produção que António Ferro considerou «um grande fresco cinematográfico»⁴³, em receção reveladora do pensamento intermedial da época, era o épico. Deste modo, a associação direta de Camões, de *Os Lusíadas*, e da fortuna crítica de ambos, constituem o motor narrativo de algumas das imagens mais fortes do filme.

Para tal, Leitão de Barros socorre-se de uma fusão de tempos e dos respetivos discursos visuais que interliga com a narração da vida do poeta de forma indelével. Paradigmático é o momento em que Camões recebe a inspiração da musa⁴⁴, que, ao contrário da pintura, não é vista, mas ouvida em voz-off. Na Tabela 2 apresentam-se as duas primeiras estâncias do Canto I e a respetiva relação verbo-visual dada pela montagem do filme.

Tabela 2. Relação de sequência do filme com *Os Lusíadas*

<i>Os Lusíadas</i> — Canto I — Estâncias 1 e 2	Sequência de imagens
<u>As armas e os barões assinalados,</u> <u>Que da ocidental praia Lusitana,</u>	Camões contempla as Tapeçarias de Pastrana no Paço da Ribeira.
<u>Por mares nunca de antes navegados,</u> <u>Passaram ainda além da Taprobana,</u> <u>Em perigos e guerras esforçados,</u> <u>Mais do que prometia a força humana,</u>	Panorâmica dos Painéis de São Vicente (cerca de 1470) atribuídos a Nuno Gonçalves intercalada com o rosto do poeta.
E entre gente remota edificaram Novo Reino, que tanto sublimaram;	—
E também as memórias gloriosas Daqueles Reis, que foram dilatando	—
A Fé, o Império, e as terras viciosas De África e de Ásia andaram devastando;	
<u>E aqueles, que por obras valerosas</u> <u>Se vão da lei da morte libertando;</u> <u>Cantando espalharei [ás] por toda parte,</u> <u>Se a tanto me [te] ajudar o engenho e arte.</u>	Panorâmica dos Painéis de São Vicente (cerca de 1470) atribuídos a Nuno Gonçalves intercalada com o rosto do poeta.

Legenda: As palavras da Musa apresentam-se sublinhadas e adaptadas a partir do poema com []

Similarmente a *Lisboa, Crónica Anedótica*, os versos omitidos constituem imagens latentes na sequência, dando sentido à relação entre as imagens objetivas e subjetivas da sequência, corporizada no diálogo de Camões com André de Resende. A sequência

⁴² Soneto da lírica camoniana.

⁴³ RAMOS, 2012: 67.

⁴⁴ [01:32:44].

termina em jeito de corolário, com planos atuais (à data do filme) do Mosteiro de Santa Maria de Belém, das esculturas dos seus pórticos, do seu interior, transitando para o grupo escultórico do Padrão dos Descobrimentos, obra do Estado Novo, e da Torre de Belém.

A fusão de tempos e de código visuais, e respetivos contextos, dá-se através da montagem, originando uma construção na linha dos pensamentos de apropriação da história e da cultural nacionais sob o ideário do Estado Novo e do seu pensamento nacionalista de revitalização patriótica⁴⁵. A sequência atua, uma vez mais, com uma construção emblemática similar à de *Metropolis*, na qual o mote podiam ser os dois primeiros versos da segunda estância, reforçadas pelo som do *leitmotiv* musical do poeta.

Tabela 3. Relação de sequência do filme com *Os Lusíadas* e o poema *Camões*

Camões — Canto Décimo	<i>Os Lusíadas</i> — Canto X — Estância 152	Falas de Camões	Sequência de imagens
Os olhos turvos para o céu levanta; E já no arranco extremo: — «Pátria, ao menos Juntos morremo» E expirou coa pátria		Senhor, salvai-o! Morre, mas a Pátria não! A Pátria não!	A derrota na batalha de Alcácer Quibir em sobreposição ao rosto de Camões.
	Fazei, Senhor, que nunca os admirados Alemães, Galos, Ítalos e Ingleses, Possam dizer que são pera mandados, Mais que [E não] pera mandar, os Portugueses.		Perfil de Camões, contra um fundo escuro, olhando para o céu.
		Senhor, salvai-o! A Pátria não!	
			Camões expira em sobreposição do campo de batalha com sequência de bandeiras que se erguem culminando em 1940.

Legenda: as palavras adaptadas a partir do poema com []

Estas relações intermediais, abundantes em todo o filme, atingem o seu paroxismo literal com o término da vida terrena de Camões⁴⁶. A sequência terá como possível protótipo, evidente na fotografia e caracterização, o túmulo oitocentista presente em Santa Maria de Belém, da autoria de Costa Motta (tio), de 1880. Além de *Os Lusíadas*, é também convocado o poema *Camões* de Almeida Garrett (1825), considerado a obra inicial da literatura romântica nacional. Na Tabela 3 encontram-se as relações verbo-visuais que identificámos na sequência.

⁴⁵ BARREIRA, 2017: 87-90.

⁴⁶ [01:48:50].

A sequência da morte do poeta⁴⁷ apresenta uma clara relação ecfrástica com o poema de Garrett, possível fonte para a sua construção, consolidando a associação entre a sua morte e a derrota de Portugal e corporizando-a na imagem em movimento. Contudo, e ao contrário do pensamento do exilado de 1825, o filme recupera o sentido da sequência anterior, sob o mote: «[o rei] morre, mas a Pátria não!» Deste modo, ressignifica-se a associação da morte do poeta e da pátria como episódicas realidades terrenas, que, no tempo longo, não são mais que imagens superadas por uma sequência de sucessivas revitalizações, as quais reforçam a ideia de uma pátria que se liberta da lei da morte, à luz do contexto do Estado Novo e da sua leitura da História. É, uma vez mais, sob o *leitmotiv* musical do poeta, que a pátria se eterniza, fundindo-se assim com o poeta e com a obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura exploratória que propusemos ao longo destas páginas focou-se, como vimos, na dupla perspetiva da presença da emblemática no cinema e na leitura do cinema à luz da emblemática. A natureza deste texto não nos permitiu uma análise exaustiva ou um *corpus* alargado, que em muito transcenderiam os seus objetivos e possibilidades. Assim, as conclusões que apresentamos devem ser tidas enquanto primeira etapa de um estudo necessariamente de fundo, ainda por fazer, e como mote para estudos individuais dos vários filmes.

Embora a sobrevivência dos emblemas no tempo longo tenha sido objeto de algumas reflexões nos estudos da emblemática, procurámos uma ótica diferente, focando-nos especificamente na sobrevivência de construções verbo-visuais mais ou menos aproximadas às da emblemática, as quais conseguimos encontrar quer em diversos exemplares da cinematografia muda quer na cinematografia sonora.

Esta sobrevivência é natural quando compreendida à luz da cultura visual coeva e de outros meios, como a imprensa ilustrada, por exemplo, com a qual a emblemática apresenta evidentes semelhanças na construção verbo-visual. Ficou, porém, por perceber se esta sobrevivência resulta, nos diversos casos, de um ato consciente ou de uma aproximação natural de um meio que utiliza a imagem e o texto em diversas formas e suportes. A investigação de base documental e o percurso dos próprios realizadores e restantes membros das equipas poderá lançar uma nova luz sobre o papel da emblemática clássica enquanto fonte específica para obras cinematográficas, hipótese plausível em casos como Fritz Lang, por exemplo.

Por outro lado, demonstram-se indelévels os contributos dos estudos em emblemática para os estudos da imagem em movimento, e da cultura visual numa diacronia e espectro de meios alargados. A revisitação de alguns dos filmes por nós analisados

⁴⁷ BARREIRA, 2017: 89.

previamente à luz da emblemática enquanto construção verbo-visual resultou em novas possibilidades de interpretação de várias sequências fílmicas, bem como na identificação de fontes e referências para a sua construção. Do mesmo modo, evidenciou-se também o contributo destas analogias metodológicas, em especial da análise das relações ecfrásticas entre vários meios, para a leitura iconográfica e iconológica da imagem em movimento.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

- ALCIATO, Andrea (1531). *Emblematum liber*. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/index.php>>.
- BAPTISTA, Tiago (2009). *Documentário, modernismo e revista em Lisboa, Crónica Anedótica*. «DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário». 6, 109-127. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <http://doc.ubi.pt/06/artigo_tiago_baptista.pdf>.
- BARREIRA, Hugo (2017). *As imagens na imagem em movimento. Documentos e expressões*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.
- BARROS, Leitão de (1930). *Lisboa, Crónica Anedótica* (2017). [DVD]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- BARROS, Leitão de (1946). *Camões, Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente* (2014). [DVD]. Lisboa: Nos Audiovisual.
- BENJAMIN, Walter (2012 [1936]). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, pp. 59-95.
- CHION, Michel (2011). *A Audiovisão*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- CLAIR, René, realiz. (2015 [1930]). *Bajo los Techos de Paris*. [DVD]. (s/l): La Casa Del Cine Para Todos.
- CURRY, Adrian (2012). *Movie Poster of the Week: Abel Gance's «Napoleon»*. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://mubi.com/pt/notebook/posts/movie-poster-of-the-week-abel-gances-napoleon>>.
- DALY, Peter M. (2014). *The Emblem in Early Modern Europe. Contributions to the Theory of the Emblem*. Surrey: Ashgate.
- DARGIS, Manohla (2012). «*Napoleon' Is Lost, Long Live 'Napoleon!*». [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2012/03/18/movies/the-many-lives-of-abel-gances-napoleon.html>>.
- DEMENOK, Artem (2010). In *Metropolis*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- DIDIER, Lucília (2017). *A Emblemática como Retórica de Imagem nas Novelas Pastoris Portuguesas*. «Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso». 24, 119-160.
- GOMES, Luís (2009). *Emblema. E-Dicionário de Termos Literários*. [Consult. 29 abr. 2022]. Disponível em <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/emblema>>.
- HAGENER, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- LANG, Fritz, realiz. (2010 [1927]). *Metropolis*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- LUPO, Rino (2017 [1923]). *Mulheres da Beira*. [DVD]. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- METZ, Christian (1972). *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.
- MURNAU, Friedrich Wilhelm (2012 [1922]). *Nosferatu*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- PATALAS, Enno (2010 [2003]). *Der Fall Metropolis*. In *Metropolis*. [Blu-Ray]. Valladolid: Divisa Home Video.
- PINTO, Afonso (2015). *Portugal (1928-1968): Um Filme de J. Leitão de Barros*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tese de doutoramento.
- RAMOS, Jorge Leitão (2012). *Dicionário do Cinema Português. 1895-1961*. Lisboa: Caminho.
- RIBEIRO, António Lopes (2005 [1941]). *O Pai Tirano*. [DVD]. Lisboa: Nos Audiovisual.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la Imagen Simbólica*. Madrid: Alianza.
- TELMO, Cottinelli (2007 [1933]). *A Canção de Lisboa* (2007). [DVD]. Lisboa: Tugaland.