

Quem És Tu?, de João Botelho

Contaminação de imagens e produção de sentido(s)

MÁRIO AVELAR *

Prólogo

Este ensaio propõe uma reflexão do diálogo interartes em *Quem És Tu?*, o filme de João Botelho sobre *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, tomando como eixo a forma como a pintura nele dialoga com o texto literário. Ao longo destas páginas convoca-se a memória da elaboração teórica suscitada em torno do debate sobre as artes do espaço e do tempo, de modo a melhor compreender a função da pintura enquanto instrumento de problematização e ampliação hermenêuticas. Consequentemente, aborda-se, num primeiro momento, a função específica do conceito de *gaze*, a partir do qual se introduz a dimensão do jogo, e, em momentos subsequentes, os diálogos específicos com Caravaggio, El Greco e Francis Bacon, através dos quais João Botelho insinua uma pedagogia da imagem. Com estes diálogos, pretende-se observar de que forma *Quem És Tu?* se exhibe como solo de diálogo entre diferentes formas de representação artística – literatura, cinema e pintura –, no qual se reconhece a função da arte como espaço de interrogação da identidade nacional e como questionamento metarrepresentacional do fazer artístico.

* Professor catedrático de Estudos Ingleses e Americanos da Universidade Aberta. Investigador do Instituto de História de Arte (Universidade de Lisboa), do Centro de Estudos de Religião e Cultura (Universidade Católica Portuguesa) e do Centro de Estudos Anglísticos (Universidade de Lisboa).

Ainda as artes do espaço e do tempo?

No ensaio de 1934, «Style and Medium in the Motion Pictures», graças ao qual, segundo Robert Gessner, a «respeitabilidade da porta principal foi aberta ao cinema» (Vacche, 2003: 86), Erwin Panofsky sustentou a singularidade desta – então nova – forma de expressão artística – «[t]hese unique and specific possibilities» – na sua capacidade de *dinamização do espaço* e, consequentemente, de *espacialização do tempo* (Panofsky, 2003: 71). No subtexto de Panofsky, ecoa a memória da superação da dicotomia entre *artes do espaço* e *artes do tempo*, ensaiada teoricamente por Lessing em *Laocoön*. Na esteira de Panofsky surgem, ainda explicitamente evocando a tradição lessinguiana, em 1938, «A New Laocoön: Artistic Composites and the Talking Film», de Rudolf Arnheim, e, em 1940, «Towards a Newer Laocoön», do crítico de arte Clement Greenberg. Estas reflexões configuram a urgência de uma elaboração teórica, passível de acolher a novidade do meio, nomeadamente no âmbito de uma tradição, a da pintura.

Não cabendo a sua ponderação neste espaço, importará, porém, retomar alguns dos tópicos a ela inerentes para, assim, suscitar uma aproximação a *Quem És Tu?*, a versão de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, levada a cabo por João Botelho.

Apesar da reiterada convocação de registos pictóricos neste filme, João Botelho não procedeu a uma filmagem de quadros, isto é, a uma mera transposição de um registo para outro, ou à sua vampirização por outro. Considero, em contrapartida, que este realizador concebeu um fascinante processo de contaminação de imagens, recorrendo, para tal, a objetos estéticos que, por seu turno, impulsionaram diálogos e superações com as suas próprias tradições. Pretendo, deste modo, analisar o diálogo extratextual, por vezes concebido a partir de diálogos intertextuais.

Adaptação ou versão? A função do olhar

Começo por rapidamente esclarecer a problemática, adaptação ou versão? Que se trata de uma versão, de um objeto inspirado pelo texto de Garrett e que a este não se limita, é algo que o próprio realizador explicita nos comentários que acompanham a edição em DVD. O início do filme evidencia esta dimensão. Como se de um prólogo se tratasse (um prelúdio de 24 minutos), o filme começa por confrontar o espectador com referências várias que evocam um cenário epocal, circunstâncias biográficas ligadas a personagens históricas e o mito sebástico.

Através delas, Botelho pretende conceber uma pedagogia estética passível de preencher hiatos culturais do presente, isto é, o eventual desconhecimento da nossa História, das suas narrativas, episódios ou protagonistas, por parte de gerações mais jovens. Daí o diálogo/jogo com o/a espectador/a, indiciado no plano inicial em que Maria interpela este/a último/a no espaço fora de campo. O olhar-*off* da personagem, centrado na «objetiva, visa o espectador e não o espaço atrás da máquina» (Burch, 1973: 31), contratualizando a relação entre ambas as instâncias, personagem/filme e espectador/a.

Este olhar-*off* de Maria deverá, todavia, ser rigorosamente identificado a partir do conceito de *gaze*, que, no âmbito de leituras neofreudianas, tem vindo a impor-se em certos registos de crítica cinematográfica (Fuery, 2000). O conceito de *gaze*, que, em português, corresponde a uma sobreposição semântica de olhar fixo, eventualmente marcado pelo pasmo, de contemplação e de admiração, denuncia uma interação quer entre sujeito e objeto, quer entre o sujeito e a sua própria representação e construção enquanto tal (aquilo que Jung designaria processo de individuação). *Gaze* pressupõe, assim, contemplação e autocontemplação – contemplação do Outro, e contemplação de si próprio/a, do sujeito, enquanto Outro. Pressupõe, portanto, a identificação e o reconhecimento daquilo que de *uncanny* no sujeito existe – daí a importância do subconsciente e dos registos retóricos que lhe dão corpo enquanto estranho texto latente (os mecanismos de deslocação subjacentes à sinédoque ou à metonímia, e os mecanismos de condensação subjacentes à metáfora ou ao símbolo). O subconsciente e o *uncanny* que o caracteriza participam, portanto, da construção e representação do sujeito, enquanto identidade individual e coletiva. Neste sentido, a História, a memória coletiva, impor-se-á, ela própria, como espaço de identificação e reconhecimento do sujeito.

Sintetizem-se, então, as implicações operatórias deste conceito:

No longer is the gaze just a term for perception, but now includes issues such as subjectivity, culture, ideology, gender, race, and interpretation. [...] It is not about the mechanics of viewing or the processing of the image in some physical manner. [...] The conceptual field of the gaze covers both the act of looking, and the act of the being watched; of perception and interpretation; of thing going before one's own eyes, and things entering and leaving that optic/subjective domain. (Fuery, 2000: 6-7)

Essa relação, mútua e simultaneamente observadora e contemplativa, implica uma consciência e, conseqüentemente, uma negociação, a acima mencionada relação contratual entre espectador e objeto: «the gaze is fundamentally about the formation of certain relationships between the spectator and the film» (Fuery,

2000: 6). Através do igualmente acima referido olhar de Maria, porque de um contrato se trata, exige-se ao espectador que leia e descodifique os signos que o constituem. Nessa leitura do Outro, o/a espectador/a estará, também, a ler os traços de si enquanto Outro; nomeadamente, naquilo que da sua identidade passa pela tradição, pela História, pelo mito, e pela História enquanto mito. Ora, esses signos que o/a espectador/a deve descodificar participam da contaminação entre diferentes espaços artísticos acima mencionada.

Um subtexto pictórico

É, assim, meu objetivo contribuir para a descodificação dessa contaminação através da desmontagem de uma imanência no filme, a pintura, e El Greco, em particular. Proponho-me partir da palavra «sonho», cuja função pode ser considerada nuclear no texto de Garrett, enquanto signo da subjetividade, do subconsciente, do *uncanny* e do *pathos*. Nela se ancorará uma representação devedora do pictórico.

O carácter nuclear da interpretação é explicitado por essa exegeta *naïve* que Maria é, a sua mãe: «eu leio nos olhos, leio, leio!... e nas estrelas do céu também, e sei cousas...» (Ato I, cena IV). A sua reiterada prática hermenêutica concedeu à jovem um saber privilegiado, em particular na relação com os outros. Que importância pode ter este saber numa interação desencadeada no âmbito de uma estética e de uma estratégia cinematográficas? Refere Jacques Aumont em «The Face in Close-Up», «Physiognomy is [...], among other things, a moral doctrine. It immediately gives the truth to its bearer, since, for this successor to the last of the “physiognomists” the possibility of any changes to the soul is written on the face from the outset» (Aumont, 2003: 132). Ora, a dimensão moral da fisionomia participa da construção de uma personagem nuclear na mediação de Maria com o mundo, Telmo Pais. Desde logo, a partir da escolha física do ator, dos traços do seu rosto, Botelho concebe e ancora esta personagem numa memória estética maneirista, El Greco. Tome-se como exemplo *O Enterro do Conde de Orgaz*, onde El Greco se autorrepresenta, e veja-se a analogia. Retomo uma vez mais Aumont: «“Close-up” and “face” are [...] interchangeable, and what is at their common root is the process that produces a surface that is both sensitive and readable at the same time – that produces, as Deleuze says, an Entity» (Aumont, 2003: 134). A identidade da entidade Telmo e o *pathos* que a caracteriza emergem, assim, na sua legibilidade subliminar, da estética de El Greco. A ele voltarei mais adiante.

A ideia de uma absoluta precedência do «semântico» (Vacche, 2003: 208), que Pietro Montani diz aplicar-se a Eisenstein, evoca igualmente a assinatura estética de Botelho. Daí a já mencionada importância do texto (e também da forma de o dizer)¹: «Estas são papoulas que fazem dormir; colhi-as para as meter debaixo do meu cabeçal esta noite; quero-a dormir de um sono, não quero sonhar, que me faz ver cousas... lindas às vezes, mas tão extraordinárias e confusas» (Ato I, cena IV). Esta declaração fora propedeuticamente antecipada num belo plano em que Maria havia sido revelada no leito, durante o sono, junto das papoulas. Signos embraiadores do estranho registo textual do sonho, elas contribuem ainda para a atmosfera ominosa: na cor do sangue evocam a tuberculose e, ominosa e simbolicamente, declaram o registo trágico e antecipam a morte. Inevitavelmente se convoca a já mencionada hermenêutica freudiana: deslocação (sinédoque ou metonímia) e condensação (metáfora ou símbolo). Garrett, um pré-freudiano? Sucedâneo de Freud, por certo, Botelho.

Que o/a espectador/a não é confrontado/a com um registo naturalista de uma jovem durante o sono, é indiciado na sombra que, do lado esquerdo, sobre ela paira, e graças à qual se intensifica o *chiaroscuro*. Recorde-se que, nos sonhos, Maria vê «cousas... lindas às vezes, mas tão extraordinárias e confusas».

Ora, contrariamente à sombra exógena, «natural» – apesar de construída pela artificialidade do cinema – do quarto, esta é endógena, emerge do seu sonho: é a sombra do rei, que Botelho desvenda, em seguida, prolongando um *chiaroscuro* devedor de Caravaggio. O registo final daquela personagem histórica, numa ostensiva imitação do *Ecce Homo*, ainda sob um radical *chiaroscuro*, explicita tratar-se este de uma construção da subjetividade da personagem, dos devaneios e das fantasias, nomeadamente eróticas, de uma adolescente: assim se justificará, quanto a mim, o enigmático – porventura perversamente sedutor – sorriso do jovem; perdão, do rei.

De Velásquez a Francis Bacon

Prolongando a viagem que o sonho é, Maria inicia um percurso por um espaço preenchido pela História e pelos seus espectros, os quais são insinuados nas estátuas. Deambulando, motivada pelo acaso das analogias selvagens próprias dessa racionalidade outra e do Outro que é a onírica, Maria depara com a imagem do Cardeal D. Henrique. Uma vez mais, é pela via da arte que esta personagem, ligada à nossa tragédia histórica coletiva, se desvenda. Acentuo que, apesar das informações factuais, ligadas a uma verdade histórica, esta não é uma representação

fidedigna, objetiva, factual da História, mas sim uma impressão subjetiva de uma adolescente que o olha enquanto ele disserta sobre essa mesma tragédia, a qual, sendo coletiva, foi também a sua.

Refere Ara H. Merjian, «[I]ike painting, film may use fragments of imagery as objective correlatives in order to shape meaning» (Merjian, 2003: 169). Ora, a representação do Cardeal procede a uma ampliação semântica devido ao facto de evocar representações célebres no mesmo âmbito referencial: a de Inocêncio X, da autoria de Velásquez, e o *Study after Pope Innocent X by Velásquez*, da autoria de Francis Bacon. Para melhor explicitar a intensidade desta evocação e o diálogo que ela implica, recorro às palavras de Gilles Deleuze no seu estudo sobre Francis Bacon: «when he [Bacon] speaks of the photograph: it is not a figuration of what one sees, it is what modern man sees» (Deleuze, 2002: 11). E o olhar do homem moderno é necessariamente modelado pelas ampliações semânticas emergentes das releituras estéticas da História e da(s) Estética(s). Talvez seja esse um dos traços endógenos da pós-modernidade: «Here [Study for Portrait VII] the figure of the “tragic hero,” as Bacon called the role of the Pope, is shown less as a representative of power than as an isolated being, uniting and expressing all the suffering and existential pain of the world» (Steffen, 2004: 115). A intensidade do *pathos* e da subjetividade, portanto. Quão semelhante o seu estatuto ao do Cardeal D. Henrique concebido por João Botelho no olhar de Maria. E talvez do estatuto do Homem contemporâneo.

A subliminar figuração de Bacon antecipa a sua presença explícita na descrição, também ela necessariamente subjetiva, porque ainda onírica, da guerra. Os corpos carbonizados em Alcácer-Quibir são intencionalmente devedores dos corpos esquartejados de Bacon. Para recordar ao espectador menos atento que eles não pretendem exhibir a guerra, mas antes que participam da dimensão onírica, Botelho compila-os num enquadramento junto ao leito de Maria. Refere ele que estes delineiam uma ideia da guerra. A escolha da estética do pintor inglês para os conceber visualmente acentua o carácter trágico. Segundo Margarita Cappock,

The Crucifixion, one of the central themes of Western Art, had an altogether unchristian significance for Bacon, a professed atheist. It was devoid of any religious meaning and instead epitomised mutilation of the flesh, pain, butchery, and ultimately, death in a horrific manner. [...] As an artist, Bacon was attracted to the vividness of the colours of raw meat but it also reminded him of his own mortality. (Cappock, 2004: 311)

A crueza e a brutalidade da guerra são, deste modo, representadas através de uma materialidade estética. Por outro lado, os quatro cadáveres que, ainda

segundo o realizador, evocam os quatro falsos D. Sebastião que surgiram após a derrota em Alcácer-Quibir simbolizam, neste novo enquadramento, a justaposição do pesadelo pessoal, o de Maria, com o pesadelo coletivo, a perda da independência nacional. Embora a inserção de iconografia coeva permita reiterar a dimensão pedagógica da imagem enquanto recuperação de uma memória perdida, creio que será, todavia, na ambiguidade e intensidade das figurações marcadas pelo *pathos* adolescente que se antecipa a tragédia a desenrolar.

Dialogando com El Greco

E quando se trata de abordar o *pathos*, importa convocar o diálogo extratextual com El Greco. Segundo Wylie Sypher, no seu clássico *Four Stages of Renaissance Style*, El Greco inventa um novo vocabulário psicológico (Sypher, 1955: 108). Fá-lo, nomeadamente, através da intensa exploração espacial das linhas e de um uso algo inesperado (dir-se-ia não realista) da cor. Por um lado, nesse afastamento do realismo poder-se-á ler a tentativa de configuração de uma Ideia. Por outro, nessa construção estética refletir-se-ão os sinais do tempo: «[...] El Greco [...] use[s] the parabola, the zigzag recession, the elongated forms and wavering verticality, suggesting the structural instability of the contemporary world» (Sypher, 1955: 135). No já mencionado comentário ao filme, João Botelho recorda a analogia, a coincidência temporal e histórica entre a obra de El Greco e os eventos que sustentam a tragédia. Além disso, para a intensificação do carácter trágico de *Quem És Tu?*, parece-me relevante tanto a ambiguidade quanto a intensidade que o pintor espanhol aporta ao filme.

A ambiguidade é acentuada por Sypher a partir do exemplo de *O Enterro do Conde de Orgaz*: «Everywhere there is double statement: mystic vision, and an extremely facile notation of concrete details» (Sypher, 1955: 148). Ainda sobre este quadro, escreve Deleuze: «the Figures are relieved of their representative role, and enter directly into relation with an order of celestial sensations» (Deleuze, 2002: 9). Ou seja, entre a realidade terrena e o transcendente, ensaia-se a representação de uma Ideia. A intensidade em El Greco é igualmente mencionada por Sergei Eisenstein no ensaio que lhe dedica: «the idea of an ecstatic explosion to the extreme, a rapture of the “bond of time” upward and downward» (Eisenstein, 2003: 199). Ou seja, a exploração e dinamização do espaço; assim se contribui, ainda que invariavelmente, para a superação da dicotomia lessingiana.

João Botelho leva mais longe a evocação do pintor maneirista. Se, num primeiro instante, a sua presença é pressentida na conceção estética do espaço, no

enquadramento das personagens e nos jogos de luz, num segundo instante ela invade claramente o filme. Quando Madalena dialoga com Telmo, fá-lo num cenário de radical ambiguidade, de choque entre materialidade evidente e simulação, também ela, evidente. A pedra do convento de Tomar que emoldura a janela, enquadrando o espaço fora de campo, vivifica a materialidade, e intensifica a realidade histórica e política. Em contrapartida, o espaço fora de campo sinaliza a artificialidade, o simulacro, o jogo com o espectador²: os céus de Almada são, afinal, uma reprodução de um céu de El Greco. Mesmo quando as gaivotas se ouvem em *off*, assim dinamizando esse espaço, ele persiste visualmente imóvel, suspenso nas cores com que o pintor o concebeu. Neste signo marginal insinua-se o cinema enquanto ilusão e denegam-se as leituras que o entendem como reprodução do real.

Referi no início a contratualização entre personagem e espectador, a qual implica, obviamente, um jogo. As ressonâncias de El Greco no filme são, a este nível, nucleares. Se Telmo evoca, na fisionomia natural (porque do rosto do ator se trata), a estética maneirista deste pintor, já a representação de Manuel de Sousa Coutinho é concebida numa propositada imitação daquela estética. A diagonal delineada pelo seu olhar (quão importantes são as diagonais na composição deste espaço fílmico) dirige-o para dentro de campo, tendo Maria como possível destinatária. Na linha que descreve, ele exige ao espectador que o esqueça e volte o seu próprio olhar para a jovem, o que significa prestar atenção, não à (sua) imagem, mas sim ao (seu) discurso. Quando a jovem surge, enquadrada junto a uma pintura que apenas parcialmente se insinua, é ainda o jogo que prevalece. A mão visível segura uma espada, sinédoque da guerra e símbolo da queda. Mas esta é a mão de um fantasma, D. João de Portugal, que, em seguida, será revelado. El Greco invade a narrativa, pois é ele o autor do rosto que se tem como o de D. João. A sua presença ao lado de D. Sebastião enuncia a inseparabilidade trágica dos destinos coletivo e individual, e a dimensão fantasmática do espaço onde se irá operar a queda, o espaço do primeiro casamento de D. Madalena. A condição trágica da narrativa impõe-se através da imagem.

A galeria de retratos que Maria percorre acentua a tal dimensão fantasmática e trágica. É através da imagem, dos ícones, que a tragédia se instala. A abertura para Camões e a utilização do *chiaroscuro* acentuam-na. O processo de revelação da galeria culmina, porém, com uma reprodução de um quadro de El Greco, que, semiculto por uma cortina (ainda o jogo e a evidência formal da representação) vermelha (cor trágica, por excelência, no filme), espreita as personagens; estas, desenhando um triângulo, parecem encerrar-se no mundo onde a queda se avizinha. O olhar de D. Madalena explicita a subjetividade e a introspeção que será

prolongada por Frei Jorge, no seu diálogo com Deus, ainda sob o mais acentuado, porque dissimulado, *voyeurismo* de El Greco.

Creio ser evidente, por aquilo que foi dito, a função ominosa da galeria. A sua função embraiadora só se evidenciará, porém, com a chegada do Romeiro. Quando este *gazes* para o espaço fora de campo, ele suscita um *raccord* com um plano previamente conhecido do espectador. Além disso, este funciona como *raccord* com a memória até então convocada textualmente pelas personagens e pelas imagens que evocaram o tempo antes da batalha. O que o espectador desconhece é que, nesse espaço fora de campo, o Romeiro observa um fantasma, o seu próprio rosto, que, sob a estética de El Greco, *gazes back to him*, e lhe recorda tempos de uma felicidade perdida. A anagnórise ocorre no instante em que ele reconhece o rosto de D. João de Portugal na imagem de El Greco; o seu próprio rosto em El Greco. A vida reconhece-se na arte. Uma vez mais a diagonal descrita por Madalena e Frei Jorge conduz o espectador ao lugar do reconhecimento. Quando Frei Jorge enuncia a célebre pergunta, «Quem és tu?», e, perante a resposta, se ajoelha junto do Romeiro, verifica-se uma curiosa construção de fugas a nível do olhar: o de Frei Jorge indica ao espectador que deverá ser o Romeiro o centro da sua atenção; no entanto, este recusa-o, perdido que está nas suas memórias, sinalizadas nesse *gaze* direcionado a um ponto algures fora de campo – espaço, tempo, identidade, tudo se concentra nesse nenhures; e tudo decorre sob a supervisão de El Greco, cujo *gaze* também ele se perde no espaço fora de campo.

A luz artificial, incidindo sobre as personagens a partir do lado direito, insinua o carácter revelador (epifânico?) deste instante. E esta sua utilização será, também, devedora de uma tradição pictórica. Escreve a propósito Rudolf Arnheim:

Film people have just gradually learned not to use lightning as a mere naturalistic imitation of natural light sources, and that it is not an irreplaceable aid to making the scenes visible. They have also learned that it is a wonderful tool for directing the viewer's eye to the center of action, for accentuating the significant, and for suppressing the insignificant. This art of direction can be found with painters – primarily, of course, with Rembrandt, whose name is used to describe a certain technique of back-lighting. (Arnheim, 2003: 151-2)

Quando Telmo entra de novo em cena, El Greco domina a representação: nas cores, na figuração da personagem, nas linhas definidoras do espaço. Por extensão, é a ambiguidade que se instala. Além disso, a ambiguidade característica da sua estética é imanente à configuração deste espaço: uma porta fica entreaberta atrás de Telmo; no entanto, o espaço fora de campo que ela deixa entrever não corresponde a uma abertura, já que coincide com a clausura destinada a Madalena

e Manuel de Sousa. A ambiguidade é transcrita visualmente quando Telmo toca o sino: a personagem desdobra-se na sua sombra, espectro do passado e signo da sua dualidade – o amor dividido entre Maria e D. João.

Delineando uma síntese (pictórica)

A ambiguidade intensifica-se quando, de novo confrontado com a imagem do Romeiro, com o qual contrasta ostensivamente a nível da cor, Telmo vê invertida a sua relação convencional com aquele: a sua anterior função parental é agora substituída por uma relação regressiva, filial, evidenciada pela utilização da luz, o *chiaroscuro*. Embora elipticamente, importa acentuar a função da cor. À semelhança do que é concebido por Goethe no seu *Tratado das Cores*, de 1810, ela parece «restituir uma via simbólica às qualidades sensíveis» (Goethe, 1995: 551). Daí a importância dos azuis na construção da subjetividade que enforma estas atmosferas dominadas pelo *chiaroscuro*. Recorde-se que, para a fenomenologia de Goethe, o azul traz sempre consigo a sombra (Goethe, 1995: 553). A cor participa, assim, também ela, da ambiguidade. Esta culmina quando, num ostensivo contrapicado, enquadrado pela cruz, sempre em *chiaroscuro*, Telmo se ajoelha perante o Romeiro na já mencionada reversão da relação parental: o anterior protetor pede agora a absolvição. Esta ser-lhe-á concedida quando, já em plano de igualdade, lado a lado, num espaço profundamente intimista, uma vez mais criado pelo *chiaroscuro*, o Romeiro toma as suas mãos.

A derradeira contaminação da imagem fílmica pela pictórica surge no plano final. Refere Rudolf Arnheim, no ensaio acima citado «Painting and Film»:

[...] the same principles of the division of space, as painters have applied them for ages, and as photographers have adapted them, can also be applied to film: for instance, every good film shot groups the objects in the image into simple mathematical figures, eye-catching lines organize and unify the many visible objects, the spaces are balanced according to size, form, and light, etc. (Arnheim, 2003: 151)

A radical organização deste espaço, vampirizada da *Pietà*, de Miguel Ângelo, depositada em Florença, confirma e culmina a contaminação de imagens que foi ocorrendo ao longo da ação: este é um plano-síntese, a nível das cores (aqui se fundem os já mencionados tons de vermelho e verde, dominantes no primeiro ato, os azuis, dominantes no segundo, e o branco e negro, dominantes no terceiro), da confluência das personagens, do desenlace trágico, da convocação do transcendente (a cruz misteriosa e artificialmente iluminada), do ritual (duplo, espelho da representação dramática).

Este plano final evidencia o facto de ter sido através de um amplo processo de contaminação de imagens que o realizador impôs a importância do instante, do paradigma, da suspensão e da leitura, para a fruição estética, para a compreensão do signo. Neste, conflui toda uma memória originada em discursos artísticos distintos – de Caravaggio a Velásquez e Bacon, que não só dialogam entre si, questionando a dimensão metarrepresentacional do fazer artístico, como invadem o espaço fílmico, problematizando e ampliando o texto dramático de origem, *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Através desta subtil interação, o cinema emerge como instrumento de interrogação, compreensão e reconhecimento da identidade, tanto nacional quanto individual, nomeadamente naquilo que de estranho e distante nesta se encerra.

NOTAS

1. No seu comentário ao filme, inserido na versão em DVD, Botelho aponta aquela que considera a sua estratégia para filmar o teatro.
2. Pelo seu carácter histórico, a tapeçaria no fundo de D. João de Castro pode, eventualmente, sabotar esta artificialidade.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, Rudolf (2003), «Painting and Film», in Angela Dalle Vacche (ed.), *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History*, New Jersey: Rutgers University Press, pp. 151-3.
- AUMONT, Jacques (2003), «The Face in Close-Up», in Angela Dalle Vacche (ed.), *op. cit.*, pp. 127-48.
- BURCH, Noël (1973), *Práxis do Cinema*, Lisboa: Estampa.
- CAPPOCK, Margarita (2004), «The Motif of Meat and Flesh», in Barbara Steffen *et al.* (eds.), *Francis Bacon and the Tradition of Art*, Viena: Kunsthistorisches Museum, pp. 311-6.
- DELEUZE, Gilles (2002), *Francis Bacon – The Logic of Sensation*, Londres: Continuum.
- EISENSTEIN, Sergei (2003), «El Greco», in Angela Dalle Vacche (ed.), *op. cit.*, pp. 195-205.
- FUERY, Patrick (2000), *New Developments in Film Theory*, Nova Iorque: Palgrave.
- GOETHE, Johann Wolfgang von (1995), «Le traité des couleurs», in Jacqueline Lichtenstein (ed.), *La Peinture*, Paris: Larousse, pp. 549-56.
- LEVIN, Thomas (2003), «Iconology at the Movies», in Angela Dalle Vacche (ed.), *op. cit.*, pp. 85-114.
- MERJIAN, Ara H. (2003), «Middlebrow Modernism», in Angela Dalle Vacche (ed.), *op. cit.*, pp. 154-92.
- MONTANI, Pietro (2003), «The Uncrossable Threshold», in Angela Dalle Vacche (ed.), *op. cit.*, pp. 206-17.
- PANOFSKY, Erwin (2003), «Style and Medium in the Motion Pictures», in Angela Dalle Vacche (ed.), *op. cit.*, pp. 69-84.
- STEFFEN, Barbara (2004), «The Papal Portraits», Barbara Steffen *et al.* (eds.), *op. cit.*, pp. 115-20.
- SYPPER, Wylie (1955), *Four Stages of Renaissance Style – Transformation in Art and Literature (1400-1700)*, Nova Iorque: Anchor Books.
- VACCHE, Angela Dalle (ed.) (2003), *The Visual Turn – Classical Film Theory and Art History*, New Jersey: Rutgers University Press.

FILMOGRAFIA

- Quem És Tu?* (2001) – Intérpretes: Patrícia Guerreiro, Suzana Borges, Rui Morisson, Rogério Samora, José Pinto, Francisco d'Orey, Bruno Martelo. Realização e produção: João Botelho. Adaptação de *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett. Fotografia: Elso Roque. Som: Philippe Morel. Música: António Pinho Vargas. Guarda-roupa: Silvia Grabowski. Montagem de som: Waldir Xavier.