

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades
Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Matos, Paulo. 2016. “Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 8: 160-194.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

Paulo Matos¹

Resumo: Quais são as relações intermediais existentes entre *O Fado*, um quadro de José Malhoa, *Fado Malhoa*, uma composição musical de José Galhardo e de Frederico Valério, interpretada por Amália Rodrigues, e a curta-metragem homónima da canção, realizada por António Fraga? O nosso objetivo é estabelecer o ponto de contacto entre essas manifestações artísticas em diferentes meios de comunicação a fim de compreender não a muito óbvia ligação temática existente entre eles, mas a sua ligação semiótica na medida em que essas obras são uma forma de subverter a ideologia política dominante em Portugal no momento em que viram a luz do dia. Pretende-se, assim, descobrir os valores que compartilham como obras de arte críticas da ideologia política. Neste caso particular, essa crítica revela contrastantes maneiras de olhar para a identidade nacional – os artistas e os sistemas políticos soberanos. Nesse sentido, vamos procurar inserir esses textos nos seus diversos contextos sociais de forma a evidenciá-los como objetos multifuncionais, de que se salienta não apenas o seu sentido estético, mas também, e talvez acima de tudo, o seu sentido reflexivo e socialmente interventivo.

Palavras-chave: Intermedialidade, Imagem, Metalepse, Subversão, Crítica

Abstract: What are the intermedial relations existing between *O Fado*, a José Malhoa's painting, *Fado Malhoa*, a José Galhardo and Frederico Valério's song, performed by Amália Rodrigues, and the short film homonym of the song, directed by António Fraga? In this article, we aim to establish the point of contact between these artistic manifestations, produced in different media, not in order to understand their rather obvious thematic link, but to perceive their semiotic connections since they represent different ways of subverting the political ideology dominant in Portugal at the time when they were made. Thus, it is our goal to uncover the values they share as works of art that are critical of political ideology. In this particular case, the expressed criticism reveals contrasting ways of looking at national identity – at the artists and the sovereign political systems. We will place the texts in their corresponding social contexts in order to highlight the fact that they are multifunctional objects possessing not only an aesthetic meaning, but also, and perhaps above all, a reflective and socially interventionist one.

¹ Doutorando em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, paulojamatos@gmail.com.

Keywords: Intermediality, Image, Metalepsis, Subversion, Criticism

Quais as relações intermediais existentes entre *O Fado*, quadro de José Malhoa (*vide* Anexo 1), o *Fado Malhoa*, de José Galhardo e Frederico Valério, interpretado por Amália Rodrigues (*vide* Anexo 3), e a curta-metragem homónima da canção, dirigida por António Fraga (*vide* Anexo 4)? É nosso propósito estabelecer o ponto de contacto entre estas realizações em diferentes *media* no sentido de compreendermos não a por demais óbvia ligação temática existente entre eles, mas a sua ligação semiótica na medida em que estas obras representam uma forma de subversão relativamente à ideologia política dominante em Portugal no momento em que viram a luz do dia.

A relação que tentaremos estabelecer entre estas três artes – pintura, literatura² e cinema –, baseia-se na conceção mais moderna dos estudos interartísticos, resultante da evolução das teorias dedicadas a essa temática.

Claus Clüver refere que

² Associamos o poema de *Fado Malhoa* à literatura dita popular na senda dos estudos de Carolina Michaélis de Vasconcelos e de Teófilo Braga. Este assegura que “[...] o fado é – na letra – a última transformação dos romances, das aravias ou narrativas heroicas da Idade Média, adaptadas aos novos costumes sociais” (*Apud* Guinot, Carvalho e Osório [1990, 40]). Aquela considera que “o fado antigo era uma verdadeira poesia da dor, uma lamentação [...]” (40) Eduardo Sucena advoga: “A poesia do fado [...] há de decerto surpreender quantos, ligeiramente, a julgaram e julgam uma subpoesia inçada de lugares-comuns, de uma pobreza, de ideias confrangedoras, de motivos mórbidos e de versos estropiados. Tendo, é certo, de tudo isso, há, porém, nela uma riqueza insuspeitada, que documenta não só a mentalidade de determinados estratos sociais ao longo de mais de século e meio como também os seus problemas e anseios. E, poesia verdadeiramente popular, ela exprime sobretudo toda uma filosofia de vida em que o Amor, a Saudade, o Destino e a Morte constituem, predominantemente, as suas fontes inspiradoras. Mas, para além disso, ela retrata o meio ambiente em que foi criada, fornece interessantes dados etnológicos e revela primores de inspiração (até mesmo em alguns dos seus mais incultos e ingénuos cultores) que poetas maiores não desdenhariam subscrever.” (1993b, 271)

[...] foi a formação de novos discursos transdisciplinares [...] que inspiraram e forneceram modelos para a transformação do tradicional estudo comparatístico das artes, ainda *interdisciplinar*, nos «estudos interartes» do nosso tempo, cujos interesses se interligam frequentemente com os de outros discursos *transdisciplinares*. (1996, 336)

Passaram, assim, a aceitar-se como objeto destes estudos determinados *media* que não têm de ser considerados arte. Como tal, Clüver julga mais pertinente falar-se de *intermedialidade*³ em vez de *interartes*, devido às menores fronteiras disciplinares e porque nem sempre os produtos são arte, sendo, antes, fenómenos intermediais baseados na “transposição semiótica” (358).

Partindo deste método para justificar a escolha do nosso objeto de estudo, atrevemo-nos a relacionar uma pintura consagrada com um poema do Fado (género usualmente ostracizado pela literatura das elites porque pertencente aos estudos da cultura popular) e com uma curta-metragem. A seu tempo, a nossa argumentação provará o quão significativa é a aproximação entre estas manifestações. Mas também, segundo Clüver,

[...] com a ascensão da semiótica, os estudiosos têm-se acostumado cada vez mais a tratar obras de arte como estruturas (usualmente complexas) de signos e a referir-se a esses objetos como «textos», qualquer que seja o sistema sógnico envolvido. (339)⁴

³Irina O. Rajewsky define intermedialidade como “those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intermedial phenomena as well as from transmedial phenomena [...]” (2005, 46)

⁴O autor retoma esta ideia mais adiante no seu artigo: “Da maior importância para o estudo comparativo das artes foi a ascensão da semiótica, porque prometia fornecer a metalinguagem, os conceitos, os termos e talvez também a metodologia por que os pesquisadores têm clamado desde que começaram a trabalhar com analogias entre as artes e entre textos específicos.” (352) É nesse sentido que refere que a semiótica entende, como é seu propósito, que os produtos de todas as atividades artísticas podem ser considerados textos legíveis, i.e., passíveis de ser interpretados, pelo que é já consensual que “um texto é uma realização particular das possibilidades inerentes a um ou mais sistemas sógnicos específicos e que a construção de seu(s) significado(s) se efetua sobre uma ampla gama de códigos diferentes [...]” (352)

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

O estudioso afirma que, por isso mesmo, “[a] semiótica não dispõe de meios para determinar quais destes textos constituem «arte».” (339) Acrescenta ainda que “o discurso interartes nem sequer faz questão de que todos os textos que ele toma como objeto sejam lidos como obras de arte” (339) e conclui afirmando aquilo que é exatamente a nossa intenção:

[...] a natureza dos assuntos em foco determinará quais os textos a selecionar como objetos mais apropriados. Em certos casos, pode haver uma justaposição deliberada de arte e não arte, e em outros a distinção pode ser quase irrelevante. Os assuntos em si mesmos poderão envolver tópicos tradicionalmente associados com o estudo das artes, como questões de representação ou de organização formal, mas *elas poderão igualmente favorecer abordagens tradicionalmente banidas* por serem extrínsecas a este tipo de estudo, *como a crítica ideológica ou a investigação da cultura popular.* (339, itálico nosso)

Ora, é nesta vertente que intentaremos levar a bom porto a nossa apresentação, já que o nosso critério para a junção destes textos é o de descortinar os valores que partilham como objetos de crítica político-social⁵. Neste caso preciso, essa crítica evidenciará modos opostos de encarar a identidade nacional – a dos artistas e a dos sistemas políticos soberanos, e, nesse sentido, procuraremos situar esses textos nos seus vários contextos sociais, de forma a destacá-los como objetos plurifuncionais, já que vivem do sentido estético, mas também e, talvez, sobretudo, do seu sentido reflexivo e socialmente interventivo (Cf. Claus Clüver 1996, 352-353).

J. M. Floch (1985, 75) diz-nos que uma imagem pode ser abordada de variadíssimas formas: pelo seu aparecimento histórico, pela utilização sociológica que dela se faz, pela sua produção técnica ou pela receção pelo

⁵Vide Claus Clüver(1996, 344): “Esses agrupamentos [de textos de diferentes naturezas] são, é claro, resultado de modos e motivos particulares de se pensar os textos. São constituídos como objetos de estudos interartes pelos objetivos a serem atingidos.”

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa público que a visualiza. Destas quatro perspectivas resultará um determinado impacto, uma certa compreensão ou a memorização dessa mesma imagem.

Partindo desta conceção de imagem, sublinhamos o valor estético, mas sobretudo simbólico, de *O Fado*, quadro a óleo sobre tela, de José Malhoa, projeto concebido entre 1908 e 1910, e que, nacional e internacionalmente famoso, foi granjeando prémios internacionais. O quadro havia sido terminado em março de 1910 e, logo em maio, em Buenos Aires, José Malhoa foi agraciado com a *Medalha de Ouro*, na Exposição de Arte do Centenário da República da Argentina. Em 1912, a obra passou pelo Porto, por Liverpool e pelo *Salon* de Paris, onde foi louvada. Em julho de 1915, arrecada um *GrandPrize*, em São Francisco, na Exposição Panamá-Pacífico. Somente dois anos após esta consagração, será apresentada em Lisboa, na Sociedade Nacional de Belas Artes. Todas estas viagens, associadas a textos críticos na imprensa da época, foram dando notoriedade a *O Fado*. De tal forma que, nesse mesmo ano de 1917, aquando da referida exposição, a Câmara Municipal de Lisboa adquiriu o quadro e expô-lo no seu Salão Nobre, onde se manteve até passar para o Museu (da Cidade) de Lisboa, que o cedeu temporariamente ao Museu do Fado.

De temática nacional, de temática lisboeta, preferem muitos críticos afirmar, o quadro resultou de um profundo trabalho de investigação *positivista* por parte de Malhoa. Um trabalho que o levou a imiscuir-se pelas vielas degradantes da Mouraria para se ambientar ao espírito do lugar e para sacar delas duas figuras prototípicas da classe popular, que, devido a episódios de arruaça e violência doméstica conducentes à cadeia, foram

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa comprometendo o término da obra, mas que foram fundamentais como modelos e até como consultores para a criação da peça: Amâncio, boémio rufia, fadista e tocador de guitarra, e a amante, Adelaide da Facada, supostamente prostituta, que devia o nome à cicatriz da face esquerda, resultante de uma navalhada.

Esta alegoria do Fado recolhe dessa realidade a vida boémia e marginal de certos meios populares urbanos. No quadro, é evidenciada a sala de uma casa pitoresca, popular e castiça, em que um fadista de ar embriagado toca a guitarra portuguesa para deleite da sua amante que, roliça em posição sensual, no seu decote voluptuoso e na sua saia de um vermelho vivo fascinante, o observa, enlevada. Nessa casa, os elementos decorativos são tipicamente lisboetas e, por extensão, portugueses. O “inventário da pobreza e das suas grotescas marcas sobre os corpos” (Silva 2008, 166) compõe-se de um toucador com um espelho partido, que reflete uma cadeira junto a uma janela, de um *napperon* de *crochet* sobre a toalha encarnada com ramagens, cobrindo a cómoda, de um vaso com um manjerico, de um candeeiro de petróleo, de várias gravuras na parede das quais se destaca uma imagem do Senhor dos Passos (símbolo da religiosidade do povo português), de um leque colocado na parede sob um par de bandarilhas, próximo da figura de um toureiro. Compondo a cena, objetos há que denotam a intimidade dos aposentos – um pente, uma bola de pó de arroz, um lavatório e adequada toalha de rosto, uma cortina vermelha que, suspensa, convida o observador a espreitar a alcova. Por outro lado, a boémia irrompe através da figura de Amâncio – não apenas pelo seu ar ébrio, mas ainda pela presença de uma garrafa quase vazia e de um copo

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa sobre a mesa, e pela evidência de uma beata apagada e de um fósforo queimado, no chão –, e mesmo de Adelaide, que grosseiramente segura um cigarro quase inútil.

O Fado insere-se na pintura de género característica das obras de José Malhoa, só que neste caso, o pintor caldense adaptou a sua vertente *ruralista* a um ambiente urbano. Fê-lo, todavia, como era seu apanágio, de uma forma bastante realista, tendo mantido “a sua distância de observador sem emoção, em cuidados de encenação, no estreito palco daquele quarto de prostituta” (França 2011, 82). Tecnicamente falando, nota-se o cuidado no retrato fiel do desenho das personagens, a importância atribuída aos pormenores e o traço ligeiramente impressionista que evita o contorno da silhueta.

A nível cromático, ressaltam, no plano de fundo, várias cores quentes de tonalidade mais escura: o castanho do soalho, dos quadros, dos móveis e da guitarra, e o preto do cabelo das duas figuras, do xale de Adelaide, da indumentária masculina, das socas e dos sapatos, da porta semioculta pela cortina, do candeeiro a óleo... Noutros elementos, predominam tons de azul, que parecem ter menos destaque: na parede, por exemplo, notamos um azul muito gasto com laivos do cinzento do cimento, devido à tinta que parece querer soltar-se. Seja como for, estas cores escuras e, algumas esbatidas são marca da sujidade do espaço, do desgaste físico e, até, espiritual e moral do local e das gentes que o habitam.

Contrastando com este conjunto de cores escuras, existem, sobretudo em primeiro plano, cores claras, que dão mais volume a determinados elementos da tela, tornando-os protagonistas. As duas figuras têm cor de

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

pele em tons de branco-rosa, sendo que a figura feminina é a mais clara. Aliás, as cores claras que à mulher estão ligadas fazem-na ser o elemento que mais se destaca no quadro: referimo-nos ao branco sujo da blusa desmazelada, mas igualmente ao da toalha pendurada, da bacia e do espelho da cómoda, que reflete a luz vinda do exterior, objetos que provam uma inocência manchada e, da mesma forma, a vida enxovalhada, miserável em que vivem as personagens.

Porém, na tela, o vermelho é a cor mais saliente. Assim que olhamos o quadro, salta à vista a larga e pesada saia de baeta, que traz centralidade à figura feminina e cuja cor vermelha é símbolo de vida e paixão, o amor vendido em noite de boémia e fado. De facto, toda a conceção desta mulher – quer em termos da pose açambarcadora do espaço (uma mão que segura descontraidamente um cigarro velho, outra que sustenta a cabeça com indolência, o corpo quase espreguiçado sobre a mesa) quer em termos de dimensão física –, permite percecionar o volume que ela ocupa no quadro e, conseqüentemente, a importância da personagem, que partilha este seu valor, mesmo que em menor grau, com o amante bêbedo de ar desgraçado, que toca guitarra.

O quadro é, assim, o retrato da vida portuguesa nos seus mais baixos aspetos, ganhando força por ser uma pintura de transgressão na obra do pintor, mas revolucionária também em relação à estética da época, pois dava-se tónica à vitalidade que emanava do mundo decadente dos bairros populares, por oposição aos ambientes da burguesia incipiente e socialmente

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa pouco ou nada produtiva, dedicada, em vez disso, ao cosmopolitismo estrangeirista, de influência francesa, sobretudo.⁶

Diz José-Augusto França (2011, 83) que Malhoa buscava um projeto sociológico de crítica social à moral da época, patente numa cidade que respirava a podridão das intrigas, das invejas e da má vontade. Para essa visão disfórica do meio citadino terá contribuído o assassinato do Rei D. Carlos, de quem era íntimo, e a crise política resultante do regicídio, entre outras ocorrências desanimadoras. Na medida em que Malhoa veria o espaço urbano como um lugar onde se cultivam prazeres, ócios e vícios, um local industrializado e, logo, artificial, oposto à naturalidade do campo, “simultaneamente, o «paraíso perdido» e a «terra prometida»” (2010, 282), Nuno Saldanha acredita que o objetivo primeiro do artista teria sido o de pintar uma alegoria antiurbana (319), pois *O Fadoe* também o seu quadro anterior, *Os Bêbedos*, “difícilmente se enquadravam na ideia de um Portugal rural, saudável, feliz e de paisagens cheias de sol; pelo contrário, o seu realismo causava algum mal-estar e fortes resistências dos meios mais conservadores”. (178)

Na verdade, apesar de se ter apropriado de um tema lisboeta (o Fado era já na época apreciado por todas as classes da sociedade e visto como a canção de Lisboa) e de ter pintado um ambiente tipicamente português, Malhoa não se prendeu verdadeiramente a uma vertente etnográfica da realidade; buscou antes um sentido sociológico, existencial ou da moral social, intenção comprovada pelo facto de inicialmente ter pensado a obra

⁶Raquel Henriques da Silva atribui à pintura “uma energia quase revolucionária [...], narrando uma cultura inventada que era profundamente exata, transpondo, em imagens pregantes e positivas, o que sempre fora encarado como negatividade pelos «apóstolos» da Geração de 70.”(2008, 166)

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa como elemento integrante de um tríptico dedicado ao Fatalismo, no qual *O Fado* seria o representante do Destino, da Fatalidade. Malhoa, ciente da carga narrativa do Realismo social na pintura, fez evidenciar o tema pela verdade quotidiana das coisas e dos factos, em detrimento dos aspetos visuais. Quis, assim, levar o público a reagir a uma visão incómoda da sociedade, uma visão dos males sociais (as enfermidades, as injustiças, as exclusões, as imoralidades e as marginalidades), e quebrar o pacifismo das vivências burguesas da época pela chamada de atenção para uma problemática social de resolução adiada. É uma obra que se centra, pois, na condição humana.

Por não ter tido um objetivo etnográfico ao eternizar uma cena típica da Lisboa da época, mas antes por ter querido pintar a universalidade da situação, talvez não seja possível dizer, como o regime republicano quis então fazer impor (tendo-o conseguido), que *O Fado* é “o mais português dos quadros a óleo”⁷. O portuguesismo da pintura de Malhoa é, portanto, um mito criado pelos regimes políticos que, após 1910, vigoraram em Portugal.

O regime republicano, procurando criar uma identidade coletiva nacional através da cultura, sobretudo de raiz etnográfica, histórica e antropológica, rendia-se a encenações da portugalidade, pelo que aproveitou politicamente o sucesso da obra de Malhoa para combater a influência estrangeira na cultura lusa. Esta *cisma* pelo nacionalismo/patriotismo decorre desse período conturbado da história de Portugal dos finais do século XIX e inícios do século XX, o qual, com diferentes vertentes e

⁷Aliás porque essa vertente não era inédita na temática: nem em Portugal, onde outras pinturas sobre o Fado já existiam, nem noutros países que também pintavam, por exemplo, o flamenco ou o tango.

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

intensidades, era já oriundo da geração neogarrettiana e viria a ser prolongado pelo Estado Novo. Nas palavras de Nuno Saldanha,

[o] poder [republicano] agora instituído, [sic] carecia de novos valores e modelos, distintos dos paradigmas do Antigo Regime, agora já não dos “bem-nascidos”, mas de indivíduos que ascendem pelo seu próprio esforço e valor, na criação de novos *heróis*, capazes de gerar em seu torno um certo carisma. (2010, 170-171)

Em Malhoa, o regime encontrou uma *vítima*. Mas, se houve nacionalismo, Malhoa *pecou* pela lição de moral que quis dar ao País e não por celebrar uma identidade etnográfica lusa.

Propósitos à parte, o impacto de *O Fado* foi de tal modo marcante para a cultura visual portuguesa que foi repetidamente lembrado em vários registos⁸. Um desses registos que homenageiam o quadro é o *Fado Malhoa*.

Ao ler, ao ouvir as palavras de José Galhardo, musicadas por Frederico Valério, o leitor apercebe-se de imediato que o poema se destina a celebrar “[a]lguém que Deus já lá tem, um pintor consagrado / Que foi bem grande e nos dói já ser do passado” (Galhardo 1947. *Vide* Anexo 3), mas cuja identidade é desvendada, cataforicamente, apenas no final da

⁸ De facto, *O Fado* foi, ao longo do século XX, repetidamente lembrado – homenageado ou satirizado – em vários registos, desde reproduções em jornais e revistas, azulejos, fotografias, peças de teatro, canções e até obras cinematográficas. Em 2012, o *Jornal de Notícias*, por exemplo, lançou uma coleção de vinte e sete CD comemorativos dos 100 anos de gravações do Fado – *O Fado de José Malhoa 100 anos* – cujas capas consistiam em versões atuais do quadro de Malhoa. Desses CD destacamos a capa do número 19, da autoria de Luís Manuel Gaspar, intitulada *A fúria do fado* (*vide* Anexo 2). Numa altura em que a UNESCO acabara de considerar o Fado Património Imaterial da Humanidade, *A Fúria do Fado* vem apresentar o contraste entre os monstros do passado, ainda escondidos, os ácaros do velho fado, um pouco amaldiçoado pelo público e presente na escuridão da roupagem de desperdícios que envolvem quer o fadista quer a sua amante, e a renovação da canção nacional (note-se a presença da letra R, cuja inversão é também marca de subversão, de viragem, de mudança), enfatizada pelo colorido da guitarra e dos móveis em que se apoiam as figuras. De destacar na ilustração, a prevalência da modernidade, evidenciada pelo poste de alta tensão que alimenta a lâmpada que constitui a cabeça do protagonista masculino. Uma lâmpada que ilumina as mentes, que orienta o Fado, ávido de expansão e novidade, para um novo caminho, novamente glorioso, novamente motivo de orgulho na promoção da cultura nacional.

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

composição. Esse pintor, não o sabe ainda o leitor/ouvinte, é José Malhoa. Não o sabe, mas suspeita, já que o título atribuído ao poema o indicia. Ora, o que terá motivado esta opção de remeter para o fim de um texto o esclarecimento do dito pintor referido no seu início, ainda que sugerido no título? Parece-nos que para invocar à memória coletiva a obra que o artista “[p]intou numa tela com arte e com vida”, que lhe deu verdadeira notoriedade e é vista como “[a] trova mais bela da terra mais querida”. Esse apelo é significativo pela intencionalidade que lhe subjaz: importa mais relembrar a obra do que o pintor, não apenas por aquilo que ela representa, mas, e por isso mesmo, porque a obra é Malhoa e Malhoa é a obra.

Depois desta apresentação inicial incompleta do assunto do poema, o leitor/ouvinte é como que convidado a seguir os vários passos da execução da pintura: primeiramente, apresentam-se as condições físicas e sociais em que o quadro foi elaborado, seguindo-se uma breve descrição da tela, considerada “[o] mais português dos quadros a óleo”. Neste momento, um interlocutor mais culto compreenderá a que quadro se alude. Mas, se isso não bastasse, uma écfrase *não pura*⁹ abre o caminho do texto, quando o letrista se rende à descrição do *focus* do quadro. Os versos “Um Zé de samarra, com a amante a seu lado, / Com os dedos agarra, percorre a guitarra” deixam adivinhar *O Fado*, de Malhoa. O verso “E ali vê-se o Fado” permite à voz enunciadora convidar o leitor/ouvinte a imiscuir-se no ambiente, imaginando-se a “ouvir com os olhos” aquele espetáculo, produzido *em cores*, mas obscurecido pela *luz do petróleo*, reminiscência do

⁹*Intermedial reference*, diz Irina O. Rajewsky (2005, 52). *Fado Malhoa* não é uma écfrase pura, pois, ao não descrever ao pormenor o quadro *O Fado*, de José Malhoa, não serve a visualização da obra pictórica. No entanto, há indícios, que o nome do pintor confirma, que ajudam à construção mental da imagem da pintura. Não existe, portanto, a metarrepresentação que é própria da écfrase pura.

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa que é viver (n)o fado. Há, então, uma presentificação credibilizadora que permite ao leitor/ouvinte visualizar o relato, como se, em planos de focalização cinematográfica, a voz enunciativa deambulasse acompanhando o pintor *in praesentia* e lhe seguisse os passos, no momento da criação pictórica. Formas verbais como «vê-se» e «ouvi» são a *enargeia* que confere realismo a este quadro iconotextual¹⁰ e que permite ao leitor/ouvinte *ver* e *ouvir* o que o sujeito poético *vê* e *ouve*, como se também ele estivesse testemunhando, *in loco*, o cenário descrito. Existe, assim, uma relação de “lecture/«voyure»”¹¹, resultante de uma dinamização da descrição que possibilita uma imagem mental.

O sujeito da enunciação valoriza, pois, aquele momento criativo, momento alto da arte pictórica portuguesa no qual se produziu um quadro que celebra uma temática tão nacional, por ele eternizada, sendo-o, agora, também pela canção.

Julgamos, contudo, que o verdadeiro intuito deste fado se encerra no não dito. O facto de o ambiente descrito ser obscurecido pela luz do petróleo, característica, é certo, das tabernas e prostíbulos e outros lugares boémios, leva-nos a suspeitar de um certo mistério, um certo secretismo, uma certa ilicitude ideológica, que pistas como “[p]intou [...] com *vida* / A

¹⁰ “Porque de uma *ekphrasis* se trata, a nossa percepção dos signos é visualmente condicionada (conduzida) pela do narrador: vemos aquilo que ele vê, obedecendo à sequência que ele (nos) impõe. [...] [E]sta capacidade de condicionar (formar) o nosso olhar deverá ser endógena à *ekphrasis*. Maria Futre Pinheiro refere que «[as] duas virtudes essenciais da *ekphrasis*, a *sapheneia* (clareza) e a *enargeia* (vivacidade) tinham... como objetivo primordial, transformar o ouvinte de palavras num espectador de imagens, capacidade essa a que a moderna teoria literária dá o nome de iconotextualidade.» (Pinheiro, 2005: XII) A ulterior simulação do movimento e do som, assim como a cor, fazem com que [...] o leitor se torne num «espectador de imagens».” (Avelar, 2006,49)

¹¹Liliane Louvel (2011-2012, 72). Louvel acrescenta: “Quand l’image survient dans un texte, elle le rompt, l’interrompt, le disjoint, «objecte» et provoque une bifurcation, un vacillement et un flottement. [...] Cela peut provoquer un choc ou au moins faire obstacle entre le texte et l’œil interne du lecteur. En tant qu’objet d’art, il s’inter-pose, subvertit, fait tressaillir. Il advient au texte, l’anime et le met en mouvement.”(79)

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

trova mais bela da *terra mais querida*.” ou “canções de *amargura*” (itálicos nossos) nos levam a interpretar esta *vida* não só como o realismo impresso no quadro, não só como o tipo de vivências que os meios boémios propiciavam, mas principalmente como a libertação da mente do pintor, crítico em relação a essas mesmas vivências estranguladoras. Daí que acreditemos existir uma mensagem subliminar que espera ser compreendida. Conhecendo essa intenção primeira de Malhoa ao pintar *O Fado* – chamar a atenção para as problemáticas sociais do Portugal do início do século XX –, não será possível fazer um paralelo com o momento histórico em que *Fado Malhoa* foi criado, um momento de pós-Segunda Guerra Mundial em que os «Zés» de Portugal, mesmo que pobrinhos nas suas samarras e boçais na educação, despertavam, provavelmente também por influência do espírito neorrealista, nascido em finais dos anos 30, para o desconforto que a ditadura lhes impunha, conscientes que estavam dos regimes democráticos ocidentais? Ou não haverá, tão simplesmente, tal como no quadro, um querer criticar as más condições de vida em que alguns, muitos, continuavam a viver, em Portugal? Simulando uma certa cumplicidade com o regime salazarista, contornando a censura, consideramos, pois, que é esse tipo de nacionalismo, esse tipo de amor à pátria que *Fado Malhoa* encerra, servindo, como em tantos outros momentos, como

válvula de escape de angústias e incertezas num período particularmente crítico da vida nacional [...]. [O] fado teria, pois, constituído uma forma de superação de complexos e limitações, um processo de evasão das tristes realidades do dia a dia. (Sucena 1993a, 37)

A evasão perpassa igualmente por *Fado Malhoa*, curta-metragem de 1947, realizada por António Fraga, uma espécie de *videoclip avant la lettre*,

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa pois, numa *combinação medial*¹², Amália Rodrigues canta o fado de Galhardo. Ora, este cantar não é uma corriqueira manifestação de espetáculo musical, pois faz parte de uma encenação que, veremos, é desprovida de inocência...

No início da curta-metragem, uma mulher acede a uma sala escura e desprovida de gente onde estão expostos vários quadros. Assim que entra, a sua atenção focaliza-se numa única obra: *O Fado*, de José Malhoa. A mulher, talvez fadista, aproxima-se da obra pictórica, cobre-se com o seu xale preto e observa-a atentamente. Ouvimos os acordes iniciais de *Fado Malhoa* e nesse momento faz-se magia: o quadro ganha vida. Começa por ser um *tableau vivant* da obra de Malhoa, mas de imediato a voz de “Adelaide da facada”, autoprojeção da mulher que observa o quadro, ecoa no ar. A sala escurecida em que se encontra a tela faz lembrar uma sala de cinema onde há um olhar direcionado para um ponto determinado, a partir do qual a personagem feminina faz o seu próprio filme, pois dá vida ao estatismo pictórico. Max Milner afirma:

[La] projection [...] est indispensable à la constitution de cette «autre scène» que le cinéma découpe dans le noir de la salle [...] pour y inscrire des images que nous contemplons comme si elles émanaient de notre cerveau. [...] Tout cela contribue à créer entre le spectateur et ce qui se joue sur l'écran une véritable *intimité* qu'il ne faut peut-être pas trop s'empresse de qualifier en transposant directement des notions empruntées à la psychanalyse. (2005, 403-404)

Nesse sentido, acrescenta que “les interprétations psychanalytiques de l'«effet cinéma» commentent, non sans raison, les phénomènes

¹²*Media combinationé* a expressão que Irina O. Rajewsky (2005, 51) atribui à junção de pelo menos dois *media*, contribuindo ambos, com as suas especificidades, para a formação do novo produto.

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa
d'identification, d'introjection, de projection, de régression, narcissique qui
se réalisent dans l'écran-miroir tendu au spectateur [...]”(409).

A escuridão da sala, tal como a escuridão de uma sala de cinema,
tem o poder de conduzir a espectadora à sua obscuridade interior¹³.

É, então, possível aplicar a capacidade que, em 1927, Artaud atribui
à sétima arte: com uma linguagem própria e distinta da da música, pintura
ou poesia, o cinema tem o poder, pelo mistério que o envolve, de encerrar
sentidos simbólicos nas imagens que projeta e, nessa ordem de ideias, ele é
“révélateur de toute une vie occulte avec laquelle il nous met directement en
relation.” (Artaud 2004, 256-257) Para Artaud, o cinema está
verdadeiramente ao serviço do pensamento, da consciência, do sonho do
espectador.

Na senda de Artaud, poetas como Manuel de Gusmão e Herberto
Helder, poetizaram já sobre a experiência visionarista do espectador de
cinema. Falaram de *transe*, *arrebato*, *alucinação*, para atribuírem ao
espectador a condição de vidente de cinema¹⁴. Mas não só no cinema isso
acontece. GottfriedBoehm afirma que, numa teoria da imagem, é
imprescindível estar atento “a aquellos procesos de experiencia, al dominio
de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, sus interpretaciones
explícitas o implícitas.” (*Apud*James Elkins 2010, 151). É verdadeiramente
aquilo que acontece nestas cenas iniciais do filme de Fraga: ao observar o
quadro, a personagem deixa de ver e passa a ver-se, projeta-se nele,dá-lhe

¹³Cf.Milner (2005, 410-411).Catherine Perret, citada por Liliane Louvel, vai mais longe até:
“[Le spectateur] n'en est ni le détenteur, ni la source mais la chambre noire, le panoptique
secret, l'écran de projection. Le miroir fait du spectateur ce lieu vide où le tableau apparaît,
fait image.”(2011-2012, 78)

¹⁴Cf.Rosa Martelo (2009, 187-188).

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa
vida, uma outra vida, que, plena de significação, explica a sua relação com a realidade e a auxiliará na expiação da sua experiência vivencial¹⁵.

Entramos no mundo da metalepse, a intrusão transgressora do fio condutor narrativo, segundo Genette (Cf. 1995, 234). Na nossa curta-metragem, existe o processo a que Dorrit Cohn chama de *interior metalepsis*¹⁶. Anulam-se as fronteiras entre a história A e a história B, a do quadro, pois os dois níveis ontológicos passam a confundir-se pela transposição imagística da protagonista da primeira para a segunda história: em ambas as narrativas, a figura feminina é a personagem central, mas a sua *persona* é transformada da primeira para a segunda. Há para o espectador aquela ideia de vertigem a que Genette alude quando se refere à sensação de *mise en abyme* que o leitor experimenta ao anular as fronteiras interdiegéticas (Cf. Genette 1995, 235, e Cohn 2012, 108), visto que a protagonista parece cair (lançar-se para?) dentro do quadro¹⁷. E isso causa estranheza ao espectador, que fica alerta quanto às possíveis consequências desse ato. Indício do que se pretende mostrar mais adiante? Exemplo “do jogo de poder que separa o cinema das artes plásticas, aproximando-o da literatura: o poder de antecipar um efeito, para melhor o deslocar ou contradizer” (Rancière 2001, 13)?

¹⁵Já Aristóteles e Tomás de Aquino, seguidor da interpretação daquele, definem as imagens como produto da imaginação (a própria etimologia das duas palavras aproximadas) (Cf. Elkins 2010, 142-143). Veja-se, por outro lado, a ideia de ressuscitação pelo cinema em Herberto Helder (Apud Rosa Martelo 2009, 189).

¹⁶Dorrit Cohn distingue *exterior metalepsis* (metalepse externa) de *interior metalepsis* (metalepse interna): “I call *exterior* all metalepsis that occurs between the extradiegetic level and the diegetic level – that is to say, between the narrator’s universe and that of his or her story [...]. I call *interior* all metalepsis that occurs between two levels of the same story – that is to say, between a primary and secondary story, or between a secondary and a tertiary story [...].” (2012, 106)

¹⁷ O conceito de *mise en abyme* foi originalmente referido por André Gide no seu *Journal*, de 1893. (Apud Cohn 2012)

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

Na curta-metragem em questão, a éfrase cinematográfica interpretativa constrói-se pela conjugação da imagem e da palavra, no sentido em que se procede a uma representação-homenagem de dois sistemas sónicos diferentes¹⁸. Assim, tanto existe *mise enabyme* quanto temos a presença da metalepse interna. De facto, no primeiro caso, celebra-se o *Fado Malhoa*, canção que se refere, descrevendo-o brevemente, ao quadro que está a ser também elevado pela representação dramática da cena nele representada; por outro lado, principalmente no que diz respeito ao nível discursivo, a interrupção provocada pela metalepse interna acontece num ponto preciso da história para, pela existência de digressões narrativas, dar início a uma outra. No caso que nos ocupa, já que a história é narrada sem recurso ao verbal (excluamos as palavras cantadas), essas digressões são ideológicas, possuindo, por isso mesmo, um profundo significado a nível da concepção do *eu* transformado. A protagonista primeira de *Fado Malhoa* luta entre o que a realidade lhe oferece e aquilo que pretende fazer com ela.¹⁹

Nesta necessidade de a figura feminina recriar a realidade, encontramos várias das concepções de imagem que W. J. T. Mitchell (1986) definiu ao construir uma família de imagens. No momento em que observa o

¹⁸Laura Eidt (2008) adapta ao cinema a noção de éfrase, criando quatro categorias de éfrase aplicáveis simultaneamente à literatura e ao cinema. Para Eidt, a *interpretative ekphrasis* tanto pode ser uma reflexão verbal sobre uma imagem como uma dramatização visual-verbal de uma imagem numa encenação em quadro vivo (50), o que se aplica ao nosso *corpus*. Nesse sentido, Eidt refere que “[in] a tableau vivant, paintings are quoted through a verbal-visual recreation in a mise-en-scène that can slightly depart from or add nuances to the original image. [...] In film, the tableau will generally be shown with slow camera movement and a wide angle view, so that the camera can briefly linger over the tableau to invite a comparison with the actual picture. This is thus a mostly visual form of ekphrasis, though verbal discourse and auditory elements such as music may be present and add further nuances to the interpretation of the image.” (54-55)

¹⁹À semelhança do protagonista de *Lesfaux-monnayeurs*, de André Gide (exemplo citado por Dorrit Cohn 2012, 109).

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

quadro de Malhoa, a protagonista vê uma imagem pictórica que, quase no imediato, se transforma numa imagem mental porque se constitui como uma ideia imaginada de uma vida alternativa, uma fantasia portanto. A conjugação destes dois tipos de imagem conflui, segundo a teoria mitchelliana, na imagem percetual, que engloba as impressões e as aparências. Isto é: a imagem real que a mulher observa (a *picture*) transforma-se numa imagem por ela criada, uma imagem imaginada de si (a *image*), que não corresponde à verdade material (Cf. Portugal e Rocha 2009, 3-7).

É esta falta de verdade que carrega intenções e produz efeitos no espectador (Mitchell 1986, 160) e que nos conduz ao jogo que Platão criou com a Alegoria da Caverna: exatamente esse de percebermos que nem tudo o que vemos é real e que, como tal, é necessário pensar criticamente esse tipo de imagens. Isso acontece porque “cuando hablamos de las imágenes tenemos que relacionar siempre lo invisible y lo visible, lo ausente y lo presente, lo indecible y lo que puede ser dicho y determinado” (Gottfried Boehm *apud* James Elkins 2010, 156). Jacques Rancière aceita igualmente esta ideia de que as imagens de cinema vivem de relações entre o dizível e o visível, ou seja, dizem muito apenas pelo que mostram. Daí que exista um “jogo entre um querer saber, um não querer dizer, um dizer sem dizer e uma recusa em ouvir.” (2001, 154) Em *Fado Malhoa*, ao transpor-se para outra *eu*, a figura feminina representa-se verdadeiramente, diz a verdade de si, uma verdade que, mesmo pertencendo a uma figura fictícia, se assemelha à realidade que está a ser representada²⁰.

²⁰No dizer de Rancière, “estes seres *fictícios* não deixam de ser *seres de semelhança*, seres cujos sentimentos e ações devem ser partilhados e apreciados.” (2001, 155-156)

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

Este curto filme foi gravado, assim como onze outros, para ser projetado como complemento a um filme principal, *A Canção de Scheherazade* de 1947. Ao contrário do que era esperado, a curta-metragem fez mais sucesso do que o filme de fundo, como ficou notório pelo facto de muita gente voltar ao cinema *Éden* apenas para ver e ouvir Amália na reprodução fílmica do quadro de Malhoa. Vítor Pavão dos Santos acentua o alarido que a curta-metragem causou na época: “Foi uma verdadeira explosão, uma loucura, toda a gente o trauteava, e foi, talvez por isso, o único desses pequenos filmes que chegou até hoje, intacto.” (2014, 178)

Tendo em conta que “[o] cinema não vive num sublime estado de inocência sem ser afetado pelo mundo [e que] tem também um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado” (L. Furhammar e F. Isaksson²¹), não terá estado este sucesso relacionado com a mensagem subliminar da própria curta, com o dito não dito que as imagens transmitiram? É possível, pois, que neste caso, pelo menos, o cinema tenha cumprido a sua função social. Mas em relação a quê, exatamente?

Já notámos que a figura feminina, ao projetar-se no quadro, ganha uma outra vivência. Entendemos este *abre-te sésamo introspetivo* como uma tentativa de libertação do estatuto feminino vigente na época em que a curta-metragem foi filmada. Conquanto o filme tenha um objetivo primeiro de divulgar a canção, a encenação do quadro de Malhoa, se aparentemente pretende também dar a conhecer ou relembrar a obra plástica (numa tentativa de marca do nacionalismo advogado pelo regime estadonovista), tem, na verdade, um carácter crítico da realidade da época, pois que,

²¹ L. Furhammar, F. Isaksson. 1976. *Cinema e política*.6. Rio de Janeiro: Paz e Terra. *Apud* Pereira (2003, 129).

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa
subtilmente, se conta a história de uma mulher insatisfeita que reconstrói o seu verdadeiro ser através do desejo de ser uma outra mulher.

A ideologia do Estado Novo concebia a mulher como humilde, recatada e dedicada à família e ao marido, a quem devia obediência. Além disso, socialmente, não tinha direito de voto, era vítima da discriminação laboral e não podia viajar para fora do País, celebrar qualquer tipo de contrato ou administrar os seus bens sem a autorização da figura paterna ou do marido, caso já fosse casada. O *status quo* da mulher limitava-a, portanto, a vários níveis. A filmografia portuguesa do Estado Novo vai fazer corresponder a conceção das figuras femininas a este estatuto social da mulher, tendo-se procurado excluir qualquer tipo de desvio ao modelo de feminilidade idealizado pelo regime, resultante duma moral conservadora, de base católica, que definia claramente o valor da família e os papéis distintos do homem e da mulher, estando esta destinada ao casamento e ao recato do lar, e ficando, conseqüentemente, afastada da *res publica*.

Neste sentido, filmes houve que, como exemplo a seguir, mostraram personagens femininas mais contestatárias da sua condição e que, devido a esse comportamento, foram socialmente castigadas, pelo que acabaram por se resignar à vida de esposa e dona de casa. No entanto, outros existiram em que as personagens femininas se afastaram dessa abnegação e se mostraram declaradamente subversivas da integridade moral hegemónica. Referimo-nos aos filmes sobre as artistas, particularmente sobre as fadistas, personagens que se tornaram representantes de uma vida de transgressão às normas, mas de uma vida atrativa, pois que era exatamente o oposto das restrições a que a mulher estava votada. Apesar disso, nos filmes, essa

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

hybris social é igualmente alvo de punição: as mulheres ou passam a viver ostracizadas à margem da sociedade, sendo a sua vida independente de artista considerada imoral (inclusive numa metafórica morte através do exílio), como é o caso de Maria da Graça de *Sangue Toureiro* (filme de 1958, realizado por Augusto Fraga), ou acabam por ser reinseridas na vida doméstica, calando os seus desejos mais íntimos de libertação pessoal, o que acontece, por exemplo, com a personagem Ana Maria, em *Fado, História de uma Cantadeira* (longa-metragem de 1948, cuja realização esteve a cargo de Perdigão Queiroga).

A subversão da condição feminina nestes filmes resulta da independência financeira que permite à mulher levar a cabo a sua vida pessoal e profissional sem restrições, emancipando-se da figura masculina: o fascínio advém do facto de este género de figura feminina se “recusar [a] «ser amestrada», desobedecer às convenções e pôr em causa a posição que lhe estava destinada como mulher.” (Vieira 2011, 125) Passam a ser vistas, então, como «mulheres perdidas», social e sexualmente falando, pois são consideradas fonte de sedução, logo fonte de imoralidade. Esta conceção da artista, sobretudo da fadista, coaduna-se com os tradicionais meios boémios donde é oriunda, as tabernas e os prostíbulos, meios que o regime salazarista associava frequentemente ao espaço urbano lisboeta, visto, na filmografia da época, como lugar de perdição, palco decadente de artistas de moralidade dúbia que conduzem à corrupção moral, um espaço cosmopolita, materialista, logo artificial, porque influenciado por costumes estrangeiros que põem em perigo a integridade do que é legitimamente português. Por oposição, o campo era considerado o *locus* da idoneidade moral inexistente

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa na cidade: encarado como repositório das verdadeiras tradições e valores do povo português, ressaltava a espiritualidade da alma lusa.

Na curta-metragem que nos ocupa, o facto de a figura feminina se cobrir com o xale, assim que olha para o quadro de Malhoa, onde a prostituta tem os ombros nus, evidencia o efeito da figura feminina visualizada sobre espectadora da tela. Há, por receio, como que uma autopunição prévia dos seus pensamentos mais recônditos. Esses pensamentos são-nos dados a ver de imediato, quando a câmara nos leva, pela sobreposição de imagens, ao mundo outro da fantasia, do sonho, marcado a nível da realização por uma imagem semidesfocada e semiobscurecida que pode ser associada a um certo impressionismo patente no quadro de Malhoa, agora transposto para o filme²². Estabelece-se imediatamente um jogo de contrários entre a postura das duas figuras femininas: a primeira, vestida de escuro e recatada, é substituída pela mulher de colo desnudo (mesmo não existindo tanta exibição corporal quanto é evidente no quadro, provavelmente devido à *ideologia contextual*²³), que, num *kitsch* frustrado, por comparação com o erotismo do quadro de Malhoa e em manifestação inconsciente (?) do recato feminino procurado na época, enverga uma blusa branca e está sentada de forma ociosa, olhando o amado a tocar²⁴. Será esta a mulher que cantará um fado

²² Max Milner refere que “l’éclairage mi-parti a quelquechose d’onirique.” (2005, 421)

²³ “[No] cinema português do Estado Novo (1932/33-1974), não podem deixar de se encontrar ligações com a ideologia ou as ideologias. Por vezes elas não são expressas e é mesmo difícil detetar esse relacionamento, que nunca pode ser procurado mecanicamente. Pode dizer-se que, em muitos casos, se poderá falar mais de uma ideologia a que chamamos contextual.” (Torgal 2011, 32-33)

²⁴ Luís Reis Torgal refere que “mesmo que não haja propaganda direta ou, ao menos, uma ideologia expressa, nem por isso, o cinema pode ser encarado como uma mera *ars gratia artis* [...]. [Ainda] quando o cinema se apresenta como uma forma essencial de «evasão», poderá perguntar-se se não está nele implícita também uma «contra-imagem» da sociedade

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa também ele subliminarmente subversivo, num jeito melancólico e despreocupado. A nostalgia que marca esta fresca forma de cantar (e que transmite à cena uma certa passividade que faz lembrar o quadro original) é quebrada pelas atitudes corporais da fadista, socialmente consideradas desprovidas de modos: o sentar-se de pernas afastadas, uma descansando sobre um banco e segurando desleixadamente a chinela, ou, depois de se erguer, o pé poisado no banco enquanto canta e, quase a terminar, o gesto brusco, rebelde, arruaceiro de atirar para o chão a beata do cigarro.

No final da película, todavia, a mulher volta à posição inicial de contemplação do amado. Terá a protagonista acordado do seu sonho e entendido, por medo, que não deveria dar-se a desvarios, mantendo-se submissa à dominação masculina? Pode ser²⁵. Mas da tela salta a ideia de que é possível a emancipação, a valorização da mulher como um elemento social ativo, apto a lutar pelo seu lugar numa sociedade que deve abandonar a sua veia patriarcal. É nesta ambivalência de sentidos que Jean-Luc Nancy considera que “le cinema textualise le corps, le fait signifiant.” (2003, 124), i.e., toda a encenação cinematográfica é uma imagem-texto, na medida em que, porque é metafórica, se provê de sentidos ocultos que cabe ao espectador compreender²⁶. Nesta curta-metragem, como em tantos outros filmes, o mundo da imagem é constituído de significado não corporizado,

[...]. O «puro lazer» pode esconder afinal as graves tensões da sociedade, assim como o pode o assumido «esteticismo» de alguns filmes de época.” (2011, 16-17)

²⁵Notámos anteriormente que em muitos outros filmes da mesma década a mulher subversiva acabava por se (re)converter ao papel que a sociedade lhe destinava e que a ideologia dominante proclamava. Aliás, muitas das personagens que Amália Rodrigues protagonizou eram mulheres desafiadoras desse seu papel, acabando, porém, por abdicar da vida de liberdades e por cair na teia das regras sociais da mulher casada, dedicada ao lar.

²⁶ Segundo Trevor Whittock, “the spectator brings to his identification of the image a tenuous network of associations: memories, connections, emotional overtones. Some of these will be personal, but the more important associations from the filmmaker’s point of view will be those that are cultural and belong to the public domain. These are the *connotations* he can call upon when he makes the film image.” (1990, 30)

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa não materializado linguisticamente. Há, de facto, um texto não verbal que, por técnicas picturais, nos conduz a determinados sentidos, nos faz construir mensagens conexas²⁷.

É notável a focalização que é atribuída, no filme, à figura feminina, mais ainda do que no quadro de Malhoa. A mulher ganha um maior protagonismo, torna-se independente do homem, já que domina praticamente a cena do início ao fim. Não é alheia a esse domínio a sua atitude de superioridade em relação ao homem: ao contrário de *Fado Malhoa*, em que é o “faia banal cantando Severa” (Galhardo 1947. *Vide* Anexo 3), aqui é dada voz à fadista, que canta amarguras, e fá-lo em pé. Por outro lado, torna-se curioso o facto de, como no quadro, nunca vermos o lado esquerdo da figura feminina: não se procura aqui esconder a cicatriz da prostituta; procura-se antes indiciar que nem tudo é para mostrar... O que, associado a toda uma forma de estar e de ser, livre de grilhões, torna o ambiente algo sensual e faz da figura feminina uma espécie de *femme fatale* à portuguesa, associação provada pelo endeusamento da mulher amada que o olhar de veneração dirigido pelo guitarrista à cantadeira deixa perceber. Patrícia Vieira diria:

Tal como a fadista, a *femme fatale*²⁸ é uma mulher de moralidade ambígua, que atrai irresistivelmente os homens [...]. No contexto de uma repressão generalizada do desejo feminino, a *femme fatale* é frequentemente interpretada como encarnando esta sexualidade oculta, [...] ameaçadora e potencialmente letal. Uma diferença entre as *femmes fatales* e a sua versão portuguesa reside na aproximação das primeiras a atividades ilícitas e na imolação dos seus amantes no desfecho da narrativa, elementos que se encontram ausentes dos enredos dos filmes nacionais. No caso das fadistas, o crime reside no seu próprio desejo – de

²⁷ “Le sens demande l’image pour sortir de son peu d’étoffe, de son inaudibilité et de son invisibilité. Le sens réclame le son, le trait, la figure sans quoi il est aussi abstrait et fuyant que le mouvement du crochet à travers les mailles d’une dentelle.”(Nancy 2003, 127)

²⁸Faz-se referência à mulher fatal do *film noir* americano das décadas de 40 e 50 do século XX.

igualdade sexual, de independência política, de autonomia financeira, etc.
– proibido por uma sociedade tradicionalista. (2011, 132-133)

Para o destaque dado à figura feminina sublinha-se ainda o contraste entre o claro e o escuro. A alternância sempre constante entre a luz e a sombra concorre para a tensão ideológica da curta-metragem. O já referido ambiente soturno em que, no início da película, a figura feminina observa o quadro *O Fado* é metáfora não apenas do estado de espírito que a caracteriza²⁹ – “l’ombre peut [...] être perçue comme une émanation de l’être intime du personnage.” (Victor Stoichita *apud* Max Milner [2005, 416]) –, mas ainda do mundo em que vive aprisionada. A sua tristeza, a sua escuridão emocional, o seu recalcamento salvam-se pela visão do quadro, única peça iluminada, que, como luz ao fundo do túnel, é a porta de escape para os desejos íntimos daquela mulher. No quadro vivificado, mantém-se o contraste: à aura escurecida do ambiente que envolve as personagens (diferença técnica em relação ao quadro de Malhoa, que vive de maior luminosidade), uma aura com ligação evidente à época política intuída, sobressai a luz simbólica da figura feminina.

Ainda que o Estado Novo nem sempre tenha aproveitado o Fado como arma política, o regime passou, após a Segunda Guerra Mundial, a encará-lo com outros olhos, tentando apoderar-se dele, tal como fez com o cinema, como instrumento da cosmética social e educativa ao serviço da moldagem das mentes relativamente aos dogmas que veiculava – “Deus, Pátria e Família” (Torgal 2011, 31). Ora, esta curta-metragem, como muitos

²⁹*Cf.* Milner (2005, 413, nota de rodapé 2): “L’adjectif «noir» [...] donne aussi, écrivent Alain Silver et Elizabeth Ward, sa couleur métaphorique à l’état d’esprit du héros; les personnages se débattent dans la nuit obscure de leur âme, et l’aliénation est une constante narrative [...]”

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

outros filmes que veladamente contestaram o regime, serve só aparentemente esse propósito do Estado Novo. Dá-se, de facto, a conhecer um fado que trata um assunto verdadeiramente nacional porque celebra uma obra da pintura que, como vimos, foi considerada um estandarte da portugalidade e que é dramatizada no filme. Mas, na verdade, os autores da obra cinemática não a terão utilizado como meio de combate? É certo que António Fraga acabou por realizar outros filmes mais próximos da ideologia estadonovista, mas não sabemos com que propósitos.

Entendemos, assim, que há, no seio desta ambiguidade, uma celebração invertida da nação: o nacionalismo pretendido pelo filme é fazer ver aos espectadores que a sua nação pode ser emancipada, livre, insubmissa, desprovida de conservadorismos sociais castradores³⁰. Há, novamente, a celebração não tanto do quadro, mas de toda uma ideologia que alegoricamente a reconstituição do quadro encerra. O fado, aliado ao cinema, serve, assim, a subversão dos ideais do regime salazarista. Patrícia Vieira revela que se, por um lado, existiram filmes difusores da ideologia estadonovista, outros houve que funcionaram “como repositórios do imaginário de uma sociedade, dos seus desejos e aspirações bem como dos seus medos, muitas vezes inconscientes.” (Vieira 2011, 22)

³⁰ Só dois filmes realizados nas décadas de 30 e 40 do século XX ficaram claramente ligados à propaganda política do Estado Novo: *A Revolução de Maio* (1937) e *Feitiço do Império* (1940), ambos de António Lopes Ribeiro. Paulo Jorge Granja afirma que as comédias à portuguesa da época não serviam a propaganda salazarista, ainda que veiculassem os seus ideais, pois refletiam a realidade da burguesia lisboeta. O facto é que António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), em 1944 renomeado Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), detestava esse género de filme. (“A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do Estado Novo”, in Torgal [2011, 196]) Será, questionamos, porque se espelhava o verdadeiro Portugal, facto em que residia o incómodo? Não poderiam, neste caso, as comédias à portuguesa ser consideradas um instrumento de crítica velada às condições de vida e à mentalidade conservadora de então?

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

A curta-metragem *Fado Malhoa* é, desta forma, uma espécie de *trompe l'œil* ideológico. Melhor dizendo: constitui-se como *trompe l'idée*...

NOTA: Todas as citações foram integralmente adaptadas à ortografia implementada pelo Acordo Ortográfico de 1990.

Bibliografia

- Artaud, Antonin. 2004. Sorcellerie et cinéma [1927]. In *Œuvres*, 256-258. Paris: Quarto-Gallimard.
- Avelar, Mário. 2006. *Ekphrasis – o poeta no atelier do artista*. Chamusca: Edições Cosmos.
- Clüver, Claus. 1996. Ekphrasis reconsidered: Jorge de Sena's transformation of art and music". In *Literatura comparada: os novos paradigmas*, org. Losa, Margarida L., Ismênia Sousa, e Gonçalo Villas-Boas, 39-48. Porto: Associação Portuguesa de Literatura Comparada.
- Cohn, Dorrit. 2012. Metalepsis and *mise en abyme*. Trad. Lewis S. Gleich. In *Narrative*, Vol. 20, N.º 1, 105-115. Athens: Ohio State University Press.
- Eidt, Laura M. Sager. 2008. *Writing and filming the painting – ekphrasis in literature and film*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Floch, J. M. 1985. Imagem, signos, figuras – a abordagem semiótica da imagem. *Cruzeiro semiótico*, 75-81. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica.
- Genette, Gérard. 1995. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega
- Granja, Paulo Jorge. 2011. A comédia à portuguesa, ou a máquina de sonhos a preto e branco do estado novo. In *O cinema sob o olhar de*

- Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa
Salazar. Coord. Luís Reis Torgal, 194-230. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Guinot, Maria, Ruben de Carvalho, e José Manuel Osório. 1999. *Histórias do fado*. Madrid: Ediclube.
- Louvel, Liliane. 2011-2012. Pour une critique intermédiaire. *Interfaces* 32, 65-81. S/l.
- Martelo, Rosa Maria. 2009. Salas escuras. *Cadernos de literatura comparada 21 – técnicas do olhar: presenças do cinema e da fotografia na poesia moderna e contemporânea*, 182-201. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.
- Milner, Max. 2005. *L'envers du visible – essai sur l'ombre*. Paris: Editions du Seuil.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. L'oscillation distincte. In *Au fond des images*, 121-146. Paris: Galilée.
- Rancière, Jacques. 2001. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rajewsky, Irina, O. 2005. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, 43-64. 6. s/l.
- Saldanha, Nuno. 2010. *José Malhoa – tradição e modernidade*. Lisboa: Scribe.
- Santos, Vítor Pavão dos. 2014. *O fado da tua voz – Amália e os poetas*. Lisboa. Bertrand Editora.
- Silva, Raquel Henriques da. 2008. Naturalismo. *História da arte portuguesa*. Dir. Paulo Pereira, Vol. 8, 159-174. Mem Martins: Círculo de Leitores.
- Sucena, Eduardo. 1993a. *Lisboa, o fado e os fadistas*, Vol. I. S/l.:Multilar.
- Sucena, Eduardo. 1993b. *Lisboa, o fado e os fadistas*, Vol. II. S/l.:Multilar.
- Torgal, Luís Reis. 2011. Introdução. In *O cinema sob o olhar de Salazar*. Coord. Luís Reis Torgal, 13-39. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo: a encenação do regime*. Lisboa: Edições Colibri.

Da tela à tela: para uma leitura intermedial de *O Fado*, de José Malhoa

Whittock, Trevor. 1990. *Metaphorandfilm*. Cambridge: Cambridge University Press.

Webgrafia

Elkins, James. 2010. “Unseminario sobre la teoría de la imagen”. *EstudiosVisuales* 7, 132-173. www.estudiosvisuales.net. Acesso em 29 de maio de 2016.

Pereira, Wagner Pinheiro. 2003. “Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, salazarismo e franquismo”. *História: questões & debates* 38, 101-131. Curitiba: Editora UFPR. <http://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2716/2253>. Acesso em 29 de maio de 2016.

Portugal, Daniel B., e Rose de Melo Rocha. 2009. “Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W. J. T. Mitchell”. *E-compós, Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação*, Vol. 12, N.º 1, 1-17. www.compos.org.br. Acesso em 29 de maio de 2016.

Videografia

Grandes quadros portugueses – O Fado. Vídeo. Apresentado por Manuel João Vieira. 2012. S/ l.: Produção Externa Nacional. <http://www.rtp.pt/play>. Acesso em 29 de maio de 2016.

Fraga, António. *Fado Malhoa*. Vídeo. Realizado por Augusto Fraga. Interpretado por Amália Rodrigues, Jaime Santos e Santos Moreira. Letra de José Galhardo e Música de Frederico Valério. 1947. Madrid: Doperfilme.

ANEXO 1



Figura 1. Malhoa, José. *O Fado*. Óleo sobre tela. 1910.

ANEXO 2



Figura 2. Gaspar, Luís Manuel. *A fúria do fado*. Ilustração. 2012.

ANEXO 3

Fado Malhoa

Letra: José Galhardo

Música: Frederico Valério

Alguém que Deus já lá tem, pintor consagrado
Que foi bem grande e nos dói já ser do passado,
Pintou numa tela com arte e com vida
A trova mais bela da terra mais querida.

Subiu a um quarto que viu, à luz do petróleo,
E fez o mais português dos quadros a óleo:
Um Zé de samarra, com a amante a seu lado,
Com os dedos agarra, percorre a guitarra
E ali vê-se o fado.

Faz rir a ideia de ouvir com os olhos, senhores.
Fará, mas não p'ra quem já o viu, mas em cores.
Há vozes de Alfama naquela pintura
E a banza derrama canções de amargura.
Dali vos digo que ouvi a voz que se esmera,
Boçal dum faia banal, cantando a Severa.
Aquilo é bairrista, aquilo é Lisboa;
Boémia e fadista, aquilo é de artista,
Aquilo é Malhoa.

ANEXO 4

Fado Malhoa. Curta-metragem.

[*Fado Malhoa* \(hiperligação\)](#)