

Silvestre ou jogo da (in)subordinação cinema & etnografia

Silvestre or the game of the (in)subordination cinema & ethnography

Teresa ARAÚJO

(Universidade Nova de Lisboa)

teresaraujo@fcsb.unl.pt

<https://orcid.org/0000-0002-7874-3256>

RESUMEN: El estudio revisa la mirada etnográfica del largometraje *Silvestre* de João César Monteiro (1981) realizado con recurso creativo a composiciones tradicionales (*Doncella guerrera*, por ejemplo) y el propósito de movilizarlas en el sentido de una aproximación al *ethos* portugués. El estudio, además de *descubrir* en el tejido de la película un romance muy conocido en el espacio de las lenguas ibéricas (*Veneno de Moriana*), encuentra en las tradiciones sometidas al guión la piedra de toque del propio sentido de *Silvestre*, es decir, la materialización del concepto de ser portugués con contornos peninsulares y la base para la reflexión del cineasta sobre su gesto creativo.

ABSTRACT: This study reviews the ethnographic perspective on the feature film *Silvestre* by João César Monteiro (1981) that was created utilizing traditional compositions (*Doncella guerrera*, for example) and with the purpose of using them in the sense of an approximation to Portuguese *ethos*. In addition, besides discovering in the film a very well-known ballad in the space of the Iberian languages (*Veneno de Moriana*), this study finds in the traditions subordinated to the script the touchstone of the meaning of *Silvestre*, that is, the materialization of the concept of being Portuguese with peninsular contours and the basis for the filmmaker's reflection on his own creative gesture.

PALABRAS-CLAVE: *Silvestre*, Identidad Ibérica, Reflexión Cinematográfica

KEYWORDS: *Silvestre*, Iberian Identity, Filmmaker's Reflection

Com maior ou menor problematização do filme etnográfico português (Costa, 2021) e da «etnografia da recepção» do cinema (Souza, 2014), em geral aceita-se que um modo de ler – ou ver, neste caso, muito apropriado – a longa-metragem *Silvestre* (Monteiro, 1981) seja de recorte antropológico. De certa maneira, a própria crítica vinda da área da interseção dos estudos fílmicos e literários consente nessa forma de encarar a obra (ver, entre outros, Cabral Martins, 2005; Araújo, 2016; Costa, 2016; Giarrusso, 2016; Silva, 2019; Ribeiro, 2021).

Basicamente, reconhece-se sob este consenso que o filme convoca materiais conservados ao longo dos séculos na memória coletiva (especialmente narrativas em prosa e composições poéticas musicadas) e os mobiliza para dar curso a uma aproximação ao *ethos* português supostamente preservado nesse arquivo tradicional transmitido pela voz «popular». Seguidamente, aceita-se que *Silvestre* seja conectado aos filmes imediatamente anteriores de João César Monteiro também realizados a partir do recurso à

matéria «popular», tomada com o mesmo propósito de promover uma espécie de epifania do ser português —*Veredas* (1977), *A Mãe* (1979), *Os Dois Soldados* (1979), *O Amor das Três Romãs* (1979).

A favor da abordagem poderia igualmente aduzir-se o princípio, equacionado por E. Ardèvol, de existir uma certa correspondência entre momentos políticos com alguma agitação e a obliquidade para o filme etnográfico. Disse a investigadora catalã a certo passo da sua reflexão teórica sobre a categoria fílmica e o lugar desse tipo de obra na cinematografia espanhola:

En [...] momentos de efervescencia colectiva, no importa que el autor sea cineasta o antropólogo, que el producto sea un documental, una película de ficción o un metraje de investigación sin editar, lo que importa es el diálogo, discusión y debate que se establece a partir de la imagen y en torno a ella (Ardèvol, 2001: 50).

Vendo bem, todo o ciclo de César Monteiro coincidiu com a fervilhante vivência política dos anos imediatos à Revolução de Abril e, por conseguinte —como é habitual referir-se—, aparenta-se com as práticas fílmicas que, mais ou menos pela mesma época, se realizaram em Portugal em sintonia com as práticas internacionais do *cinema novo* e da antropologia visual (Cabral Martins, 2005: 292; Areal, 2005: 1036).

Ainda favorável à perspectiva poderia tomar-se a anotação do editor da *Obra Escrita* pelo cineasta (Monteiro, 2014, I: 174), que sugere um trabalho de campo anterior às filmagens. Segundo o apontamento, «os diálogos de *Silvestre* foram escritos em parceria com Maria Velho da Costa» e «as canções que figuram no texto são fruto de uma recolha de música tradicional portuguesa» (*ibidem*). Na sequência da identificação da assinatura dos «diálogos», a autoria da incursão no terreno «popular» resulta equívoca, deixando o apontamento supor uma iniciativa direta tomada durante a preparação do filme. Contudo, segundo veremos adiante, o sentido não pode ser senão o de que os materiais prévios entraram na longa-metragem por intermédio de pesquisas e ou publicações prévias realizadas por terceiros, nalguns casos com significativa anterioridade ao trabalho preparatório de *Silvestre*.

Por último, para não alongar o argumento, igual força à leitura com disposição antropológica poderia surgir de um par de alocações monteirianas que, por seu lado, parecem dar substância à bem conhecida asserção de Maria Velho da Costa registada no DVD de *Silvestre* a «espécie de crença na pureza original do povo profundo» que era acalentada pelo cineasta. Recordo primeiramente o passo do enigmático papelinho manuscrito sobre *Silvestre*, assinado «João César Monteiro, 1981», mas editado só em 1992 nos *Cahiers du Cinéma*:

Joués en mille morceaux, nous faisons des films, invoquant en vain le gai savoir des elfes, pour essayer de nous rassembler. Atroce, la plaie ouverte par cette exploration – géographie dérisoire d’une contrée purement fabuleuse, conjoncturée [*sic*]. Pourrons-nous jamais lire les fragments de notre corps dispersé, les relier à un désir civique? (*apud* Nicolau, 2005: 321)

O segundo fragmento que sublinho é o comentário de Monteiro, incluído no *Dossier de Imprensa* do mesmo filme:

cá continuo, como um judeu errante, a procurar a inteireza deste solo, tão vendido, a que chamamos pátria. Acabei o SILVESTRE. [...] O resultado, um pouco aquém das

minhas expectativas, não é ainda a vergonha [...] mas o essencial, o que tem a ver com um imaginário genuinamente nosso, está devidamente salvaguardado (*idem*, 324).

Deixemos estas notas por momentos. Voltaremos a lê-las, mas à luz de outras proposições de João de César Monteiro proferidas numa entrevista a Tavares da Silva, que tendem a reconfigurar o sentido exclusivamente etnográfico (ou etnológico) das primeiras e a expandir o seu significado no âmbito de uma reflexão desenvolvida por analogia metaliterária sobre o uso das tradições em *Silvestre* (*apud* Nicolau, 2005: 325-333).

Por agora, detenhamo-nos no ponto em que a abordagem etnográfica e, num certo sentido, etnológica (como agora dizia) ficou pendente, deixando nessa medida inacabado o programa que esclarece a *des-coberta* monteiriana da «pátria» realizada através de *Silvestre*: um jogo entre a longa-metragem e as composições tradicionais praticado em constante (in)subordinação mútua – e insubordinando inclusivamente a *nacionalidade* do ser português (veremos que é impossível desvalorizar o canto em judaico-espanhol que abre o filme).

Primeiramente, a interpretação com pendor etnológico não explorou bastante os nexos dos ramos entre a identificação do país delineados por César Monteiro na entrevista a Tavares da Silva sobre *Silvestre* e os textos tradicionais selecionados para a longa-metragem. Nesse encontro, o cineasta disse o seguinte, logo após reclamar o paradoxo como traço peculiar das suas obras: «Daí, em relação ao SILVESTRE, poder falar das suas componentes reais que, na nossa vida, são três: o mundo cristão, que vive connosco; o mundo árabe, que corre no sul do nosso corpo; e o mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós» (*apud* Nicolau, 2005: 332).

Em segundo lugar, a abordagem não terminou a identificação da matéria tradicional impregnada no filme, nem averiguou a autenticidade dos textos, além de ainda não ter sopesado de modo suficiente o significado da proveniência geográfica das versões selecionadas, aspetos nada despiciendo numa aproximação, digamos de modo genérico, antropológica.

É quase um lugar comum sublinhar a dívida textual dos diálogos de *Silvestre* ao conto habitualmente denominado «A Mão do Finado», que consta nos *Contos Tradicionais Portugueses* reunidos por Carlos de Oliveira (falecido no ano da estreia do filme, que lhe é dedicado) e José Gomes Ferreira (ed. várias). No entanto, faltaria acrescentar, pela razão que já veremos, o seguinte: como esclarece o *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses* (Cardigos e Correia, 2015, I: 511), a coleção de Oliveira e Gomes Ferreira oferece dois relatos do tema, intitulados «Santo António de Ouro» e «Mariana» (s.d., I: 115-118 e s.d., II: 340-342), ambos tomados pelos compiladores a partir dos então quase centenários *Contos Tradicionais do Algarve* de F. Xavier d’Athaide Oliveira (1900: 43; e 1905: 419). Dito isto, compreende-se que as versões do conto consideradas pelos guionistas de *Silvestre* aludem à parte «árabe, que corre no sul do nosso corpo», já que a sua proveniência geográfica é de uma das regiões portuguesas com maior pregnância mourisca.

Também se menciona a pertinência da balada pan-hispânica *A Donzela Guerreira*¹ na fabricação do argumento e dos diálogos de *Silvestre*. Ora, sendo elevado o número de versões então conhecidas em português², qual ou quais foram as que César Monteiro e

¹ Veja-se a geografia do romance e dos paralelos do tema elaborada por Fontes (1997, I: 328-329).

² *Arquivo do Romancero em Português*. URL: <<https://arquivo.romanceiro.pt/collections/show/56>> (pesquisa realizada no dia 20 de abril de 2022).

Maria Velho da Costa tomaram por empréstimo? Por outro lado, temos de considerar que o romance, como recordava, se canta no prelúdio do filme em idioma judaico-espanhol. Observemos primeiramente este poema musicado, pela significação que desenvolve do ponto de vista da identificação do ser português.

Trata-se da versão seguramente sefardita entoada pela soprano Helena Afonso em figura jogralesa (a partir de 0:16) —a cantora interpretara-a pouco antes da rodagem do filme, no concerto dos Segréis de Lisboa incluído na Semana de Música da Primavera de 1979, em Faro (Fernandes, 2010: 194). A origem geográfica da composição é induzida pelo *incipit* do próprio poema, por a fórmula corresponder à de grande parte das versões da tradição do Oriente, com alguma certeza de Sarajevo: «Pregoneros van y vienen por la ciudad d' Aragón» (Armistead, Silverman, 1981: 483-484; Armistead, 1978, II: 270). Assim sendo, o canto em *Silvestre* evoca alguns dos «mille morceaux» arrancados à «pátria», mas dela constitutivos, mencionados no referido manuscrito de Monteiro: por um lado, a diáspora posterior ao êxodo peninsular dos judeus determinado por éditos das monarquias portuguesa e espanhola nos finais de Quatrocentos; por outro, os «conversos» que não partiram, graças à sua cristianização a coberto da medida régia de D. Manuel, tomada para evitar a saída de Portugal dos bens semitas (Tavares, 1987: 17-66).

Dito de outro modo, o poema sefardita musicado convoca outra parte do ser português, o ramo antigo e espesso comum ao ser espanhol, «o mundo judaizante, que é um rio secreto dentro de nós». Expondo-o, esse canto *desnacionaliza* a noção de «pátria»; além disso, fá-lo no instante da abertura do filme, por forma a realçar indelevelmente o significado etnológico da utilização do canto e ao mesmo tempo a instituir-se —enquanto preâmbulo— numa espécie de protocolo de leitura da epifania do país a que o filme dá expressão. Embora a «Planificação» de *Silvestre*, onde se registam os versos da melodia (Monteiro, 2014, I: 252-254), previsse a balada para um momento posterior (Sequência 62), precisamente antes da celebração do banquete nupcial de Sílvia, a decisão última de César Monteiro de reposicionar o canto judaico-espanhol, transferindo-o para o início da estrutura do filme, enfatizou e densificou a semântica e a funcionalidade da composição na longa-metragem.

A versão de *A Donzela Guerreira* com influência em *Silvestre* foi a coligida por Alves Redol e Fernando Lopes Graça —companheiros de Oliveira e Gomes Ferreira na resistência política à Ditadura e nas orientações estéticas— no seu *Romanceiro Geral do Povo Português* (Redol e Graça, 1964: 285-288), por empréstimo do *Romanceiro do Archipélago da Madeira* de Álvaro Rodrigues de Azevedo (1880: 159-166).

É plausível que o cineasta e Maria Velho da Costa conhecessem outras versões portuguesas, mas porque considero ter sido a de Redol-Graça / Azevedo a influir centralmente nos textos de *Silvestre*? Comparando o diálogo das irmãs Sílvia e Susana (Monteiro, 2014, I: 220-222) com as fórmulas poéticas do diálogo entre o pai e a donzela de todas as versões do romance publicadas até à data da estreia do filme (1981), verifica-se que apenas o de Redol-Graça / Azevedo contempla determinados versos recitados pelas duas irmãs. Nenhuma outra versão em português editada até então os inclui, embora vários poemas tradicionais contenham fórmulas semelhantes a outras do poema recitado em *Silvestre*. Transcrevo o texto poético recitado no filme a partir do visionamento da longa metragem, verificando ser coincidente com o poema incluído (sem referência) na «Planificação» e marcando a negrito os versos idênticos

em *Silvestre* e nos *Romanceiro* de Redol-Graça / Azevedo (além dos vv. 3, 7 e 15 da recitação fílmica coincidentes com os das duas coleções, assinalo também os 6, 14, 22 e 23, por corresponderem às fórmulas dos *Romanceiro* com variantes introduzidas por necessidade do novo contexto).

*Silvestre**(a partir de 1:12:09)*

- Dá-me armas e cavalos as guerras para mim serão
 —Tendes os cabelos compridos, irmã, conhecer-te-ão.
 —**Com tesoiras de talhar cortados rentes serão.**
 —Tendes o olhar acanhado, irmã, conhecer-te-ão.
 —Quando eu esteja com homens não porei olhos no chão.
 —**Tendes o rosto mui alvo, irmã, conhecer-te-ão.**
 —**Nos três dias de caminho, estes sóis o queimarão.**
 —Tendes os ombros erguidos, irmã, conhecer-te-ão.
 —Sejam as armas pesadas, que os ombros descerão.
 —Tendes os peitos mui altos, irmã, conhecer-te-ão.
 —Encolherei os meus peitos dentro do meu coração.
 —Tendes as mãos mui mimosas, irmã, conhecer-te-ão.
 —Lá virá vento e chuva que elas se calejarão.
 —**Tendes largos os quadris, irmã, conhecer-te-ão.**
 —**Vão debaixo de um saiote, homens nunca los verão.**
 —Tendes os pés pequeninos, irmã, conhecer-te-ão.
 —Metê-los-ei numas botas, nunca delas sairão.
 —Tereis medo das batalhas, irmã, conhecer-te-ão.
 —Eu saberei ser um homem com a minha lança na mão.
 - Tomareis por lá amores, irmã, conhecer-te-ão.
 - Os que me falem de amores bem caro lo pagarão.
 - **Tendes nome de mulher, irmã, conhecer-te-ão.**
 - **Eu me chamarei Silvestre, por homem me tomarão.**
 Venham armas e cavalos, as guerras para mim serão.

*Romanceiro Geral do Povo Português**Romanceiro do Archipélago da Madeira**(vv. 5-28)*

- Dai-me armas e cavalo, las guerras p`ra mim serão.
 —Tendes cabelos compridos, filha, conhecer-vos-ão.
 —**Com tesoiras de talhar, cortados rentes serão.**
 —Tende` los olhos formosos, filha, conhecer-vos-ão.
 -De mais formosos sei eu e que de mulher nã são.
 [...]
 —**Tende` lo rosto mui` alvo, filha, conhecer-vos-ão**
 —**Nos três dias do caminho estes sóis lo queimarão.**
 —Tende` los ombros erguidos, filha, conhecer-vos-ão.
 —Sejam las armas pesadas, que los ombros descerão
 —Tendes peitos altaneiros, filha, conhecer-vos-ão.
 —Cingidos pela coiraça, los peitos abaixarão.
 —Tende` las mãos pequeninas, filha, conhecer-vos-ão.
 —De suas guantes calçadas, elas grandes parecerão.
 —**Tendes largos los quadris, filha, conhecer-vos-ão.**
 —**Vão debaixo do saiote, homens nunca los verão.**
 [...]
 —Tende` los pés pequeninos, filha, conhecer-vos-ão.
 —Levo sapatos de ferro, não botas de cordovão.
 —**Tendes nome de mulher, filha, conhecer-vos-ão.**
 —**Me chamarei Dom Martinho, por homem me [tomarão.**
 Venham armas e cavalo, las guerras p`ra mim serão.

Como se conclui, a singularidade das fórmulas autoriza a identificação do outro poema do romance com ascendência na construção fílmica. No entanto, o particularismo também obriga a rever a presunção geral do carácter genuinamente tradicional da versão utilizada por Monteiro e Maria Velho da Costa, pois é bem conhecida a inclinação da maior parte dos editores oitocentistas para intervir textualmente nas composições dos portadores de memória tradicional quando as preparavam para a edição. Álvaro Rodrigues de Azevedo é consabidamente um exemplo dessa tendência com inspiração romântica para o apuramento dos textos (Araújo, 2000: 57-67).

Outro tema presente em *Silvestre* que, ao contrário do conto «A Mão do Finado» e do romance *A Donzela Guerreira*, é muito discretamente mencionado, intitula-se geralmente «La laranja»³, e está abrangido pela categoria cantigas de trabalho transmontanas, «cantiga de segada», «cantiga de malhas», entre outras (Marques, 1992; Galhoz, 1995: 251-252). O canto ouve-se no filme em *over*, entoado pelo Grupo Etnográfico de Tuizelo (a partir de 32:22), enquanto Sílvia desperta e observa a expressão de felicidade da irmã adormecida e alheia a ter sido violentada pelo peregrino enquanto estava sob o efeito da laranja dormideira oferecida pelo forasteiro (emprestado d' «A Mão do Finado»). O poema é idêntico ao publicado em *Folclore de Vinhais* (Martins, 1938/1987: 70-71), com a diferença de em *Silvestre* se repetirem dois dísticos (os versos terceiro e quarto e sétimo e oitavo), muito embora o poema transcrito na «Sinopse» e na «Planificação» não reflita a reiteração (Monteiro, 2014, I: 164 e 196, respetivamente). Em todo o caso, se as cantoras de Tuizelo (concelho de Vinhais, tal como a versão publicada) não tomaram o poema da coleção de Firmino Martins, interpretaram um transmontano igualmente tradicional — que, além disso, alude a uma incursão violenta em território mouro bem articulada com a imagem triple do *ethos* português desenhada por Monteiro.

À leitura etnográfica de *Silvestre* falta detetar outras composições tradicionais — sabe-se que a tarefa não é simples, por alguns destes temas atravessarem o filme não «como citações, mas como matéria-prima para a constituição de um texto que pareça o mais coeso possível» (Giarrusso, 2016: 130). Não sendo este o momento de escrutinar toda a matéria prévia de índole tradicional mobilizada na longa-metragem, a lacuna exemplifica-se com a presença do romance igualmente com significativa circulação em idiomas ibéricos, *Veneno de Moriana*⁴.

O tema da figura feminina que vinga a sua honra oferecendo um copo de vinho envenenado ao noivo, quando este a convida para o seu enlace nupcial com outra pretendida, é ouvido no segmento formado por duas cenas (a partir de 44:01). A presença do poema não se encontra registada na «Sinopse» nem na «Planificação» da longa-metragem que se leem na *Obra Escrita*. Nas indicações do último texto encontra-se a didascália «Cantam-se rimances [*sic*] e canções de escárnio» (Monteiro, 2014, I: 202), sem de facto se ouvir na longa-metragem as de zombaria ou outros romances além dos referidos. Escuta-se apenas *Veneno de Moriana* nas Sequências 25 e 26, ou seja, durante a vindima e seguidamente, em registo *over*, ao longo das imagens da chegada e da receção ao pai de Sílvia, regressando este da corte onde tinha ido convidar o rei para o casamento da filha. O momento em que o canto termina coincide com a frase do pai «havemos de regar com ele [o vinho] as tuas bodas» (*idem*: I, 203), que cria uma relação paradoxal, bem ao gosto monteiriano, entre o excelente vinho bebido pelo pai e o vinho envenenado do romance e entre as bodas não consumadas, por diferentes razões, de *Silvestre* e da balada. Qual a versão entoada pelas vozes do Grupo Etnográfico de Tuizelo? Transcrevo-a a partir do visionamento de *Silvestre*, dado ter sido infrutífera até ao momento a tentativa de contacto com o Grupo no sentido de averiguar a sua referência, e assinalo com reticências entre parêntesis retos os hemistíquios ou expressões inaudíveis por sobreposição intencional de outras vozes e sonoridades envolventes.

³ Creio que a única vez que o vi referido foi em *Literatura de Expressão Popular, Colagens e Costuras na Sintaxe Fílmica de João César Monteiro* (Ribeiro, 2021: 70 e ss.).

⁴ *Vd.*, para a fortuna internacional da balada no já mencionado *Índice* (Fontes, 1997, I: 189) e para a leitura das versões da tradição nacional, o *Arquivo do Romancero em Português*. URL: <<https://arquivo.romancero.pt/collections/show/68>> (pesquisa realizada no dia 20 de abril de 2022).

- | | | |
|----|------------------------------------|-----------------------------------|
| | Já lá 'baixo vem D. Jorge, ai, ai, | no seu cavalo montado. |
| 2 | Avistou a Juliana | fazendo no seu bordado. (bis) |
| | —Boa tarde, ó Juliana, ai, ai, ai, | boa tarde venho dar. |
| 4 | Amanhã é meu casamento, | se me queres acompanhar. |
| | —Espera aí ó D. Jorge, ai, ai, | espera aí um bocadinho, |
| 6 | enquanto eu vou à adega | buscar-te um copo de vinho. (bis) |
| | —Juliana, ó Juliana, ai, ai, | tu que fizeste ao teu vinho? |
| 8 | Ainda só bebi um copo | já não enxergo o caminho. (bis) |
| | —Não enxergas o caminho, ai, ai, | [...] |
| 10 | [...] | com outra não vais casar. |
| | [...] | [...] |
| 12 | D. Jorge tinha por [...] | das meninas enganar. |
| | Já lá 'baixo vem D. Jorge, ai, ai, | no seu cavalo montado |
| 14 | Avistou a Juliana | fazendo no seu bordado. (bis) |
| | —Boa tarde, ó Juliana, ai, ai, ai, | boa tarde venho dar. |
| 16 | Amanhã é meu casamento, | se me queres acompanhar. |
| | —Espera aí ó D. Jorge, ai, ai, | espera aí um bocadinho, |
| 18 | enquanto eu vou à adega | buscar-te um copo de vinho. (bis) |

A favor da autenticidade tradicional da versão é a sua assonante em *-á* e a parcela de versos em *-io* própria do «modelo transmontano» do romance, muito embora falte ao poema a descrição do veneno colocado pela figura feminina no vinho, tão característica da tradição da área geográfica (Ferré da Ponte, 1987: 564). Vejamos um exemplo desses versos também do concelho de Vinhais:

- | | | |
|---|-----------------------------|---------------------------|
| | —Botei-te camisas de qeobra | e pós de lagarto moído, |
| 8 | No meio de tudo isso | foi o rosalgar metido |
| | | (Martins, 1928/1987: 197) |

Em todo o caso, a lacuna não obsta a que se considere a versão genuinamente tradicional, como se compreende pelo estudo de Pedro Ferré, «A Tradição Oral Moderna em Confronto» (Ferré da Ponte, 1987: 518-710). Por outro lado, a ausência do diálogo entre a mãe e a filha prévio à chegada do cavaleiro, que abre outras versões tradicionais inclusivamente transmontanas, remete este poema para a categoria estabelecida por Anastácio (1989) de versões da balada associadas às canções de trabalho da província. Com efeito, em *Silvestre*, o romance é cantado nas vindimas, como atrás se disse, e de facto não inicia com versos semelhantes aos do concelho também transmontano de Miranda do Douro, que marcam outro contexto de circulação do romance:

- | | | |
|---|--------------------------|--------------------------------|
| | —Tu que tens, ó Juliana? | Passas a vida a chorar. |
| 2 | —Eu nada, ó minha mãe, | o Dom Jorge vai casar |
| | | (Vasconcellos, 1958: 108-109). |

Prosseguimos o escrutínio das referências tradicionais no cinema de César Monteiro, como daremos conta noutro estudo, mas voltemos ao ponto em que interrompemos a leitura de duas proposições do cineasta sobre *Silvestre*, com o propósito de agora as retomarmos em confronto com as do mesmo realizador sobre o mesmo filme notadamente entrecortadas pela reflexão literária.

Como atrás dava conta, a relação da «etnografia» com a literatura no cinema de Monteiro não esteve ausente do olhar mediado pelo prisma dos estudos filmicos e literários. Fernando Cabral Martins esteve entre os primeiros a vê-la. Percecionou as conexões entre *Silvestre* —e o próprio ciclo de que o filme faz parte como clímax desta fase, segundo o crítico— e o Surrealismo português. Entre esses laços, fez ver que, nessas obras, a *verdade* dos «contos tradicionais», tida como primordial, se funde plenamente com a da arte surrealista pelo fantástico, pela «abstração e a estilização plásticas [que] vêm introduzir em pleno seio das histórias “populares” e “tradicionais” o jogo da iluminação *surreal*» (2005: 294). Não esqueceu o cunho de Maria Velho da Costa na redação a duas mãos dos diálogos frequentemente constituídos e geradores de uma teia de referências que «criam um circo mental de partilhas, homenagens e paródias» (*idem*: 297). Mas começou o seu argumento por alegar a afinidade conceptual entre Monteiro e o pontífice do Surrealismo português, Mário Cesariny, no que toca à noção —subjacente ao ciclo monteiriano e ao prefácio da quase coetânea e de algum modo vanguardista *Horta de Literatura de Cordel* (Cesariny, 1983)— sobre os «contos tradicionais» como uma espécie de acervo inconsciente e incólume do primitivo preservado ao arrepio da História (Cabral Martins, 2005: 292-293). Entre as últimas abordagens através do mesmo cruzamento de lentes, está a de base comparatista de Ribeiro (2021) que, embora não se detenha no exame «etnográfico» fino das fontes, examina o entrelaçado dos filamentos da tradição no tecido filmico monteiriano de acordo com alguns modelos de análise intertextual.

Em todo o caso, creio que a entrevista dada pelo realizador a Tavares da Silva (*apud* Nicolau, 2005: 325-333) ainda não foi devidamente apreciada. Nessa conversa publicada inicialmente em 1982, João César Monteiro desenvolveu uma reflexão sobre o seu (e de Maria Velho da Costa) trabalho de escrita do filme, problematizando-o face a dois movimentos criativos da literatura portuguesa que estiveram comprometidos, embora de forma bastante diferente, com o «povo».

Por um lado, a revolução romântica criadora de uma nova forma culta modelada a partir das tradições poéticas conservadas desde tempos arcaicos na memória das gentes rústicas e ostracizadas como genuíno arquivo da alma nacional.

Essa tradição oral de levar aos outros uma narrativa está a perder-se, quer em verso, quer em prosa. [...] Naturalmente que muitas dessas linhas tradicionais foram fixadas. Especialmente no século XIX: Garrett, Herculano, enfim, todo o Romantismo. [...] Muito embora, depois, o próprio Romantismo o que tenha feito tenha sido «trabalhar a partir desses materiais» [*sic*]. E até dar-lhes uma forma erudita (*idem*: 329)

Por outro, o retorno cívico ao «povo» depauperado e ferido, levado a cabo pelo programa neorrealista em nome de imperativos éticos e políticos. «A narrativa de origem popular é, também, uma matéria que algum neo-realismo português não descurou. [...] Aí, contudo, é a *démarche* inversa ao Romantismo» (*ibidem*). Explica Monteiro que esta ação criadora, nomeadamente a de Carlos de Oliveira, «vai ao ponto de “fabricar” narrativas com carácter popular, mas que não são populares» (*ibidem*).

Face à pergunta subsequente de Tavares da Silva sobre a especificidade do gesto criativo de *Silvestre*, o cineasta colocou-a no ponto do paradoxo que sempre reclamou como pedra de toque da sua obra. Não a afastou da «fabricação» erudita do escritor a quem dedicou a obra filmica (Carlos de Oliveira), por estar ciente da complexidade e estilização dos procedimentos e modelos de ambos. Coincidiu inclusivamente com o entrevistador,

dizendo que *Silvestre* não se concluiu «metendo-o [ao povo] lá dentro», mas procurando representá-lo com recursos equivalentes aos de Oliveira (*ibidem*). Ato contínuo, acrescentou —sob uma forma que poderia considerar-se contraditória (bastante peculiar ao realizador, conforme se viu), tendo em conta a alusão implícita ao «Romantismo»— que o seu filme resultou de «uma *démarche* muito consciente, que tem a ver com outro facto [...] não me afastar muito das raízes genuinamente populares» (*idem*, 330). Estas linhas parecem dar razão a Leonor Areal quando descreveu a criação de Monteiro por referência à «corrente que chama[ou] neo-romântica» (Areal, 2005: 1036) do cinema português daqueles anos. Chegados então aqui, creio ser necessário levar a sério esta (aparente) contradição de João César Monteiro para lermos criticamente a malha de fundo tradicional de que se compõe *Silvestre* – e, como em qualquer antagonismo, é necessário compreender bem cada parte.

REFERÊNCIAS

Filmografia

- MONTEIRO, João César (1977): *Veredas*, Instituto Português de Cinema, 120 minutos; editado em DVD por Madragoa Filmes, 2003
- MONTEIRO, João César (1979a): *A Mãe [O Rico e o Pobre]*, Produção RTP, Série “Contos Tradicionais Portugueses”, 25 minutos
- MONTEIRO, João César (1979b): *Os Dois Soldados*, Produção RTP, Série “Contos Tradicionais Portugueses”, 25 minutos
- MONTEIRO, João César (1979c): *O Amor das Três Romãs*, Produção RTP, Série «Contos Tradicionais Portugueses», 25 minutos.
- MONTEIRO, João César (1981): *Silvestre*, DVD, Madragoa Filmes/Lusomundo, 120 minutos; editado em DVD por Madragoa Filmes, 2003.

Bibliografia

- ANASTÁCIO, Vanda (1989): «O Livro de Horas da segada», em *El Romancero. Tradición y Pervivencia a fines del Siglo XX*, Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero, Pedro M. Piñero *et al.*, (eds.), Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, pp. 343-353.
- ARAÚJO, Maria Teresa Alves de (2000): *Teófilo Braga e o Romancero de Tradição Oral Moderna Portuguesa. Questões de História e Teorização*, Tese de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- ARAÚJO, Nelson (2016): *Cinema Português – Intersecções estéticas nas décadas de 60 a 80 do séc. XX*, Lisboa, Edições 70.
- ARDÈVOL, E. (2001): «Dónde está el cine etnográfico em España?» em *Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el documental em España*, Josep Ma. Català, Jostexo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), Madrid, Ed. Ocho y Medio, Libros de Cine, pp. 45-64.
- AREAL, Leonor (2005): «A Poética do Desejo na Obra de João César Monteiro», em *Livro de Atas IV SOPCOM, Repensar os Media. Novos Contextos da Comunicação e da Informação*, Covilhã, Universidade da Beira Interior, pp. 1034-1044.

- ARMISTEAD, Samuel G. (1978): *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, II, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- ARMISTEAD SAMUEL G. E SILVERMAN, J. H. (1981): «El antiguo romancero sefardí: citas de romances en himnarios hebreos (siglos XVI-XIX)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 30, n.º 2, 453-512. DOI: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v30i2.521>
- ARQUIVO DO ROMANCEIRO EM PORTUGUÊS, romanceiro.pt [último acesso a 20/04/2022].
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de Azevedo (1880): *Romanceiro do Archipélago da Madeira*, Funchal, Voz do Povo.
- CABRAL MARTINS, Fernando (2005): «A Arte Mágica», em *João César Monteiro*, João Nicolau (org.), Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, pp. 291-299.
- CARDIGOS, Isabel David e CORREIA, Paulo Jorge (2015): *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos)*, 2 vols., Lisboa, Edições Afrontamento.
- CESARINY, Mário (1983): *Horta de Literatura de Cordel. O Continente Submerso, O Grande Teatro Do Mundo, Os Sobreviventes Do Dilúvio: Monstros Nacionais, Monstros Estrangeiros*, seleção, fixação do texto, prefácio e notas de Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim (última edição, 2004).
- COSTA, Catarina (2021): *Representações da Cultura Popular no Cinema Português*, Lisboa, Edições 70.
- COSTA, Pedro Ruas Camacho (2016): *Do cineasta demiurgo – Uma análise da obra de João César Monteiro*, Lisboa, Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa. URL: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/26305/1/ulfl220143_tm.pdf>
- FERNANDES, Manuel da Hora (2010): *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, Pedagogo e Divulgador*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- FERRÉ DA PONTE, Pedro Alfonso (1987): *Estratégias Dramatizadoras do Romanceiro Tradicional Português*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- FONTES, Manuel da Costa (1997): *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico (com uma bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês), selecção e comentário das transcrições musicais* de Israel J. Katz, *correlação pan-europeia* de Samuel G. Armistead, 2 vols., Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Ltd.
- GALHOZ, Maria Aliete (1995): «Mais Algumas Nótulas em Torno aos Contos de Trabalho de Trás-os-Montes», em *Oral tradition and Hispanic literature: essays in honor of Samuel G. Armistead*, Mishael M. Caspi (ed.), New York, Garland Publishing, pp. 231-252.
- GIARRUSSO, Francesco (2016): *O labirinto e o espelho: O cinema de João César Monteiro*, Covilhã, Editora LabCom.IFP.
- MARQUES, J. J. Dias e BRUNETTO, Walter (1992): «O Romanceiro e as cantigas de segada», em *Estudios de folclore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón, Yvette Jiménez de Báez (eds.), México, Colégio de México. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv47w692.14>
- MARTINS, Firmino A. (1928/1987): *Folclore do Concelho de Vinhais*, I, Coimbra, Imprensa da Universidade. Reedição fac-similada, Vinhais, Edição da Câmara Municipal.

- MARTINS, Firmino A. (1938/1987): *Folclore do Concelho de Vinhais*, II, Coimbra, Imprensa da Universidade. Reedição fac-similada, Vinhais, Edição da Câmara Municipal.
- MONTEIRO, João César (2014): *Obra Escrita*. Coordenação de Vítor Silva Tavares, I, Lisboa, Livraria Letra Livre.
- NICOLAU, João (org.) (2005): *João César Monteiro*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- OLIVEIRA, Carlos de e FERREIRA, José Gomes (s.d.): *Contos Tradicionais Portugueses*, escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira com ilustrações de Maria Keil, Lisboa, Iniciativas Editoriais (1.ª ed., 1957; 2.ª ed, 1975?; 3.ª ed. 1979?).
- OLIVEIRA, F. Xavier d' Athaide (1900): *Contos Tradicionais do Algarve*, I, Tavira, Typographia Burocratica.
- OLIVEIRA, F. Xavier d' Athaide (1905): *Contos Tradicionais do Algarve*, I, Porto, Typographia Universal.
- REDOL, Alves e GRAÇA, Fernando Lopes (1964): *Romanceiro Geral do Povo Português*, texto organizado, prefaciado e anotado por Alves Redol; texto musical escolhido, comentado e prefaciado por Fernando Lopes Graça; ilustrações de Maria Keil, Lisboa, Iniciativas Editoriais.
- RIBEIRO, Heloísa (2021): *Literatura de Expressão Popular; Colagens e Costuras na Sintaxe Filmica de João César Monteiro*, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. URL: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/214630/ribeiro_hh_me_arafcl.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [último acesso, 20/04/2022].
- SILVA, Carina Rodrigues (2019): *Mitos e Lendas Populares: Importância no Imaginário do Cinema Português*, Dissertação de Mestrado, Escola Superior Artística do Porto. URL: <<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/31212/1/Tese-convertido.pdf>> (último acesso 20/04/2022).
- SOUZA, Maria Luiza Rodrigues (2014): «Modos de ver e viver o cinema: etnografia da recepção filmica e seus desafios», *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, Vol. 3, n.º 1, pp. 1-16 (último acesso 20/04/2022). DOI: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n1.59>
- TAVARES, Maria José Pimenta Ferro (1987): *Inquisição e Judaísmo. Estudos*, Lisboa, Presença.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1958): *Romanceiro Português*, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade.

Fecha de recepción: 23 de mayo de 2022

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2022

