

OS «DOIS OFÍCIOS DOS OLHOS»: VER E CHORAR NO CINEMA – ALGUNS EXEMPLOS

MARIA DO ROSÁRIO LUPI BELLO*

Resumo: Partindo da afirmação do padre António Vieira sobre o facto de «só os olhos [terem] dois ofícios: ver e chorar», o presente ensaio procura interrogar o modo como o cinema, arte da visão, representa o choro. Para tal usa-se o exemplo de vários filmes – *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, *Belle de Jour* (1967) de Luis Buñuel, *Belle Toujours* (2006) e *Palavra e Utopia* (2000), ambos de Manoel de Oliveira, *Tabu* (2012) de Miguel Gomes e ainda a breve referência a outras obras – nas quais as lágrimas apresentam um valor simbólico variável, mas sempre decisivo na sua economia significativa. Desta forma procura-se compreender e aprofundar o paradoxo constitutivo da ontologia do cinema enquanto arte icónica e temporal que, em última instância, busca a visibilidade do invisível.

Palavras-chave: cinema; choro; lágrimas.

Abstract: Taking into account Father António Vieira's sentence about the fact that «only the eyes have two crafts: seeing and crying», the present essay seeks to interrogate the way crying is represented by cinema, the art of vision. For such an aim a number of different films is taken as example – *Stromboli* (1950) by Roberto Rossellini, *Blade Runner* (1982) by Ridley Scott, *Belle de Jour* (1967) by Luis Buñuel, *Belle Toujours* (2006) and *Palavra e Utopia* (2000), both by Manoel de Oliveira, *Tabu* (2012) by Miguel Gomes and a brief reference to some other cases –, since in all of them tears present a decisive value in the economy of significance of the movie, although with variable symbolic meanings. Thus the paradox constituting the ontology of cinema, an iconic and temporal art which ultimately seeks the visibility of the invisible, can be better and more deeply understood.

Keywords: cinema; crying; tears.

É bem conhecido o sermão do padre António Vieira proferido em 1669 sobre as Lágrimas de São Pedro, no qual o pregador afirma que «todos os sentidos do homem têm um só ofício; só os olhos têm dois. O ouvido ouve, o gosto gosta, o olfato cheira, o tato apalpa, só os olhos têm dois ofícios: ver e chorar».

Gostava de partir desta afirmação e do pensamento de António Vieira para interrogar o modo como o cinema, arte especialmente da visão, retrata o choro, em particular o choro feminino. Não serão objeto deste breve ensaio as estratégias retóricas usadas pela Sétima Arte para levar às lágrimas, embora essa seja uma relevante competência desta forma de expressão artística, precisamente porque dá a ver. E também porque a visão oferecida pelo cinema é, ou pode ser, intensificada pela

* Universidade Aberta, Lisboa. CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura). Email: mrlupibello@gmail.com.

sua natureza heterogênea e complexa, feita de tempo e movimento, palavras, som e música. O cinema cai frequentemente na tentação manipulativa, podendo tornar-se muito persuasivo e eficaz na forma como tanto dá a ver quanto provoca a emoção superficial, fazendo acontecer verdadeiras «lágrimas de crocodilo». Interessa-me agora considerar alguns casos em que as lágrimas têm outra densidade e são tema realmente importante e central na obra fílmica, procurando perscrutar a razão dessa centralidade.

Vale a pena fazer uma breve premissa sobre a ontologia do cinema. Segundo o primeiro grande teórico sistemático da Sétima Arte, André Bazin, o cinema (excluindo o caso particular do cinema de animação) capta «a realidade física enquanto tal», isto é, «está “obrigado” a comunicar apenas através daquilo que é real», sendo «por essência uma dramaturgia da natureza»¹. Erwin Panofsky afirmava também que o *medium* dos filmes é a realidade física enquanto tal, e Pier Paolo Pasolini esclarecia que o cinema capta os índices sensíveis e perceptíveis da realidade física e natural. Para o realizador italiano a língua do cinema é um «sistema de signos icônicos que exprime a realidade através da própria realidade», tendo chegado mesmo a afirmar, numa entrevista a Giuseppe Cardillo², referindo-se ao seu famoso ensaio de 1967, *Osservazioni Sul Piano-Sequenza*, que «a semiologia do cinema corresponde a uma semiologia da realidade», ou seja, é a própria realidade que é linguagem, e o cinema mais não faz do que captá-la através desse instrumento privilegiado da Sétima Arte, que é o chamado «plano-sequência», aquele processo técnico que permite o registo da dimensão espaço-temporal da realidade. Portanto, profunda iconicidade (relação direta com o real, «dependência» do real) e fixação do tempo são os dois traços predominantes e específicos do cinema, que levaram outro grande cineasta, Andrei Tarkovsky, a defini-lo como «o tempo em forma de facto» («time in the form of fact»)³, que é o mesmo que dizer a arte da visibilidade do acontecimento em ação.

Ora, esta pequena introdução teórica à natureza fílmica pode favorecer a tomada de consciência sobre o peso que, no cinema, tem cada facto: uma lágrima — ainda que artificial ou estimulada — não deixa de ser uma lágrima, e não a sua representação. Aquilo que vemos é o registo visual (feito de luz e sombra) dessa entidade física, material (que tem temperatura e terra, é quente e salgada) e também emocionalmente expressiva. Que valor pode, então, estar associado ao facto de ver alguém chorar, no cinema? De que forma é que o cinema se apropriou e apropria do valor das lágrimas?

Nunca é demais sublinhar que a imagem cinematográfica corresponde à exteriorização e à objetificação daquilo que os olhos podem ver; mas aquilo que os olhos podem ver é unicamente o visível. Porém, a imagem cinematográfica, profundamente

¹ BAZIN, 1992: 177.

² Cf. FONTANELLA, 2005: 31.

³ TARKOVSKY, 1996: 64.

icônica, remete, como diria Marie-José Mondzain⁴, para a imagem natural, pura, cuja essência não é a visibilidade. E só esta imagem invisível é verdadeira — este é, digamos assim, o dilema do cinema, simultaneamente a sua força e a sua fraqueza.

Robert Bresson, no seu precioso livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo*, feito de reflexões e indicações «práticas», ajuda-nos a perceber esta vocação contraditória do cinema, que quer dar a ver o que não se vê, quando afirma: «Quando um som pode substituir uma imagem, suprimir ou neutralizar a imagem. O ouvido dirige-se sobretudo para o interior e o olhar para o exterior»⁵. E acrescenta adiante: «O olho (em geral) superficial, o ouvido profundo e inventivo. O apitar de uma locomotiva dá-nos a visão de toda uma gare»⁶. Aquilo que não se vê faz ver melhor, enquanto que o visível é limitado e pode enganar. Mas ele é a matéria do cinema, e desta contingência a Sétima Arte não pode escapar.

É precisamente neste sentido que o padre António Vieira fala do olho e do olhar, enquanto «canal» por onde entram as ilusões do mundo. S. Pedro, tal como Adão e Eva, pecou porque viu; chorou porque pecou. As lágrimas fazem o percurso inverso ao da visão, e são fonte de redenção e reparação daquilo que a visão estragou. Chorar é também «limpar», ficar pronto para ver «melhor», pacificar, ou seja, reintroduzir um equilíbrio necessário, ceder a um gesto justo e verdadeiro. «Os hipócritas não sabem chorar», diz S. Mateus⁷, «não pedem o dom das lágrimas», por isso ficam reféns da sua ilusão e não têm possibilidade de mudar, permanecem fixos e imutáveis. As lágrimas, porém, são dinâmicas e “co-movem”. Quando o cinema as capta, é um acontecimento que é captado, nos seus índices exteriores e nas suas implicações interiores, de significado. Se alguma coisa «acontece», algo, ou alguém, muda.

Há muitos filmes, na história do cinema, que atestam este processo da mudança através do acontecimento das lágrimas. Um dos mais belos e eloquentes é *Stromboli* (1950), de Roberto Rossellini. Nele, a protagonista, Karin, desempenhada por Ingrid Bergman, é uma lituana que, para escapar à prisão de um campo de refugiados em Itália, resolve casar com um pescador que acabara de conhecer. Mas a vida que a espera vai parecer-lhe tão má ou pior do que a do campo de refugiados. Enclausurada numa ilha vulcânica, seca, miserável e primitiva, onde a escassa população local a trata, estrangeira que é, com desconfiança e hostilidade, Karin desespera e tenta fugir, atravessando a zona terrível onde se sente o ruído aterrador e o fumo sufocante do vulcão. A cena final coincide com o clímax da história, iluminando o seu conteúdo e estabelecendo um diálogo importante com um momento diegético anterior. Rossellini põe em cena vários tipos de lágrimas, com significados diversos: primeiro as

⁴ MONDZAIN, 1996: 110.

⁵ BRESSON, 2003: 55.

⁶ BRESSON, 2003: 72.

⁷ Mt 6, 1-16.

lágrimas de desamparo e desconsolo, depois as lágrimas de revolta e desespero, por fim as lágrimas de comoção, abandono e paz.

Quando Karin soçobra, pela primeira vez, à angústia da sua situação — à qual não é indiferente a sua posição pessoal, demasiado centrada em si mesma e nos seus próprios critérios —, no seu choro amargurado ecoa outro choro, tão semelhante e tão diferente do seu, que a provoca e solicita, feito de uma verdade à qual ela não se abandona totalmente: o pranto desconsolado de um bebé, tanto ou mais dependente e necessitado do que ela, mas em cuja ritmada e natural cadência parece evidenciar-se a certeza de uma resposta, eventualmente morosa mas segura. O paralelo é eficaz, porque o choro desse bebé, que Karin procura, mas não vê, é também sinal de uma vida pela qual ela ardentemente anseia. Nessa cena, de longos sete minutos, a música cumpre uma importante função simbólica e narrativa, transportando o vetor significativo da história desde o desespero da protagonista até à irrupção de pequenos e inesperados lampejos de beleza, que indiciam uma possibilidade nova, inimaginável e positiva.

Ao cambalear sozinha por entre as ruelas áridas e vazias, sentindo-se presa num labirinto de pedra e pó, Karin reafirma desesperadamente o seu desejo e a sua vontade: «Quero sair daqui!» («I want to get out!»). Porém, ser-lhe-á necessário atingir o ponto máximo da dor, o pico da ilha, tão perigoso e assustador como o próprio vulcão, para que as suas lágrimas passem do cego desespero à esperança, e os seus olhos turvos de choro possam secar e, assim, voltar a ver — já que ver e chorar são «ofícios» alternativos —, para que possam voltar a ver o que já viam, mas não sabiam que viam e que só então se lhes torna visível e evidente.

O crítico Fred Camper afirmou no «Chicago Reader», de setembro de 2000, acerca desta obra o seguinte:

Como muitas obras-primas do cinema, Stromboli explica-se plenamente apenas na cena final, que coloca a sua imagética em harmonia com o estado de espírito da protagonista. Esta estrutura sugere a convicção no poder transformador da revelação. Forçada a largar a sua mala (bastante mais modesta do que os malões com que tinha chegado), à medida que sobe o vulcão, Karin é despojada do seu orgulho e reduzida — ou elevada — à condição de uma criança que chora [e de facto já ouvimos chorar outra criança], como uma espécie de primeiro ser humano que, despido das roupagens do seu ego, precisa de aprender a ver e a falar novamente, a partir de um pessoal «ano zero» (para usar o título de outro filme de Rossellini)⁸.

⁸ Texto original: «Like many of cinema's masterpieces, *Stromboli* is fully explained only in a final scene that brings into harmony the protagonist's state of mind and the imagery. This structure [...] suggests a belief in the transformative power of revelation. Forced to drop her suitcase (itself far more modest than the trunks she arrived with) as she ascends the volcano, Karin is stripped of her pride and reduced — or elevated — to the condition of a crying child, a kind of first human being who, divested of the trappings of self, must learn to see and speak again from a personal «year zero» (to borrow from another Rossellini film title)».

Nessa cena final, enquanto procura avançar, atordoada e cega pelo fumo do vulcão (que expele lágrimas de fogo), chorando lágrimas sufocadas pelo lenço com que se protege, desistindo das duas malas que carregara até ao topo da ilha, Karin sofre uma transformação interior progressiva e radical, que a leva, primeiramente, a admitir ter medo e falta de coragem e, depois, a pedir: «Deus, se existes, dá-me um pouco de paz», até ao ponto em que decide parar de resistir à beleza entrevista antes, murmurando, esgotada e pacificada, perante o céu estrelado: «Oh Dio, com'è bello!».

As lágrimas não são, portanto, mero desafogo, na visão de Rossellini, mas antes instrumento de redenção. Expressam um pedido e um abandono, e têm a potência de uma confissão, antes de mais para o próprio. Terrível seria se chorar de nada valesse, se as lágrimas caíssem num mundo onde ninguém as pudesse acolher, onde nem para o próprio fossem possibilidade.

Por isso mesmo é tão forte a cena final de outro grande e muito diferente filme, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, quando o atlético e perfeito «replicante» Roy Batty (como que) tornado humano, vê aproximar-se o momento pré-determinado da sua morte, depois de saber que o seu «pai» e criador estabelecera friamente esse prazo, sem se importar com o seu incontrolável desejo de vida. Compreendendo que nada poderia fazer contra o seu destino de morte, contra esse radical e injusto fim que se aproxima, Roy decide, porém, arriscar aquele ato que contraria a sua «programação» mecânica, que vence a escravidão para a qual foi construído: salva Deckard, o seu perseguidor, no último minuto, levando a cabo esse tipo de ação gratuita, amorosa, que só um ser humano pode cumprir. Nesse momento rasga-se o céu negro e pesado da cidade «high-tech» típica do *film noir* e, no azul sideral, vê-se subir uma pomba branca, símbolo dessa dimensão «outra» que não parecia habitar aquele universo de sombras e sem-sentido, em que todos os momentos se perdiam e as lágrimas eram inúteis e impotentes, confundindo-se com a chuva. Nesse mundo, como ouvimos dizer a Rutger Hauer/Roy Batty no momento da sua agonia, em que as lágrimas não fossem como as palavras, mas antes mera substância fria, sem sabor e inodora, a vida não teria propósito, a beleza não conteria a potência de uma revelação e o tempo não seria promessa, mas sim anúncio de morte:

Eu vi coisas que vocês não imaginariam. Navios de guerra em chamas ao largo de Órion. Eu vi raios-c brilharem na escuridão perto da Porta de Tannhäuser. Todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva. Tempo de morrer⁹.

⁹ Texto original, da autoria de David Peoples, com alterações introduzidas por Rutger Hauer: «I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die».

Porém, uma única lágrima pode, pelo contrário, operar uma grande mudança, por uma lágrima pode dar-se a vida, como se canta no fado *Lágrima*, interpretado por Amália Rodrigues e composto conjuntamente com Carlos Gonçalves — «Por uma lágrima tua, que alegria, me deixaria matar»:

*Cheia de penas, cheia de penas me deito
E com mais penas, com mais penas me levanto
No meu peito, já me ficou no meu peito
Este jeito, o jeito de te querer tanto.*

*Desespero, tenho por meu desespero
Dentro de mim, dentro de mim o castigo
Não te quero, eu digo que não te quero
E de noite, de noite sonho contigo.*

*Se considero que um dia hei de morrer
No desespero que tenho de te não ver
Estendo o meu xaile, estendo o meu xaile no chão
Estendo o meu xaile e deixo-me adormecer.*

*Se eu soubesse, se eu soubesse que morrendo
Tu me havias, tu me havias de chorar
Por uma lágrima, por uma lágrima tua
Que alegria, me deixaria matar.*

Se o cinema aspira a favorecer a visibilidade do invisível, vale a pena perguntar: o que é que, do invisível, uma lágrima pode dar a ver, no ecrã? Como lembrou o papa Bento XVI¹⁰ numa das suas audiências, a santa Catarina de Sena associa-se o dom das lágrimas. Para a santa italiana, «toda a lágrima nasce do coração. Nenhum membro é tão sensível aos impulsos do coração como os olhos; se o coração sofre, logo eles o revelam». As lágrimas são, pois, a imagem icónica, sensível, material, da verdadeira imagem, que é o coração humano. É o coração que se revela na queda de uma lágrima.

Disso mesmo trata o filme de 1967 do iconoclasta Luis Buñuel, intitulado *Belle de Jour*, baseado no romance francês de Joseph Kessel, publicado em 1928 sobre a vida de uma estranha mulher, Séverine, que ama genuinamente o seu marido Pierre mas não pode deixar de atraí-lo da forma mais bizarra e indecorosa, prostituindo-se

¹⁰ Cf. Audiência Geral do Papa Bento XVI, Sala Paulo VI, 24 de novembro de 2010.

durante o dia num bordel enquanto o marido trabalha. Há muito de ensaio médico e «científico», ao nível psicológico, nesta relativamente curta narrativa literária — os problemas afloram, aliás, durante uma longa doença de Séverine —, embora a dimensão moral não esteja ausente do dilema que aqui se configura. Para Buñuel, porém, o conteúdo da obra torna-se uma questão simultaneamente psicanalítica e religiosa. Se o final do romance consistira na absoluta necessidade de Séverine contar a verdade a Pierre — coisa que realmente faz depois de este sofrer um terrível acidente que o deixa paralítico, e sendo o silêncio total a reação de Pierre ao conhecimento da verdade —, em Buñuel o final é algo diferente. Henri Husson, amigo de Pierre e único conhecedor do segredo de Séverine, terá com ele uma conversa à porta fechada, longe do olhar da mulher e dos espectadores. Após essa conversa, Séverine aproxima-se do marido e vê uma lágrima que escorre pela sua cara. Há um súbito corte de cena, e o plano seguinte mostra Pierre levantando-se da cadeira de rodas e falando naturalmente. Séverine vai à janela, atraída pelo barulho de uma carruagem, e sorri, feliz: tudo está bem, a vida voltou ao normal. Buñuel lança, assim, o espectador numa alternativa aberta à interpretação pessoal: será que pretende sugerir a possibilidade de que o remorso e a expiação de Séverine, confessados e aceites, tenham sido veículo para uma misteriosa redenção? Ou será que Henri revelou todo o segredo e que a dor de Pierre é insuperável, sendo a «visão» de Séverine uma fuga psicanalítica perante o sofrimento indizível que vê causar? Buñuel é sempre complexo e enigmático, não é fácil tirar conclusões sobre esta obra. Mas não deixa de ser pertinente que o *volte-face* da história seja provocado pelas lágrimas de Pierre, as lágrimas de Pedro.

Ora é essa pertinência que vai dar a Manoel de Oliveira o mote para o filme-se-que-la que realizou quase 40 anos volvidos, em 2006, intitulado, significativamente, *Belle Toujours*. Oliveira não transforma o seu filme numa nova versão da mesma história, nem faz dela uma mera continuação do provocador e excêntrico filme de Buñuel. O seu objetivo é, antes, o de dialogar, de forma algo surpreendente, com a obra anterior e com o seu respetivo realizador — que Oliveira profundamente admira, considerando-o um artista intrinsecamente ético e religioso —, introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história, através da sugestão de uma possível continuidade. O ponto fundamental do filme do cineasta português centra-se no seguinte: Séverine vive ainda, muitos anos mais tarde e já viúva, angustiada por uma terrível dúvida, a dúvida levantada pela lágrima que viu escorrer na cara do marido pouco antes da sua morte, e que para sempre a deixara sem saber se este teria realmente sabido e sofrido com o conhecimento da sua dupla vida, revelada por Henri Husson. Ao revê-la casualmente num concerto, muito tempo depois, Husson resolve partir em sua perseguição, convencendo-a de que vai contar-lhe a verdade, caso ela aceite jantar com ele. Séverine tenta primeiramente fugir de Henri, mas acaba por

acreditar que ele pode revelar-lhe aquilo que ela tanto deseja conhecer, aceitando finalmente, embora contrafeita, o encontro por ele sugerido.

Tal encontro irá dar forma a umas das cenas mais icónicas do cinema de Manoel de Oliveira. Na sala de jantar privada de um hotel parisiense de cinco estrelas, num ambiente chique, confortável e sensual, pontuado pelas alusivas e eróticas pinturas, tem lugar um jantar à luz de velas, servido por criados atentos, que se deslocam em torno de dois silenciosos convivas como através da coreografia de uma dança. O silêncio dos primeiros minutos deste jantar torna-se quase insuportável, criando no espectador uma expectativa de tal modo intensa, que as primeiras palavras serão uma espécie de explosão de sentido, ganhando uma força inesperada. Para Henri, homem cínico que se tornou alcoólico, habituado, como verdadeiro *voyeur* que sempre foi, a viver romances amorosos por intermédio de terceiros, trata-se de uma privilegiada ocasião para levar a cabo o que sempre se habituou a fazer: o puro jogo da sedução, neste caso dirigida àquela mulher cujo comportamento imoral ele conheceu melhor que ninguém. Porém, a surpresa será total, e Henri mal pode acreditar no que vê e ouve: Séverine declara não ser a mesma, e reafirma a sua radical mudança — pretende refugiar-se num convento —, ao mesmo tempo que lhe suplica que ponha fim à sua angústia, revelando-lhe finalmente se de facto contou a Pierre o seu terrível segredo. Nesta cena fortemente simbólica, onde as velas, como a vida, se consomem lentamente, e a escuridão se adensa, as palavras desencontradas que se trocam têm o seu fundamento na «insuportável» «presença» dessa imagem infável que ninguém pode ver: a lágrima que escorrera na cara de Pierre. «J'ai besoin de savoir, Mr. Husson», suplica Séverine, mas este pedido não encontra um interlocutor à sua altura.

Este não é, aliás, o único filme de Oliveira em que as lágrimas têm lugar de destaque. Já em *Palavra e Utopia* (2000), cuja ação se centra precisamente na figura, na vida e na obra do padre António Vieira, encontramos uma cena de grande força dramática, que retrata o momento histórico em que a rainha Cristina da Suécia assiste, em Roma, ao famoso debate entre Vieira (desempenhado por Lima Duarte) e o padre Jerónimo Cattaneo (na pele do ator Renato de Carmine), no qual este defende, como Demócrito, o valor do riso, enquanto que o primeiro toma o partido de Heraclito a favor das lágrimas. «Não residem as lágrimas só nos olhos, que vêem os objetos, mas nos mesmos objetos que são vistos; ali está a fonte, aqui está o rio; ali nascem as lágrimas, aqui correm», terá dito Vieira, estabelecendo assim uma relação entre o choro dos homens e a tristeza do mundo, tal como pode encontrar-se no seu discurso *Lágrimas de Heraclito defendidas em Roma pelo Padre António Vieira contra o riso de Demócrito*, proferido na Real Academia da rainha Cristina da Suécia, em 1674.

Alguns filmes protagonizados apenas por mulheres trazem o nome das lágrimas no título, como é o caso dos famosos *Lágrimas e Suspiros*, de Ingmar Bergman (que no Brasil foi intitulado *Gritos e Sussurros*), sobre as três irmãs que se juntam em

torno da grave doença de uma delas, embora cada uma dominada pela sua própria dor, e *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, do alemão Rainer Werner Fassbinder, sobre um trio amoroso feminino, curiosamente ambos de 1972. É interessante lembrar também o que Antônio Vieira disse sobre a amargura das lágrimas de Pedro: essas lágrimas foram amargas, como amargas são as de Petra, porque é da língua que vem o amargor: no caso de Pedro, por ter negado Cristo, o seu amor; no caso de Petra, por ter afirmado ser amor — por Karin — aquilo que na verdade não o era (significativamente, é a muda Marlene, a empregada, que ama genuinamente Petra). Talvez possamos arriscar a afirmação da existência de uma particular especificidade nas lágrimas femininas. Não apenas se manifestam tendencialmente com maior frequência, e eventualmente maior caudal, nas mulheres, mas possuem algumas propriedades particulares. Tanto no filme sueco, como no alemão — e, tal como acabamos de constatar, também no italiano, de Rossellini — elas surgem associadas não apenas a uma circunstância particular (a doença, os casamentos desfeitos, os desencontros amorosos, o exílio) mas sobretudo à expressão de uma particular vivência da condição humana. Num certo sentido, pode dizer-se que, na mulher, uma certa forma de percepção da condição existencial como não-poder — e portanto, como exigência de grito, de pedido, de choro — se faz sentir com maior pungência.

Isso mesmo se pode constatar no último exemplo aqui trazido, o do filme português *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, protagonizado por três mulheres: Aurora (Laura Soveral), senhora de idade, excêntrica e viciada em jogos de casino, a viver uma fase de semidemência, que a leva a fazer desconexos e incompreensíveis discursos sobre o seu misterioso passado africano; Santa (Isabel Cardoso), a empregada cabo-verdiana que trata de Aurora, e Pilar (Teresa Madruga), mulher generosa, bem-intencionada, mas solitária e pouco feliz, desencontrada nos seus amores. Miguel Gomes apresenta-a ironicamente acompanhada por um apaixonado (que Pilar estima, mas não ama), um pintor de má qualidade e poucos atrativos pessoais, que não sabe compreendê-la, e que, portanto, potencia indiretamente a sua solidão de mulher sem elos familiares ou de amizade. Não tendo a quem dirigir a sua capacidade afetiva, Pilar recebe jovens de grupos religiosos que se deslocam a Portugal, interessa-se por causas humanitárias e acode aos pedidos de ajuda da sua excêntrica vizinha Aurora, o que, porém, não sacia a sua sede de amor e de companhia. Sentada numa sala de cinema ao lado do amigo adormecido, espectadora das imagens que pode ver mas que não apontam para as que realmente deseja, Aurora deixa cair lágrimas que são como as palavras finais do conto de Sophia de Mello Breyner *A Viagem*, essa voz lançada pela mulher que, quase a cair na escuridão do abismo onde o marido parece ter-se precipitado, chama, certa de que «do outro lado [do abismo] está com certeza alguém».

Tanto no choro de Pilar como no grito lacrimoso da mulher de *A Viagem*, há esperança e pedido nas lágrimas choradas. Como diria Antônio Vieira, se Pilar chora,

isso é sinal que a sua dor não é, apesar de tudo, extrema nem desesperada, porque «Há chorar com lágrimas, chorar sem lágrimas e chorar com riso: chorar com lágrimas é sinal de dor moderada; chorar sem lágrimas é sinal de maior dor; e chorar com riso é sinal de dor suma e excessiva».

A cena em que vemos Pilar no cinema, chorando silenciosamente ao lado do amigo pintor e diante do ecrã onde se movem figuras de luz e sombra, exemplifica bem, tanto através da imagem quanto da música, a possibilidade de identificação que o espectador tem com o sofrimento e a solidão desta mulher. Não vendo nós, como acontece no filme de Rossellini, a resposta ao pedido contido nestas lágrimas, torna-se mais evidente que o seu recetor somos nós próprios, que estamos do lado de cá do ecrã, quase de frente para Pilar. O cinema é icónico também neste sentido: torna presente, tal como acontece num ícone russo, um mundo que interpela quem o vê. Para que no cinema alguma coisa realmente aconteça, é exigida a resposta do espectador, é indispensável um olhar que saiba compadecer-se, sofrer com, chorar com. Porque, como diria Vieira no sermão já citado, «Quem há neste mundo tão favorecido ou tão divinizado pela sua fortuna, que possa presumir de não ter que chorar?». Neste sentido, as lágrimas são, na Sétima Arte, tão decisivas em si mesmas (as das personagens e, eventualmente, também as do espectador) como a própria experiência da visão — o cinema convoca frequentemente o duplo ofício dos olhos e conta com ele para dar a ver o invisível.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1970). *Contos Exemplares*. 3.a ed. Lisboa: Portugália Editora.
- BAZIN, André (1992). *O que é o cinema?* Lisboa: Livros Horizonte.
- BRESSON, Robert (2003). *Notas sobre o Cinematógrafo*. Trad. e posfácio de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste.
- CAMPER, Fred (2000). *Volcano Girl – film analysis and review*. «Chicago Reader». (28 Sept. 2020). [Consult. 20 out. 2018]. Disponível em <<https://www.chicagoreader.com/chicago/volcano-girl/Content?oid=903478>>.
- FONTANELLA, Luigi (2005). *Pasolini Rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*. Milano: Archinto.
- KESSEL, Joseph (1928). *Belle de Jour*. Paris: Éditions Gallimard.
- MONDZAIN, Marie-José (1996). *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: Éditions du Seuil.
- TARKOVSKY, Andrei (1996). *Sculpting in time*. Austin: University of Texas Press.
- VIEIRA, Padre António (1951 [1669]). *Sermões*. Porto: Lello e Irmão.

FILMOGRAFIA

- BUÑUEL, Luis (1967). *Belle de Jour*. França. Cor, 106'.
- GOMES, Miguel (2012). *Tabu*. Portugal. P&b e cor, 120'.
- OLIVEIRA, Manoel de (2000). *Palavra e Utopia*. Portugal. Cor, 130'.
- OLIVEIRA, Manoel de (2006). *Belle Toujours*. Portugal. Cor, 70'.
- ROSSELLINI, Roberto (1950). *Stromboli – terra di Dio*. Itália. P&b, 107'.
- SCOTT, Ridley (1982). *Blade Runner*. P&b e cor, 117'.