

REVISTA

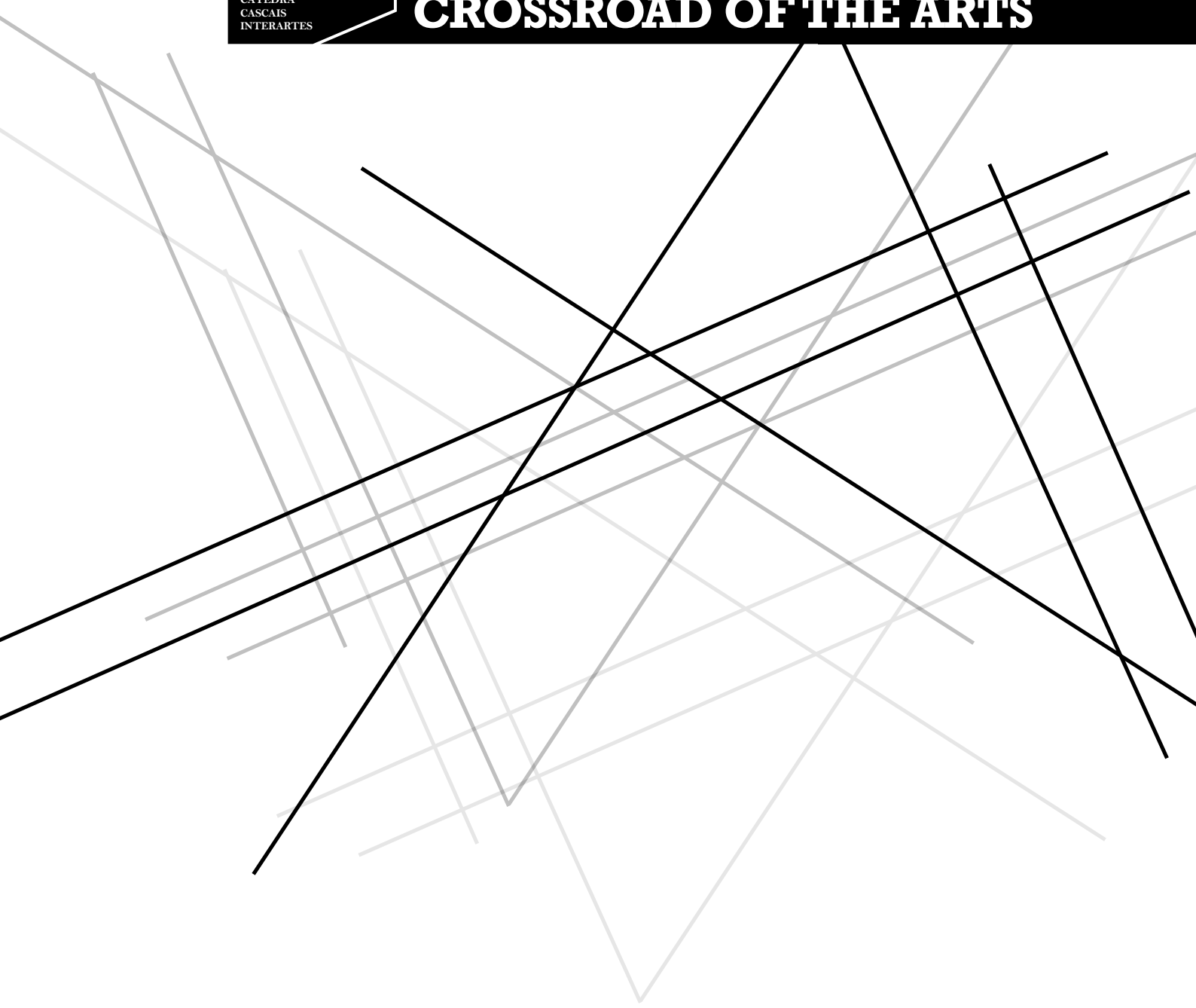
Nº1 /2019



CÁTEDRA
CASCAIS
INTERARTES

CASCAIS INTERARTES

CROSSROAD OF THE ARTS



U LISBOA

UNIVERSIDADE
DE LISBOA

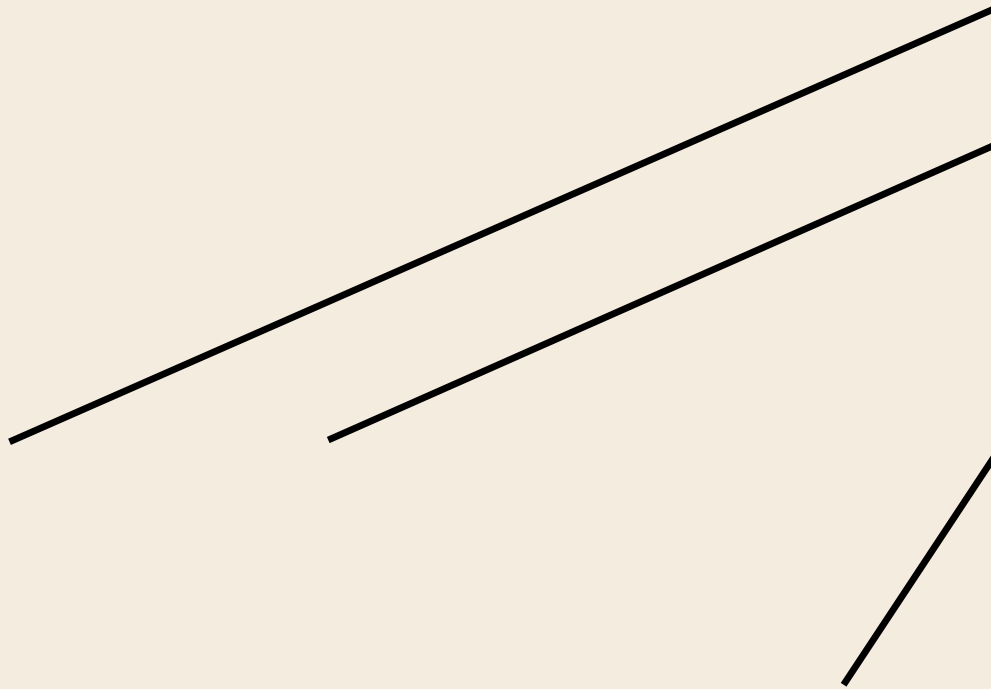


LETRAS
LISBOA



FUNDAÇÃO
D. LUIS

CASCAIS
Tudo começa nas pessoas





ficha técnica

Director

Mário Avelar

Coordenação

Maria de Jesus Ventura

Grafismo

Nuno Lemos

Conselho Editorial

Antonio Franco Dominguez

Haden Guest

Howard Wolf

István Rákóczi

Susani França

Viorica Patea

Vítor K. Mendes

Conselho Redatorial

Alfredo Teixeira

Cristiana Vasconcelos Rodrigues

Fátima Freitas Morna

Jeffrey Scott Childs

José Bértolo

Fundação D. Luís I, F.P.

Conselho Diretivo

Presidente

Salvato Teles de Menezes

Vogais

Fernando Garcia

Filipa Melo

Diretor Executivo

Pedro Vinagre

índice

PORTFÓLIO

- 13 *A.H.*
João Madureira
- 17 *Breve périplo pel' A Cidade das Palavras*
Maria do Rosário Monteiro
- 31 *Ana Hatherly e a escrita em cinema*
Elisabete Marques
- 43 *Anagregoriana*
Ana Marques Gastão

POÉTICAS I

- 69 *Mário-Henrique Leiria: breves dados biográficos. A importância do meio familiar*
João Abel da Fonseca

POÉTICAS II

- 79 *Count no man happy*
Howard Wolf

ARTE DO TEMPO

- 93 *José Manuel Tengarrinha e a Civilização do Jornal em Portugal: A Nova História da Imprensa Portuguesa - Das Origens a 1865*
Ana Paula Menino Avelar

QUADROS DE UMA EXPOSIÇÃO

- 111 *North South, East West*
Ted Witek - Hilda Yasseri

BRISAS

- 117 *Escritores e a sala de cinema*
Raquel Morais
- 123 *Reviver o futuro em Manderley: Ana Teresa Pereira, Alfred Hitchcock e Daphne du Maurier*
Amândio Reis
- 141 *Muriel, ou da Poesia - O reencontro como desencontro necessário - Ruy Belo e o cinema*
Teresa Bartolomei

AURORAS ESTÉTICAS

- 165 *Jackie in the Kingdom of Camelot*
Mário Avelar

ABSTRACTS

- 177 *Resumos*

BRISAS

Reviver o futuro em Manderley: Ana Teresa Pereira, Alfred Hitchcock e Daphne du Maurier

AMÂNDIO REIS¹

Ainda que a ficção de Ana Teresa Pereira seja caracterizada, em termos gerais, por uma aproximação essencial ao cinema, encontramos no repertório da autora, em particular naquele publicado em anos recentes – possivelmente, a partir de *O Fim de Lizzie* (Relógio D'Água, 2008), tríptico de contos que inclui uma readaptação de *Blade Runner* (1982), sem descurar traços do romance original de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) –, obras que desenvolvem esta relação entre literatura e cinema a um nível mais profundo do que o da inspiração ou do pastiche. Falo de obras que se constituem integralmente como reescritas daqueles que são os filmes fundamentais no universo temático e no imaginário – usando o conceito de imaginário enquanto arquivo de imagens, cenas e figuras – de Ana Teresa Pereira.

O prefixo crucial do termo *reescrita* nunca remete, contudo, em Ana Teresa Pereira, para um gesto simplificado do que nos estudos interartísticos

contemporâneos se tem vindo a denominar “remediação”, pelo que se entenderia, neste caso, e num primeiro entendimento do fenómeno, a passagem à escrita de enredos e personagens cinematográficos. Ele representa, antes, uma transfiguração dos filmes em causa, cujos resultados assumem contornos por vezes quase irreconhecíveis, colocando-nos perante textos derivativos que, ainda assim, são pouco correlacionáveis, ou relacionáveis apenas de viés, com o original fílmico. A um nível mais profundo deste processo, a *volta* que marca a reescrita de Ana Teresa Pereira figura-se também como uma resposta, ou, mais concretamente, como uma réplica a obras precedentes, na expressão de um mecanismo criativo que, claramente, toma o discurso literário e a forma ficcional, em alternativa à crítica ou ao ensaio, como meio de comentário, isto é, como forma de reflectir sobre si mesmo e sobre essas obras *pensando com elas*.

¹ Investigador

O carácter infiel, por oposição a reverencial ou meramente – e, dir-se-ia, pós-modernamente – parasítico, das furtivas apropriações da autora conheceu já um estatuto paradigmático nos dois contos dos ciclos *Fairy Tales* (Black Sun, 1996) e *Ghost Stories* (ambos compilados na colectânea *A Coisa Que Eu Sou*, Relógio D'Água, 1997) em que Ana Teresa Pereira descreve e comenta um filme de Alfred Hitchcock e outro de David Cronenberg que nunca foram realizados, usando para o efeito marcadores suficientes para persuadir qualquer leitor familiarizado com a obra destes cineastas a tomar a existência dos filmes em causa como factual, e, eventualmente, a partir na demanda infrutífera de os visionar fora da página escrita, afinal, sua única morada. Refiro-me aos contos “O ponto de vista das gaiotas” e “She Who Whispers”, em que se disserta, respectivamente, a propósito dos supostos *Nightmare*, de Hitchcock, estreado em 1947, e *The Double*, de David Cronenberg, estreado em 1985.

Sendo menos borgesiana, na medida em que já não recorre a obras imaginárias, não é menos inventiva e atraíçoadora, contudo, a apropriação da autora de filmes que conheceram efectivamente a projecção na tela, como se pode verificar em obras mais recentes, como *Inverness* (Relógio D'Água, 2010), texto em que Ana Teresa Pereira reconverte em drama de palco e de bastidores – de certo modo literalizando a teatralidade que lhe é inerente – a trama de representação e o jogo de faz-de-conta de *Vertigo* (1958), de Alfred Hitchcock. É também nesta linha de ficções que se inscreve *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* (Relógio D'Água, 2008), romance que se desenvolve directamente a partir de *Rebecca* (1940), o real filme de

Hitchcock, dialogando também com o romance epónimo de Daphne du Maurier (de 1938) do qual ele fora adaptado, dando, porém, uma volta ao parafuso do modo subjectivo da narração que esses dois objectos de partida colocam em cena de maneiras diferentes mas conexas.

Há que recordar, a propósito desta última questão, que tanto o romance como o filme partem de um enunciado originador da protagonista. Seja através da narração na primeira pessoa, no primeiro caso, seja, no segundo caso, através da voice over que abre e fecha o filme numa tentativa de recriar cinematograficamente esse modo subjectivo do discurso literário, entramos no mundo ficcional de *Rebecca* por via desse *abre-te, sésamo* que transporta também ao passado a protagonista e narradora: “Last night I dreamt I went to Manderley again” (Maurier, 2003: 1).

Veremos adiante que este acto de fala performativo, no sentido em que actua dando forma à narrativa ou à demonstração visual que se lhe seguem, entrará em competição e em paralelismo directos com um outro acto de fala – elidido no filme, mas crucial no romance de du Maurier – que aprofundará o mesmo laço que une e separa as figuras de *Rebecca* e da protagonista sem nome, sua substituta enquanto nova esposa de Max de Winter, e, ao contrário daquela, contadora da sua própria história. Retenhamos, por agora, a ideia de que é essa frase que, como ignição do sonho-transporte, nos conduz também “de volta a Manderley” sob os auspícios da rememoração, mas, sobretudo, do onirismo, e, por implicação, da fantasia, ou, mais rigorosamente, do conto de fadas. Isto é, a porta de entrada em *Rebecca* – com contornos

particularmente sugestivos no filme de Hitchcock, em cuja abertura o espectador é conduzido por um *travelling* em câmara subjectiva através dos portões e ao longo dos jardins da mansão (Fig. 1), mergulhando numa estética que é claramente (mesmo de acordo com os padrões do cinema clássico) de estúdio e de maquete – é a descrição do sonho regressivo da sua protagonista, que antecede a apresentação dos factos da história, constituindo-se ainda como a porta de entrada na imaginação de um fantasma. Não o fantasma de Rebecca, mas o fantasma vicário da sua substituta viva, espectralizada nesse sonho de regresso em que também nós participamos enquanto hóspedes de uma casa e recipientes de um relato que nos levam a imitar, forçosamente, os passos da sua autora quando esta nos diz: “Then, like all dreamers, I was

possessed of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me” (Maurier, 2003: 1).

Do mesmo modo que os espíritos e os sonhadores, espectadores e leitores não podem senão compartilhar o poder da narradora quando os seus olhares (isto é, o seu exercício de visionamento ou de leitura) atravessam também os portões de Manderley para aceder a uma miragem, manifestando a capacidade involuntária – porque constitutiva – que aproxima e define essas quatro categorias de relação com a fantasia. Espíritos, sonhadores, leitores e espectadores são, em essência, *passadores de fronteiras*. A partilha dessa condição denuncia também a congeneridade, e, no limite, a indistinção entre formas diversas de designar a



Fig. 1 – Rebecca (1940), Alfred Hitchcock

mesma função: a de testemunhas participantes, ou seja, cúmplices, de um pacto ficcional orquestrado para tornar *como fantasmas* (“like a spirit”) não só os que nele intervêm, mas também os que a ele assistem e nele colaboram.

Adicionalmente, o que Ana Teresa Pereira faz em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é precisamente virar do avesso a dinâmica entre emudecimento e eloquência que determina, no romance de du Maurier e no filme de Hitchcock, a relação entre a primeira mulher, já desaparecida – portanto, silenciada – no momento em que a narrativa tem início, e a segunda mulher, narradora na primeira pessoa e contraponto discursivo a esse novelo de opacidade que, em termos linguísticos e imagéticos, envolve a sua antecessora, Rebecca.

A este respeito, a dedicatória do romance, “para Daphne du Maurier” – numa dinâmica semelhante à que subjaz à ideia de reescrita tal como a usei aqui antes – afigura-se, por um lado, um gesto de devoção, de reconhecimento e de homenagem, e, por outro lado, também um endereçamento formal à autora inglesa: ou seja, uma missiva em forma de livro, como resposta a uma anterior missiva sem destinatário certo. Em suma, este romance na voz de Rebecca é a resposta de Ana Teresa Pereira a Rebecca, o livro de du Maurier, que coincide com o testemunho da mulher sem nome interpretada no filme de Hitchcock por Joan Fontaine. Substituindo-se os nomes das autoras reais pelos das protagonistas e autoras ficcionais de cada relato, o que encontramos aqui, então, é ainda a resposta de Rebecca à mulher que, sendo tão diferente de si, tomou o seu lugar em Manderley, ensaiando um circuito de comunicação que, antes do trabalho de Ana Teresa Pereira, não se pudera

concretizar pela inexorável falta de réplica da parte da mulher morta, tida como grande fenda ou intervalo afásico do romance original.

Assim, dando a voz a Rebecca – a grande ausente de um romance e de um filme que carregam com eles, no entanto, o seu nome, e, por conseguinte, a sugestão denegada de um retrato e de um protagonismo que não lhe são oferecidos –, Ana Teresa Pereira escreve de *volta* a Daphne du Maurier, enquanto a sua protagonista, elevada ao papel de narradora, conta a sua história de *volta* à protagonista e narradora sem nome do romance e do filme que antecederam *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. A ideia subjacente a esta inversão de perspectiva é clara e assumidamente inspirada no romance de Jean Rhys, entretanto celebrizado pelos estudos de género e de apropriação literária, que recupera a voz de Bertha Mason/Antoinette Cosway contra a de Jane Eyre, no romance de Charlotte Brontë. Com efeito, numa crónica escrita muito antes de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, e que prenunciava este romance, Ana Teresa Pereira referia-se já ao *Vasto Mar de Sargaços* (*Wide Sargasso Sea*, 1966) como, em suma, um texto que se conforma também com um acto de redenção: “Jean Rhys não se limitou a escrever um romance belíssimo sobre o amor, o desejo, a loucura, a condição da mulher no século XIX, o medo da natureza e da mulher identificada com a natureza, ela libertou uma personagem do seu pesadelo” (Pereira, 2002: 25).

No entanto, enquanto proposta literária, o que Ana Teresa Pereira oferece em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* é muito diferente do que Jean Rhys levava a cabo em *Vasto Mar de Sargaços*, não se devendo isto apenas ao facto de a autora

portuguesa não se limitar a oferecer o ponto de vista alternativo de uma mulher injustiçada, diabolizada, em relação à qual o leitor pode enfim sentir alguma comiseração, e, até, compreensão.

A redenção de Rebecca processa-se justamente na dádiva de voz a que me referi antes, no quadro narrativo de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, num momento em que o acesso a essa voz seria já sumamente impossível. Quem nos fala, aqui, é o fantasma de Rebecca, que habita e assombra um espaço-tempo textual contemporâneo do romance de du Maurier, e não anterior a ele, como acontece no romance de Jean Rhys (e ao qual, por isso mesmo, se oferece frequentemente a designação de prequela) em relação a *Jane Eyre*. É certo que, no que toca ao tempo diegético, o final de *Vasto Mar de Sargaços* coincide também com um dos segmentos do romance de Charlotte Brontë, acompanhando, do ponto de vista de Antoinette, a chegada de Jane Eyre a Thornfield Hall. Inspirando-se nesta estrutura, que tem como eixo central um momento de sobreposição entre os dois textos em causa, Ana Teresa Pereira introduz-lhe, contudo, a diferença fundamental de originar a narração da sua obra na voz póstuma da protagonista-narradora, baseando a relação intertextual entre *O Versão Selvagem dos Teus Olhos* e *Rebecca* na figura da assombração – e não na do palimpsesto, como acontece entre *Vasto Mar de Sargaços* e *Jane Eyre* –, e concretizando em pleno a dimensão espírita do acto de narração que no romance de du Maurier surge apenas (muito embora com implicações importantes) como uma comparação (“like a spirit”). Isto é, se é na condição de contadora de histórias que a segunda mulher de Max de Winter se pode assemelhar a um espírito, é na condição de espírito que Rebecca, a primeira mulher, se

pode tornar uma contadora de histórias.

Assim, nos dez capítulos narrados na primeira pessoa, por Rebecca, esta relata-nos a sua presente assombração de Manderley, a sua deambulação pelos corredores da casa, a sua convivência ininterrupta com os cães, que a continuam a reconhecer depois de morta e, simbolicamente, a testificar mudamente, na esfera natural e instintiva – aquele que sempre fora, no fim de contas, o habitat de Rebecca –, a sua presença na mansão, e, finalmente, a chegada da nova esposa de Max de Winter, bem como a forma como esta passa a ocupar, em vários sentidos, o seu lugar, confundindo-se e competindo com ela.

Complexificando a estrutura dúplice do romance, outros dez capítulos cingem-se à juventude e ao passado da heroína, e, intercalados com estes em que Rebecca se dirige a nós em primeira mão, são narrados numa terceira pessoa aparentemente extradiegética que, no entanto, nos oferece vários indícios – em particular, num passo em que a pessoa verbal oscila da terceira para a primeira indevidamente (Pereira, 2008:57) – de que estamos, ainda assim, a ler as palavras de Rebecca. Ora narradora, ora personagem de si mesma, falando na primeira pessoa enquanto fantasma-narrador, mas referindo-se na terceira pessoa enquanto personagem historicamente circunscrita, Rebecca encontra-se consubstanciada no mundo ficcional e na história pessoal – aquilo que profundamente lhe faltava antes, e que continua a faltar à narradora do romance de du Maurier, uma mulher eminentemente *desconhecida* – que a própria reconstitui para nós em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*.

Posto em contacto imediato com o fantasma de Rebecca, sujeito da narração, o leitor de Ana Teresa Pereira, enquanto ouvinte ou destinatário dessa voz que se exprime para além da lacuna do romance de du Maurier e para além da morte, pode experienciar algum desconcerto em relação ao que esta narrativa é, em termos formais, e ao que ela representa na relação entre literatura e cinema que coordena esta reflexão. Pode então falar-se de contaminação e de intertexto; de prequela – pensando na relação com o romance de du Maurier –; de novelização ou remediação – pensando na relação com a longa-metragem de Hitchcock –; de anti-adaptação, para usar a designação de Jan Baetens para um *corpus* de narrativas que regressam ao suporte literário depois da sua adaptação cinematográfica (2008: 71); de paródia – enfatizando-se a réplica não-irónica ao original, tal como Linda Hutcheon a equacionou (1985: 32); ou ainda dos conceitos genettianos de palimpsesto e de literatura em segundo grau.

Não obstante, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* nunca se ajustará perfeitamente a nenhuma destas designações. O texto efectivamente *fantasmal* de Ana Teresa Pereira parece escapar a definições estritas e denunciar a total obsolescência deste jargão teórico-crítico quando recorremos a ele para designar qualquer coisa que se escreve e se inscreve em intervalos e brechas que desestabilizam leituras solidificadas, abrindo caminhos novos em elementos tidos como fechados e definitivos, de acordo com uma noção miraculosa de literatura – e, particularmente, de narrativa – enquanto realização de impossíveis. Refiro-me, neste caso particular, à impossibilidade concretizada da aparição de Rebecca, esse anjo chamuscado, e

à hierofania em que consiste a sua narração na primeira pessoa: a catástrofe – essa tempestuosa inversão – de *dizer-se a si mesma*, anunciada na epígrafe do romance, a partir do poema “America: a prophecy”, de William Blake: “Fiery the Angels rose, and as they rose deep thunder rolled/ Around their shores” (Blake, 1994: 100).

Assistimos aqui, então, à transformação da figura de Rebecca, que passa de não-entidade presentificada apenas textualmente por via de documentos escritos e da marcação das iniciais R. de W. na miríade dos seus pertences, deixados como traços materiais da desaparecida – no romance de du Maurier, mas também, de forma especialmente ilustrativa, no filme de Hitchcock (Figs. 2 a 7) – a figura ascensional e luciferina, mas, sobretudo, a origem do texto e seu agente discursivo central, a que se somam as qualidades de aparição e de *monstro*: “antes de sair olhei para o espelho que só reflecte uma de nós e tive novamente a impressão de que ela me observava” (Pereira, 2008: 75).

Passagens como esta sugerem ainda que, ao visitar a mansão e a mulher que, nela, a viria a substituir, a Rebecca de Ana Teresa Pereira se vê num complexo mecanismo narrativo que a leva a reviver o futuro, na medida em que repete no momento póstumo, na sequela da sua história, quer em primeira pessoa, quer vicariamente, os padrões definidores da sua própria personagem. Isto é, Rebecca emerge no futuro para, a partir desse ponto extramuros, relembrar o passado e nele reenquadrar um futuro a que já não pertence, empossando-se dele. A coalescência destas dimensões à partida inconciliáveis reflecte-se justamente na imagem especular que a narradora morta descreve. Numa primeira

instância, “o espelho que só reflecte uma de nós” denuncia o estado vampírico de Rebecca, a predação e a dependência que o seu fantasma executa e nutre pela segunda esposa de Max de Winter. A um nível mais essencial, o espelho não pode senão reflectir “uma de nós”, mostrando que, concretamente, estamos perante apenas uma mulher, nem Rebecca nem a jovem anónima, mas a quimera que, na confluência das duas, às duas oferece um reflexo unificado do qual, estando separadas, ambas seriam desprovidas.



Fig. 2 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 3 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 4 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 5 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 6 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock



Fig. 7 – *Rebecca* (1940), Alfred Hitchcock

No romance de du Maurier, a substituta da mulher morta descreve regularmente o seu próprio exercício de emulação daquela, relatando episódios em que exuma em si mesma e na sua movimentação por Manderley a memória e o corpo da Mrs. de Winter original, convocando sobre si, por via da obsessão que a motiva, a presença de Rebecca, e concretizando a ideia de Fernando Guerreiro de que:

O fantasma regressa porque não se esqueceu [e não se esqueceu porque não foi esquecido, gostaria de acrescentar], tem saudades da sua vida enquanto corpo/carne. É por isso também que é *como corpo* que ele vem assolar a paixão do outro. Como sucede com o Vampiro, o que o move – seu vício, dependência, habituação – é essa vontade, forma de materialidade que se encarna, fusionalmente, no sangue que (es)corre – em cada profanação, dentada – nesse *corpo único* formado por ele e pela vítima. (2011: 26, ênfases no original)

Num dos passos do romance a que me refiro, ainda antes do seu casamento com Max de Winter e perante a notícia de que tinha havido no passado outra mulher, entretanto desaparecida, já a jovem fantasia a existência dessa outra – *corporizando-a* e fundindo-se com ela, justamente –, parecendo compreender de imediato, se não mesmo impor a si mesma, a sua condição de suplente numa peça de teatro (*understudy*). Note-se a sugestão de uma preparação literalmente cosmética que inicia um dos seus delírios, e que termina, para regressar ao raciocínio que aqui me trouxe, num problema de escrita:

And we were busy then with powder, scent and rouge, until the bell rang and her visitors came in. I handed them their drinks, dully, saying little (...).

(...)

It was not I that answered, I was not there at all. I was following a phantom in my mind, whose shadowy form had taken shape at last. Her features were blurred, her colouring indistinct, the setting of her eyes and the texture of her hair was still uncertain, still to be revealed.

She had beauty that endured, and a smile that was not forgotten. Somewhere her voice still lingered, and the memory of her words. (...) In my bedroom, under my pillow, I had a book that she had taken in her hands, and I could see her turning to that first white page, smiling as she wrote, and shaking the bent nib. Max from Rebecca. (Maurier, 2003: 47, ênfases minhas)

A prevalência literária da personagem de Rebecca é veiculada neste livro dado de presente, no qual, através da dedicatória e da assinatura, ela parece firmar a um tempo a posse do marido (que devia agora pertencer a outra) e a perpetuidade da sua própria existência, ambas figuradas no perfil caligráfico da mensagem (Fig. 8). A dedicatória e a assinatura de Rebecca devem aqui ser entendidas como símbolos daquela que ganha vida em literatura, por meio da auto-inscrição. Rebecca, a personagem irremediavelmente desprovida de fala no filme de Hitchcock e no romance de du Maurier, é aquela que, não obstante, exerce sobre as restantes, violentamente, o poder da palavra: “Max was her choice, the word was her possession; she had written it with so great a confidence on the fly-leaf of that book. That bold slanting hand, stabbing the white paper, the symbol of herself, so certain, so assured” (Maurier, 2003: 47).

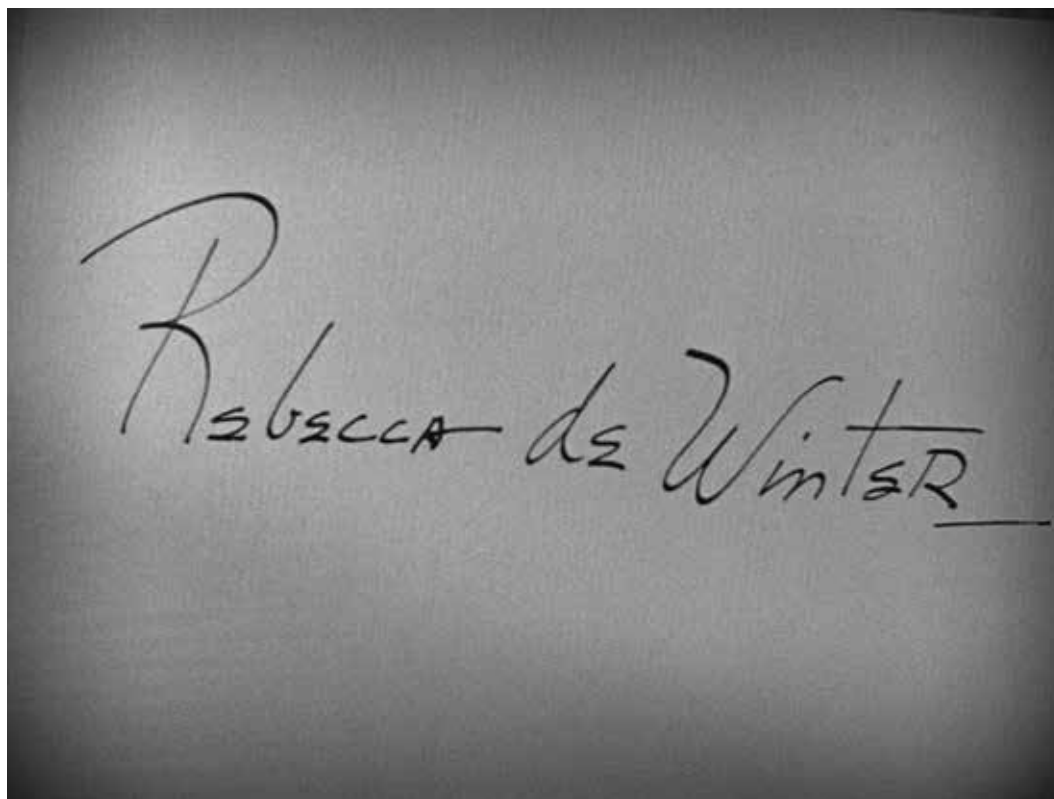


Fig. 8 – Rebecca (1940), Alfred Hitchcock

Em *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, porém, o fantasma que narra é também o narrador que assombra, cumprindo-se enquanto figura plena só na complementaridade dessas duas funções, que, como aprendemos – e como Ana Teresa Pereira aprendeu – na abertura de *Rebecca* (filme e romance), parecem misturar-se intimamente neste universo.

Paradoxalmente, é neste entendimento actancial do propriamente *literário* (isto é, o acto de narração) que entra o filme de Hitchcock enquanto objecto mediador entre o romance de Ana Teresa Pereira e o romance de Daphne du Maurier. Como inevitável vértice de um triângulo, a primeira longa-metragem americana do realizador inglês oferece a *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* muito mais do que um cenário e um guião, uma concretização em imagens e diálogos da história original. Ao corporizar a

substituta de Rebecca em *Manderley* – uma mulher descaracterizada, se não mesmo indescritível, pela falta de marcadores que permitam conferir-lhe alguma particularidade para além da sua simplicidade de alma e sensoria física – na actriz Joan Fontaine, assim como ao tornar evidente a invisibilidade, a *não-presença*, de Rebecca, que, no concreto visual de uma tela, podemos apenas, activamente, *não-ver*, o filme sublinha pelas qualidades inerentes do cinema a especularidade e a espectacularidade desta ficção, que se pode resumir a um baile de máscaras. A somar a esta a ideia, a própria figura de Joan Fontaine traz à personagem da segunda mulher que a actriz interpreta em *Rebecca* um outro nível de sentido, já que não podemos deixar de a ver, retrospectivamente, à luz dos papéis de ingénua, *plain girl* e mulher com um perfil caracterológico – quando não ontológico – particularmente difícil de circunscrever que

viriam a marcar a sua carreira nos anos 1940, nomeadamente em *Suspicion* (1941), *Jane Eyre* (1943) e *Letter from an Unknown Woman* (1948).

Um baile de máscaras constitui, de resto, a sequência central de *Rebecca* (filme e romance), a *tour de force* depois da qual a narrativa se dobra sobre si mesma para se poder resolver na demonização dessa figura obscena e sem rosto que, nesta cena, em que a nova mulher de Max de Winter se disfarça de Caroline de Winter, tal como Rebecca havia feito em vida – disfarçando-se, assim, inadvertidamente, de Rebecca, e dando-lhe corpo –, se confirma enquanto Máscara. Rebecca representa, pois, a representação, o disfarce, a fantasia; é apenas vestindo-se de outra que a segunda mulher a pode imitar; e é pelo poder dessa associação diferencial com o faz-de-conta que ela assombra a sua substituta e dita também a tragicidade do *papel* que esta desempenha na narrativa, reduzido a um problema de performance: ser ou não ser Rebecca, imitar ou não imitar Rebecca, cumprir esse papel ou falhar a sua execução.

Assim, numa espécie de reconversão ficcional desta ideia puramente teórica e apenas implícita na história original, a Rebecca de Ana Teresa Pereira, ao contrário da Rebecca de Daphne du Maurier, ganha um passado como atriz, mas, enfaticamente, como atriz que se representa a si mesma. Diz a própria, a este respeito:

Mas, porque não compreendia as outras pessoas, e tinha de viver no meio delas, tornei-me uma atriz.

Eu sempre gostei de teatro. O meu pai levava-me ao teatro, em Londres. Uma vez, passámos duas semanas em Stratford-upon-Avon, quando lá decorria um festival. E quase não perdíamos um filme: filmes russos, americanos, alemães, ingleses. Quando era miúda, sonhava vagamente ser atriz. Depois percebi que tinha mesmo de sê-lo, mas que só

havia um papel para representar, o papel da minha vida, o papel de Rebecca. E a primeira vez que pensei nisso a ideia apaixonou-me totalmente, era tão bom como ser Hamlet, era melhor do que ser Hamlet, porque em mim não havia grandes indecisões, eu queria tirar da vida tudo o que ela pode oferecer. (Pereira, 2008: 25-26)

De certa forma, pode especular-se que a Rebecca de Ana Teresa Pereira teve de ver o filme de Hitchcock para perceber melhor quem é. O que percebeu, sem demasiada surpresa, é que é uma *personagem*, que, enquanto tal, pode ser interpretada por si mesma, pela segunda Mrs. de Winter, por Mrs. Danvers, e até pelo cadáver da mulher desconhecida, que, até à descoberta do barco afundado, tinha passado pelo seu próprio corpo e sido, ainda que falsamente, reconhecido oficialmente como tal por Max de Winter. Ao assistir a *Rebecca* e à interpretação de Joan Fontaine, e, por conseguinte, ao inteirar-se da sua própria qualidade proteica, ela percebeu ainda que a sua condição de personagem é em certa medida anti-hamletiana, distanciando-se do dilema de *to be or not to be*, isto é, ser ou não ser, viver ou morrer, para modalizar-se, no maior dos paradoxos, em chave inexoravelmente positiva: ser sempre, viver sempre.

Na ficção de Ana Teresa Pereira, Rebecca é um pesadelo que os outros têm, mas que – e é este o radical contributo de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* – também tem o privilégio de se sonhar a si mesmo. Ela é uma ideia: uma figura da permanência, um modelo que sobrevive a todos os seus avatares, e que fala melhor quando fala do lado de lá da morte, numa posição exterior ao tempo e indiferente ao espaço. Enquanto figura da resistência, Rebecca personifica e sacraliza, pois, o incómodo, o desconfortável e o inoportuno; ela é a ruga – expressa na

cicatrização das suas iniciais, da sua caligrafia sobre o papel branco, a capa das agendas e o tecido das fronhas – indispensável à criação e ao contacto, já que é essa mesma falha que semeia na mente dos que dela se lembram, e que se lembram ainda que nunca a tenham visto, o medo e a atracção indispensáveis à sua existência, tanto mais marcante quanto imaginária. A este respeito, deve notar-se que o facto de o nome de Rebecca dar o título ao romance e ao filme que aqui discuto pode bem indicar, ainda, que é dela que leitores e espectadores se deverão lembrar em primeiro lugar ao lembrarem-se destas obras, embora de *quem* eles se lembrarão efectivamente, quando a pessoa de que se fala é um perfeito vazio, figura máxima da obscenidade, seja difícil de aferir. Lembrar-se-ão, porventura, de um coração de trevas em forma de mulher.

A performance de Rebecca implica, pois, a sua actualização permanente. Ou seja, a ausência de Rebecca, o fantasma, é o que a torna *presente* e a inscreve no momento *presente*, sempre pronta, como vimos na citação de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos* que transcrevi acima, a performatizar-se uma e outra vez e, ao contrário de Hamlet, a constantemente *não-morrer*. Com efeito, é desta fuga ao tempo como passagem para a sua reconceptualização enquanto acto que vem, precisamente, o título, *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, a partir de um poema de William Butler Yeats sobre uma mulher cuja beleza, ao contrário do pressuposto comum, só aumenta e solidifica com o efeito iterativo – e não degenerativo – do tempo, tornando-a uma imagem que arde mais fortemente depois do *Verão selvagem*, e talvez, como Rebecca, *depois da vida*, de onde esta pode sempre regressar pelo milagre de uma

narração que a presentifica recursivamente:

Time can but make her beauty over again:
Because of that great nobleness of hers
The fire that stirs about her, when she stirs,
Burns but more clearly. O she had not these ways
When all the wild summer was in her gaze. (Yeats, 1996: 78)

Com efeito, *Je Reviens – Eu Regresso* –, fórmula substantivada de um verbo de acção no presente do indicativo com valor de futuro, é o nome do barco em que Rebecca pereceu, e que conjuga assim o seu desaparecimento e a sua reaparição, materializando também o derradeiro acto de fala da mulher condenada: uma promessa de retorno. Deste modo, ao intitular o primeiro capítulo de *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, narrado por Rebecca, justamente, “Je reviens”, Ana Teresa Pereira explora esta ideia e faz do seu texto a Barca de Caronte em que a voz de Rebecca regressa ao mundo dos vivos flectida na primeira pessoa. Na verdade, o signo do retorno, a partir do nome da embarcação em que a anti-heroína encontrou a sua morte, fora já abordado ironicamente, no romance de du Maurier, nas elucubrações que a narradora sem nome faz a este propósito:

“Je Reviens”. What a funny name. Not like a boat. Perhaps it had been a French boat though, a fishing boat. Fishing boats sometimes had names like that; “Happy Return”, “I’m Here”, those sort of names. “Je Reviens” – “I come back”. Yes, I suppose it was quite a good name for a boat. *Only it had not been right for that particular boat which would never come back again.* (Maurier, 2003: 171, ênfases minhas).

Ficaremos a saber, no desenrolar da acção, que a suposição da segunda Mrs. de Winter estava errada, e que *Je Reviens* era, afinal, um nome *absolutamente certo* para um barco destinado a regressar do fundo da baía em que havia naufragado. A dimensão irónica deste

comentário, contudo, para regressar a um ponto inicial deste estudo e, desse modo, caminhar também para a sua conclusão, adensa-se na resolução da história.

Poderíamos supor que, ao destruir Manderley por completo e ao sacrificar-se no fogo que ela mesma deflagrou, ou seja, ao finalizar o seu pequeno melodrama secundário, Mrs. Danvers – a governanta nitidamente apaixonada por Rebecca – dá igualmente por terminada a assombração da mulher original. Na reacção paroxística àquilo que aos seus olhos é a invasão de Manderley pela segunda mulher e, talvez, sobretudo, à tomada de consciência de que Rebecca também a havia traído ao não partilhar uma intimidade tão grande quanto ela supunha, Mrs. Danvers – a intermediária de Rebecca no mundo dos vivos, como se verifica no segmento do baile de máscaras, em que ela convence a jovem esposa a envergar o disfarce de Caroline de Winter/Rebecca – corta um laço importante com o fantasma. Com a revelação tardia de Max de Winter de que o seu primeiro casamento fora na verdade absolutamente infeliz, e com o suicídio de Mrs. Danvers e a destruição de Manderley pelo fogo, não sobra na história ninguém que ame Rebecca.

No entanto, a própria Mrs. Danvers já havia declarado, numa cena prévia à visita ao médico em Londres – visita esta que, no romance, higieniza menos o perfil imoral de Max de Winter do que no filme de Hitchcock, em que ele é realmente ilibado de qualquer acção homicida –, que Rebecca não precisava do amor de ninguém para conduzir a sua vida profundamente excêntrica, profundamente livre, e para exercer sobre os outros a sua atracção

infalível, o poder que a torna, mesmo no plano ficcional, uma figura mítica.

A estrutura analéptica do romance de Daphne du Maurier, traduzida no *flashback* que dá início ao filme de Alfred Hitchcock, mostra quão tremendamente certa estava Mrs. Danvers na sua leitura do *papel* de Rebecca nesta história. Note-se a este respeito que, tal como na cena do baile de máscaras, na qual, quanto mais se tenta emancipar e afirmar-se enquanto ela mesma – depois de declarar à secretária de Rebecca, perante Mr. Frith, o mordomo, num acesso de violência e assertividade, “I am Mrs. de Winter now!” –, mais a segunda Mrs. de Winter caminha sobre os passos de Rebecca, também na estrutura do seu relato ficcionalmente autobiográfico a segunda mulher de Max de Winter coincide com a sua antecessora, fazendo-a reviver. Esta ideia consolida-se no facto de, ao dizer “Last night I dreamt I went to Manderley again”, a jovem esposa estar não apenas a anunciar a natureza iterativa de uma história que, no fim, equivocadamente, vamos julgar concluída, como está também a cumprir a promessa de Rebecca: *je reviens*. Ao voltar a uma Manderley que já não existe, e ao convocar, nesse regresso, o fantasma da mulher que a antecedeu, a protagonista – ao tempo da narração, uma mulher magoada, já não inocente, que se veste de preto, perigosamente diferente de si mesma no início da história e mais parecida com aquela que a precedeu – mostra como Rebecca perdurará enquanto o pesadelo que ela representa perdurar nos espíritos dos que a ela sobrevivem, como uma estranha forma de amor que se espalha por contágio e que não a deixa acabar de morrer, como uma figura de radical e diabólica alteridade com a qual, inadvertidamente, qualquer um se pode unir.

Que Rebecca, adornada com a sua “pulseira com o símbolo do infinito” (p. 126), nunca acabou, nem pode acabar, de morrer, parece ser também a ideia subjacente a *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*, livro de memórias e diário íntimo de um fantasma, mas, sobretudo, de uma mulher desconhecida com saudades de si mesma.

BIBLIOGRAFIA

- BAETENS, J. (2008). *La Novellisation: du film au roman – Lectures et analyses d'un genre hybride*. Bruxelas: Les Impressions Nouvelles.
- BLAKE, W. (1994). *Selected Poetry*, ed. Michael Mason. Oxford: Oxford University Press
- GUERREIRO, F. (2011). *Teoria do Fantasma*. Lisboa: Mariposa Azul.
- HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody*. Nova Iorque e Londres: Methuen.
- MAURIER, D. du (2003). *Rebecca*. Londres: Virago.
- PEREIRA, A. T. (2008). *O Verão Selvagem dos Teus Olhos*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2002). “Mar de sargaços”, *O Ponto de Vista dos Demónios*. Lisboa: Relógio D'Água, pp. 23-25.
- YEATS, W. B. (1996). “The Folly of Being Comforted”, *The Collected Poems of William Butler Yeats*, ed. Richard J. Finneran. Nova Iorque: Scribner.