

Um Jantar Muito Original: Recontextualização e amplificação

[*A Very Original Dinner:*
Recontextualization and amplification]

Maria de Lurdes Sampaio*

Palavras-chave

Fernando Pessoa, Conto, Leandro Ferreira, Curta-metragem, Expansão, Monárquicos, Republicanos, Canibalismo, Poder, Horror.

Resumo

Neste artigo procede-se a um estudo do telefilme *Um Jantar Muito Original* (2021), realizado por Leandro Ferreira a partir do conto de Fernando Pessoa “A Very Original Dinner” (1907), procurando demonstrar a inventividade e exploração das várias camadas significativas e dos espaços vazios (*Leerstellen*) da narrativa pessoana por parte do realizador e dos argumentistas do filme, numa leitura predominantemente politizada do conto, mas que não deixa de equacionar, em simultâneo, as múltiplas questões que ele nos propõe.

Keywords

Fernando Pessoa, Short-story, Leandro Ferreira, Short-movie, Expansion, Monarchists, Republicans, Cannibalism, Power, Horror.

Abstract

In this article, a study is conducted on the telefilm *A Very Original Dinner* (2021), directed by Leandro Ferreira based on Fernando Pessoa’s short story “A Very Original Dinner” (1907). It aims to demonstrate the inventiveness and exploration of the various significant layers and empty spaces (*Leerstellen*) in Pessoa’s narrative by the director and screenwriters of the film. The analysis primarily adopts a politicized interpretation of the short story but concurrently considers the multiple questions it poses.

* Faculdade de Letras, Universidade do Porto.

[O] convívio, o prazer de bem comer em grupo, é menos inocente do que parece [...]; paira em volta da mesa uma vaga pulsão escópica: observa-se (espia-se) nos outros o efeito da comida, capta-se a maneira como o corpo é trabalhado de dentro.

Roland BARTHES (1987: 225)

A curta-metragem *Um Jantar Muito Original* (2021) realizada por Leandro Ferreira insere-se no âmbito do Projeto *Trezes*, uma parceria entre a RTP e a produtora Marginal Filmes para a realização de uma série de filmes a partir, ou de adaptação, de treze contos de autores portugueses dos séculos XX e XXI.¹ A série iniciou-se na RTP em 11 de dezembro de 2020 e contemplou os seguintes contos e autores: “Fronteira”, de Miguel Torga (1907-1995); “A abóbada”, de Alexandre Herculano (1810-1877); “O tesouro”, de Eça de Queiroz (1845-1900); “O ódio das vilas”, de Manuel da Fonseca (1911-1993); “O rapaz do tambor”, de Fernando Namora (1919-1989); o conto popular “A pereira da tia Miséria”; “O lavagante”, de José Cardoso Pires (1925-1998); “Uma vida toda empatada”, de Mário de Carvalho; “Miss beijo”, de Lúcia Jorge; “As cinzas da mãe”, de Cristina Norton; “A morte do super-homem”, de Rui Zink; e “O sítio da mulher morta”, de Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941).²

Com argumento de Miguel Simal e de Leandro Ferreira, e com José Carlos de Oliveira como produtor, *Um Jantar Muito Original* é apresentado na tela como uma “adaptação cinematográfica” do conto homónimo de Fernando Pessoa / Alexander Search, com o título “A Very Original Dinner” (1907), e foi realizado por Leandro Ferreira.³ O ator Miguel Loureiro desempenha o papel de Sebastião Prositt (equivalente a Wilhelm Prositt do conto homónimo de Pessoa) e Tomás Alves desempenha o papel do Dr. Duarte Rodrigues (o equivalente, em traços largos, ao narrador, Meyer, da narrativa pessoana) e Beatriz Barosa no papel de Madalena (mulher que não consta do conto). Outros atores dão corpo às personagens do filme: Jorge Pinto, Rosa Bela, Miguel Sermão, Jorge Silva, João Cabral, João Santos Silva, Lourenço Henriques, Flávio Gil. A direção da fotografia coube a Guilherme Daniel e a banda sonora esteve a cargo de José Carlos de Oliveira e Ricardo Pugschitz de Oliveira.

O telefilme é proposto como uma “adaptação” e não como uma inspiração do conto homónimo de Pessoa. Veremos que não obstante as diferenças de linguagem e de extensão, esta curta-metragem com a duração de 45 min. concretiza e dá visibilidade a alguns dos sentidos latentes no conto pessoano. Constitui *per se* uma

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

² Alguns trailers dos filmes, a lista dos respetivos realizadores e outras informações úteis estão disponíveis em <https://www.marginalfilmes.pt/>

³ O argumento foi elaborado a partir da tradução do conto elaborada por Maria Leonor Machado de Sousa e publicada em 1978, em *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*.

interpretação pertinente e criativa da narrativa pessoana, iluminando as elipses e os espaços de indeterminação (na aceção de Wolfgang Iser), que constituem qualquer narrativa e iluminando, em sentido inverso, a riqueza do conto, assim como as múltiplas camadas geologicamente sobrepostas e o seu potencial hermenêutico.⁴ A introdução de um subenredo amoroso e de uma personagem feminina de relevo (Madalena), numa variação que Pessoa certamente repudiaria, traduz-se numa narrativa mais dinâmica e menos sombria, aberta ao Eros, que já em Brillat-Savarin é indissociável da comida. O filme acaba por ser um convite à revisitação desse conto pessoano de 1907, escrito em inglês, e que o autor retomou em 1915, ao traduzir o título para português. A corporalidade dos atores do filme – perante um conto com personagens escassas e quase incorpóreas, apesar da menção a 52 membros – dilui naturalmente a atmosfera de mistério e de indefinição da narrativa de Pessoa, tanto mais que o filme põe em relevo, ou desvela, pela explicitação e autocitação, alguns elementos significativos, como é o caso da recapitulação final dos indícios disseminados ao longo da narrativa.



Fig. 1. *Um Jantar Muito Original*, adaptação cinematográfica do conto homónimo de Fernando Pessoa / Alexander Search.

Estamos perante um *filme político de terror*, de um terror que vai além dos assassinatos que povoam o nosso imaginário e que amplia, quase no desfecho, o tema do canibalismo, quer pela duplicação do mesmo quer pela sua mostração visual, aqui numa associação triunfal entre conquista de poder e canibalismo. Esta é, decerto, uma das razões para o recurso a marcadores de ficcionalidade a abrir e a fechar o filme, encontrando-se também disseminados ao longo do mesmo através do

⁴ O nosso entendimento do processo de *adaptação*, que tem sido objeto de várias reflexões teórico-críticas, está em sintonia com a aceção geral que dele tem Linda Hutcheon, tal como é discutido (e profusamente exemplificado) no livro *A Theory of Adaptation*. Citamos um trecho que oferece uma excelente síntese do pensamento da autora: “The adapted text, therefore, is not something to be reproduced, but rather something to be interpreted and recreated, often in a new medium. It is what one theorist calls a reservoir of instructions, diegetic, narrative, and axiological, that the adapter can use or ignore [...] for the adapter is an interpreter before becoming a creator” (HUTCHEON, 2013: 84).

recurso à *voz off* do narrador. Não há (nem poderia haver) a habitual advertência, em jeito de legenda, de que qualquer coincidência entre os acontecimentos do filme e a realidade é pura coincidência, mas a abertura é metafílmica, na voz de um narrador (e personagem principal, como saberemos depois), que aqui é uma espécie de alterego do realizador-comentador. Respeitando a narrativa em *flash-back* de “A Very Original Dinner”, o filme abre com a cena final do conto, com a defenestração de Prosit, a criatura canibal inventada por Alexander Search, mas é de imediato suspensa pelo narrador, Duarte Rodrigues: “Perdoem-me! Mas não foi assim que aconteceu, talvez seja melhor recuarmos até ao início”.

Fica congelada a imagem de um corpo a meio da janela de guilhotina da fachada de um prédio urbano (mas a imagem pairará na mente do espectador), e a história recomeça com promessa de desfecho alternativo, seguindo agora uma ordem cronológica. Na cena do fecho, há claramente a quebra da quarta parede, com o rosto do narrador a fixar o espectador. A introdução desse distanciamento de teor brechtiano, ou a violação dessa convenção teatral e cinematográfica na qual ancora a *suspensão da descrença*, pode ser explicada em função das cenas de canibalismo do filme, agora em dose dupla, mas diferentes na intensidade do efeito de horror provocado. Mesmo no final (aos 44 minutos e 26 segundos), a cena de uma cabeça servida numa bandeja – precedida por outra com caveira – e o ambiente de loucura e de total desregramento faz justiça literal à ideia de que em momentos revolucionários rolam cabeças, mas cria-se um efeito de surpresa quando percebemos que a personagem que mais simpatia granjeou do público, “o bom rapaz Duarte”, o noivo de Madalena, é a que leva a cabo, *a solo*, sem a motivação da vingança, o ato mais horrendo, numa superação incontestável do mestre. Outras explicações poderão ser adiantadas para a moldura metaficcional que a *voz off* do narrador ao longo do filme vai ativando, nomeadamente um certo princípio de *decorum*, decorrente do facto de o filme se destinar a ser visionado em ambiente familiar, privado, frente a um televisor e não numa sala de cinema. Para lá de ser uma adaptação do conto pessoano, o filme é claramente inspirado na História de Portugal, criando de imediato uma relação de familiaridade e de intimidade dos espectadores mais cultos com os acontecimentos narrados. O clima de euforia, de humor e de ironia, em diálogos plenos de vivacidade, bem como a relação amorosa entre Duarte e Madalena, não faz prever a festa de loucos do final. Ao nível simbólico, porém, a ideia de autofagia sociopolítica justifica-se plenamente.

A abertura do filme leva de imediato o público para os inícios do século XX; lê-se: PORTUGAL 1907. AS IDEIAS REPUBLICANAS VÃO-SE IMPONDO E AS INSTITUIÇÕES MONÁRQUICAS COMEÇAM A SER ABALADAS. MAS A SOCIEDADE GASTRONÓMICA DE LISBOA RESISTE E APARENTEMENTE É UM DOS MAIS SÓLIDOS BASTIÕES DA MONARQUIA. Neste momento, a banda sonora do filme é o concerto para violino n.º 2, de Shostakovich, o famoso compositor russo, cuja obra artística é indissociável de questões políticas e da história da União Soviética.

Ficamos assim a saber, ainda antes de qualquer cena, que há, como diria Lawrence VENUTI (2001) a propósito da tradução em geral, um processo de *domesticação* do texto de partida, que se manifesta no transplante da ação da Alemanha para Portugal, com a ambientação da famosa Sociedade Gastronómica de Berlim – agora Sociedade Gastronómica de Lisboa – na capital portuguesa, no período conturbado que precede a implantação da República. Seguindo uma estética realista (de paredes meias com o surrealismo), a par da toponímia, também a onomástica será portuguesa, com exceção do nome do Presidente da Sociedade, Wilhelm Prosit, transformado no filme em Sebastião Prositt (com dupla grafia da oclusiva final), o que acentua o seu estatuto de “estrangeiro” ou de *outsider*. A leitura politizada da narrativa (e que o conto permite) traduz-se numa capitalização do tema da rivalidade entre as duas facções políticas dominantes desse período crítico da história nacional, os Republicanos e os Monárquicos, e entre as duas maiores cidades portuguesas, Porto e Lisboa.⁵ Os rapazes do Porto – cuja pronúncia é uma marca identitária inconfundível – representam a facção republicana, as forças de renovação, numa alusão à revolta militar fracassada do Porto, em 31 de Janeiro de 1891, que traduzia o descontentamento da sociedade portuguesa e o sentimento geral de decadência nacional. A Sociedade Gastronómica de Lisboa representa, por seu lado, a facção monárquica, e as forças atávicas da tradição, concentradas sobretudo na figura de um General (o General Caeiro), orgulhoso da sua linhagem militar e dos seus nobres antepassados e com uma visão simplista da realidade (ainda que, paradoxalmente, aliada a teorias da conspiração). Um lapso na primeira tradução do conto pessoano (do original em inglês), em 1978, onde a expressão “fifteenth-century” é traduzida por “Quingentésima sessão”, é sabiamente explorada por Leandro Ferreira, ao colocar a personagem do General a evocar a expansão marítima portuguesa, contrapondo, com nostalgia, esse tempo mítico-histórico de glórias lusas ao tempo de decadência do presente, num apelo a sentimentos nacionalistas. Os temas da decadência, da rivalidade, da traição presentes no conto pessoano – equacionadas, numa primeira leitura, num plano mais individual(ista) e, sobretudo, num plano artístico – têm agora uma cor acentuadamente política, com referência explícita a figuras históricas da fase final da monarquia, como João Franco [do Partido Regenerador] e o rei [D. Carlos].

No meio das duas facções, num lugar um tanto incerto, temos a figura algo ambivalente, mas central, do jovem Duarte Rodrigues (Dr.), pois integrando a tal Sociedade Gastronómica de Lisboa [SGL], e prestes a casar-se com a filha do General, considera que o tempo é de mudanças e que todos podem ser escrutinados. A sua

⁵ A leitura política de *A Very Original Dinner* não será alheia aos estudos mais recentes – com destaque para os de José Barreto e os de Carlos Pittella – sobre os escritos políticos de Pessoa ao longo da sua vida, numa revisão radical da ideia de um Pessoa apolítico. De Barreto (ed.), veja-se, por exemplo, *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar* (PESSOA, 2015). E sobre os poemas políticos de Pessoa escritos ainda em Durban, leia-se o ensaio de PITTELLA, “Chamberlain, Kitchener, Kropotkin— and the political Pessoa” (2015).

fala não pode ser mais eloquente: “São tempos diferentes, hoje em dia as instituições já são questionadas. Todos estamos sujeitos a escrutínio. Até o Rei!”.

Assim, não faltam referências ao clima explosivo dessa época pré-República e a sociedades secretas variadas, e há jantares e reuniões, que são o pretexto para sucessivas alianças e conspirações, numa comprovação da tradicional aliança entre Gastronomia e Política – de que é um excelente exemplo o episódio “In Which a Great Patriotic Conference is Holden”, do romance *Little Dorrit* (livro II), de Charles Dickens, um dos autores que também terá inspirado Fernando Pessoa. Como escreve Roland Barthes, no ensaio “Leitura de Brillat-Savarin”, uma sociedade Gastronómica é o lugar quase sempre privilegiado de uma prática comunitária de convivialidade e de conversação em grupo sobre os mais diversos temas – e este filme faz justiça a esta visão (BARTHES, 1987: 226). Mas a ruidosa Sociedade Gastronómica lisboeta surge no filme como uma camuflagem para uma organização profundamente conservadora, considerada como o “ pilar da nação”, podendo eventualmente a Sociedade Zoológica e a Sociedade Agronómica, referidas em tom humorístico, serem alusões a muitas outras sociedades secretas da época (e poderíamos pensar na Maçonaria, na Carbonária, etc.).⁶ E surge também como o espaço natural de articulação entre a questão da originalidade em Arte – ponto de partida do conto pessoano – com questões políticas de liderança e de atentados ao poder (de microssociedades ou de regimes políticos). Assim, a cena inicial do filme introduz-nos no “Problema” –, o tema em debate na sociedade gastronómica para depois deslizar para a questão da originalidade em Arte, numa sintonia diegética e discursiva com a primeira parte do conto pessoano. O “Problema”, o gatilho para os conflitos internos, é o artigo do jornal “Gastronómica do Porto”, em que o Presidente Prositt é acusado de ser uma fraude e de a Sociedade que preside ser um “lupanar”, i.e., um atentado à boa reputação da Gastronomia. O General Caeiro não se furta às leituras paranoides desse período e verá nesse texto de imprensa uma ameaça indireta à Coroa e ao Império.

Neste clima profano de conspiração, dilui-se a atmosfera de mistério em torno do *indivíduo* Prositt pessoano, assim como se atenuam as relações sugeridas no conto entre primitivismo e originalidade em arte e ainda a dimensão ritualística. Há a ideia de coletivo e de forças plurais, que levam a uma multiplicação de personagens

⁶ Refira-se que não obstante alguns investigadores e gastrónomos (como José Quitério, por exemplo) considerarem que as sociedades gastronómicas em Portugal não tinham grande representatividade nesse período, havia, no entanto, uma que ficou célebre e associada à implantação da República: a Casa ou Clube dos Makavenkos, fundada/o em 1884. A este clube, responsável pelo livro editado em 1919, *Memórias e Receitas Culinárias dos Makavenkos*, pertenceram nomes importantes da sociedade lisboeta como Francisco Grandella ou Ferreira do Amaral. De acordo com fontes diversas, os primeiros Estatutos determinavam que o número de sócios não ultrapassasse o número 13 (o número de apóstolos da última Ceia, ou Ceia Mística). Há também referências a um mordomo e cozinheiro (entre outras funções), Josué dos Santos, célebre pelos espetáculos sensacionalistas e macabros que dava em feiras (usando esqueletos) antes de trabalhar no Clube dos *Makavenkos*. Sobre o assunto, veja-se (para lá de textos mais científicos) um artigo no Jornal *Expresso* (NATÁRIO, 2010).

relevantes ao descentramento marcado da figura de Prosit / Prositt, relegado na maior parte das cenas para um segundo plano, pois o protagonista (na aceção etimológica da palavra) passa a ser o jovem Duarte Rodrigues (numa reinvenção de Meyer, o narrador pessoano) – e o *big close up* frontal da abertura e do desfecho não engana. O conto de Pessoa refere 52 convivas, mas, com exceção do Presidente, de Meyer e de um outro membro, as suas presenças são fantasmáticas e destituídas de voz. A redução no filme de 52 para 11 membros pode explicar-se historicamente em função das normas de algumas sociedades que estipulavam que não se ultrapassasse o número 13, ou cinematograficamente, pois o retrato hedonista do grupo, no recurso a planos de conjunto (e outros contíguos), não seria tão eficaz e tão apelativo.

É, no entanto, interessante ver como um filme aparentemente tão diferente do conto de Pessoa está marcado pela presença do poeta. O universo pessoano (não apenas o conto) é *citado* das mais diversas formas. Atente-se nos nomes de algumas das inúmeras personagens do filme: o General Caeiro (70 anos), Sebastião Prositt (55 anos), o Dr. Duarte Rodrigues (28 anos), Xavier (30 anos), o Engenheiro Peres (55 anos), O Dr. Bayard (50 anos), o Engenheiro Gouveia (45 anos), o Professor Alexandre (60 anos), o Professor Campos (50 anos), o Capitão Lencastre (40 anos), o Arquiteto Maia (55 anos), Madalena (20 anos), Clementina, a criada de Madalena (23 anos), Ezequiel (30 anos), o mordomo de Prositt, as empregadas de mesa, as girls “à Moulin Rouge”, um negro referido como “Africano”. Já os nomes daqueles gastrónomos portuenses republicanos, Pereira Carvalho (28 anos) e Afonso Pinho (32 anos), editor e editor adjunto, respetivamente, da “Gastronómica do Porto”, parecem totalmente alheios à galáxia pessoana.

A relação com Pessoa não se esgota na convocação da família heteronímica (associada aqui à monarquia, em conformidade com uma ideia dominante do poeta), mas está presente nas “interferências” de temas, motivos e títulos alusivos à obra pessoana em geral, como a *Mensagem*, o sebastianismo, o anti-catolicismo, a cidade de Lisboa (para referir os mais óbvios) – ou já derivados dessa obra, com relevo para o *Filme de Desassossego*, de João Botelho e para a estética deste cineasta.

Não é de menosprezar também a eventual inspiração dos argumentistas, para a inserção de inúmeros trechos musicais de compositores clássicos do séc. XIX e XX, de Beethoven a Rachmaninoff, no filme operático *Os Canibais*, realizado por Manoel de Oliveira, a partir da novela homónima de Álvaro de Carvalho.⁷ O desenlace do

⁷ A indicação desta possível influência prende-se com a inferência, mais do que de factos ou de informações dos argumentistas, de que estes levaram a cabo uma exaustiva pesquisa quer sobre a época em que decorre a ação do filme (sociedades secretas, gastronómicas, conflitos políticos, etc.), quer sobre a obra pessoana em geral, para lá de uma leitura atenta do conto pessoano, que poderá tê-los conduzido à novela de Álvaro Carvalho (que surge referido no estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, em 1978) e ao filme de Manoel de Oliveira. De resto, não faltam, nos séculos XX e XXI, filmes que vinculam a gastronomia (e os seus excessos) ao capitalismo e ao fascismo: *La Dolce Vita* (1960), dirigido por Federico Fellini; *El ángel exterminador* (1962) e *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972),

filme em estudo pode levar-nos mesmo ao conto fantástico de Carvalhal (de 1868) onde, numa reviravolta final, as personagens rapidamente recuperam do horror de se saberem quase-canibais (*quase*, pois comeram uma estátua, não um ser humano), perante a ideia da fortuna que vão receber. Também as personagens no filme de Leandro Ferreira, ao contrário do que acontece no conto de Pessoa, nos vão surpreender num ato final e apoteótico de *canibalismo voluntário e consciente* – depois do *canibalismo involuntário e inconsciente* –, que se traduziu no assassinio e deglutição de Prositt. A supressão do desfecho (falsamente?) moralizador e judicialista do conto de Pessoa – que nos leva a reexaminar o *ethos* do narrador e a sua relação com o Presidente – não elimina a vertente satírica da história, mas poderá levar alguns espectadores a interrogar-se sobre a gratuidade das cenas.

A maior divergência em relação ao conto de Pessoa – que pode dever algo ainda a *Os Canibais*, novela ou filme – diz respeito à introdução de uma personagem feminina na história (para lá das mulheres que animam os jantares), pois em nada conforme à representação das sociedades masculinas do seu imaginário (como aquela de que Pickwick faz parte). Embora Madalena não integre a SGL, e se mova nas suas margens, estamos perante uma personagem atenta a tudo e que desempenhará o papel de protetora e salvadora do noivo.

Madalena (com 20 anos) é uma figura de mulher em conformidade com um certo espírito revolucionário dos primeiros tempos republicanos: é uma mulher pertencente a uma classe privilegiada e, aparentemente, filha obediente, que toca piano a pedido do pai (o General Caeiro, com 70 anos), mas provoca-o e confronta-o sempre que pode. Tem algo da rebeldia (sem os vícios) das filhas do velho General Sternwood, de *The Big Sleep*, de Raymond Chandler. Mas é, sobretudo, uma mulher aberta a novos rumos artísticos e políticos, a experiências amorosas de risco, e que, no papel de uma espia caseira, salvará Duarte de um golpe de traição planeado pelo General. Os argumentistas constroem a personagem de Madalena à imagem das “novas” mulheres do tempo da República (jornalistas e intelectuais), que lutaram pelos direitos da mulher. Na relação com o noivo, Madalena é coquete, sedutora, mas quando este lhe pergunta se ela quer ser a sua musa, Madalena responde evasivamente a uma questão que a relega para um papel tradicional e passivo e reclama um papel ativo: “Quero levá-lo a essa excelência que tanto procura”.

Madalena é também o pretexto para um tratamento mais desenvolvido do tema da Arte e da originalidade em Arte a florado na cena inicial. Recorde-se que equacionada a questão política que dominará o filme, a partir do mote dado para a conversação, *i.e.*, do “Problema”, o general lança o tema da originalidade em arte, a que se segue o famoso convite de Prosit(t), feito no recurso ao texto pessoano ou com pequenas variações do mesmo, com multiplicação de indícios conducentes à decifração

ambos dirigidos por Luís Buñuel; *La Grande Bouffe* (1973), de Marco Ferreri; *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), de Pier Paolo Pasolini.

do enigma: “A originalidade do jantar... Não está no que vai parecer que está a ser servido nos vossos pratos, mas naquilo que significa, no que contém. O repto que vos lanço, é que, depois de terminado, me digam em que medida ele é original. Garanto que ninguém vai adivinhar...”.

Os argumentistas reforçam o tratamento do tema artístico num episódio extra, acrescentado ao conto, que poderá parecer lateral, mas que é bem conseguido e que aglutina Poder, Arte, Gastronomia e Erotismo. E ainda Religião, em modo parodístico, através de elementos mínimos que acabam por funcionar como citações da paródia eucarística que tem lugar no conto “A Very Original Dinner”. Adiante-se já que a apresentação, mesmo no fim do filme, da cabeça de Prositt numa bandeja, traz à memória o episódio bíblico da decapitação de São João Batista, a pedido de Salomé – imagem que poderá levar-nos a vislumbrar em Madalena uma adjuvante ou seguidora de Duarte. Neste quadro, o próprio tema político da traição política do filme não exclui alusões ao tema bíblico da traição na última Ceia de Cristo.

Retomando o papel de Madalena no filme, referíamos o episódio em que que o jovem Duarte, na cozinha da sua casa, ensina à noiva (Madalena) a arte de cozinhar, ou melhor, a arte de partir ovos com a mestria e a destreza necessárias – indício do engenho que mais tarde evidenciará, ao destronar Prositt. Talvez as expectativas do espectador (de um espectador do século XXI) de um *rendez-vous* explicitamente sexual possam sair sido goradas, mas a opção pelo erotismo conjuga-se na perfeição com o tema da gastronomia.

Num longo diálogo premente de segundos sentidos, Madalena começa por dizer a Duarte: “Sinto que estamos numa situação sacra... Devo ajoelhar-me?”. Noutro momento, afirma: “Eu não digo, fala de comida como um verdadeiro artista fala da sua obra”. Sendo erótico, o discurso é ao mesmo tempo um discurso de poder e não apenas *sobre* o poder, e o diálogo entre ambos é sintetizado por Duarte, quando sentencia: “Também aqui temos que saber domar os alimentos... Cada um tem vida própria, como um animal selvagem”. Ou noutra fala mais explícita na crítica política: “Para se mandar, é preciso primeiro saber fazer. É o mal de muitos líderes hoje em dia. Limitam-se a falar, mas não se comprometem com o que dizem”.⁸

Madalena reforçará esta visão do mundo assente em forças de conflito e de poder, quando refere o micro-poder exercido na esfera doméstica: “O papá dá ordens à nossa cozinheira. Não é como o Duarte, o Duarte experimenta, suja as mãos”. Noutro momento, Madalena pergunta a Duarte: “É isso que quer ser? Um líder? Achei que tivesse alma de artista...”. Ao que este contra-argumenta: “Não se pode querer ter os dois mundos?”.

⁸ Duarte Rodrigues é um homem para quem a *praxis* está acima do discurso e de quaisquer valores ético-morais – situa-se, por isso, nos antípodas de figuras como Hamlet. Este comentário da personagem também pode ser lido como uma marca de auto-reflexividade e de auto-crítica dos adaptadores da excessiva verbosidade das personagens do filme.



Fig. 2. *Um Jantar Muito Original*, adaptação cinematográfica. Madalena e Duarte Rodrigues.

Sendo um episódio pleno de indícios, que deixa ver as ambições de Duarte, num prenúncio do que sucederá mais tarde, é também aquele em que se equaciona uma questão latente no conto pessoano: a da compatibilidade, ou não, entre Arte e Política, *i.e.*, da sintaxe possível entre as duas atividades (não apenas em termos figurados). Ou seja: poderá um político ser artista e vice-versa? Numa leitura carnal (no sentido de KERMODE, 1979), poderá simplesmente estar em causa a designação de Arte aplicada à gastronomia.

Mas, uma das cenas mais espetaculares do filme, em termos visuais e sonoros, parece responder a esta questão. Trata-se do longo desfile de pratos requintados, sob a direção do mordomo Ezequiel, no sumptuoso banquete oferecido por Prositt aos comensais. Os argumentistas preenchem a elipse no conto pessoano com criatividade e imaginação, num apelo aos sentidos do próprio espectador, e conseguem a proeza de evitar que a gastronomia seja subsumida na densa matéria histórica e política do filme, sem nunca a perderem de vista. A escolha da célebre *Marcha Radetzky*, de Strauss I, dá o tom festivo e de fausto e deixa no ar a nota política e militar presente na sua génese. Já na cena do restaurante, onde Prositt faz o famoso convite aos rapazes do Porto, os crepes flamejantes da entrada dão o mote para as palavras inflamadas do diálogo. Nunca a gastronomia como fonte de prazer e de diversão é descurada. Assim, a mesa gigante (que “vem” do banquete pessoano) é axial e quase personagem em momentos-chave da história, e a arte da Gastronomia (conhecimento e património cultural) é lembrada na oferta do livro sagrado de todos os gastrónomos por parte de Prositt a Duarte: *De Re Coquinaria*.⁹ Passagem de testemunho, decerto. E, quiçá, mensagem cifrada sobre a traição de que será alvo.

⁹ Ou *Ars Magirica*, ou *Apicius Culinaris*. Trata-se de um compêndio de receitas culinárias da Roma antiga, escrito em latim e que é atribuído a Marcus Gavius Apicius (25 a.C. – 37 d.C.).



Fig. 3. *Um Jantar Muito Original*. Chegada dos convivas da Sociedade Gastronómica de Lisboa.

Todo o clima conspirativo de inícios do século XX é objeto de um tratamento cinematográfico exemplar, com cuidada planificação e excelente fotografia, quer nas cenas rodadas no exterior quer nos interiores de mansões e de um restaurante. Os marcadores espaciotemporais (o cronótopo), que deixam antever uma aturada pesquisa arqueológica, são dados não só discursivamente (através de longos diálogos), mas também de forma discreta através de adereços como a moda feminina e masculina (bengalas e chapéus), do mobiliário, da grafonola, dos candeeiros de gás ou da *charrette* nas ruas de Lisboa. A origem asiática (*i.e.*, não europeia) e a marca da pirataria sugerida por Pessoa, do criado negro de Prositt, (Ezequiel) é sugerida através de um simples brinco em argola, que contrasta com os lenços e gravatas dos comensais. Por sua vez, a penumbra, as velas (os jogos de luz e de espelhos como em Pessoa), os sussurros das vozes, as missivas secretas, os diálogos saturados de múltiplos sentidos, criam um efeito de mistério que se vai adensando no decurso da história. Na rua, o pesado nevoeiro noturno e as deslocações das personagens dão uma nota messiânica que parece estar ausente do conto. Também a banda sonora é criteriosamente escolhida a partir de um repertório clássico que inclui peças alusivas aos tópicos da traição e da conspiração, de que a ópera *Julius Caesar* (HWV 17: I Overture), de Handel é o melhor exemplo. Outras peças, como as de Debussy e Beethoven, são utilizadas ora como narrativa paralela (apreendida pelo espectador culto), ora como coro, ora ainda como forma de caracterização de uma dada personagem (a irreverência de Madalena e os atos de provocação da figura paterna surgem associados à música de Debussy). Por outro lado, insinua-se subliminarmente, ou de forma explícita, (mesmo que seja apenas a nível temático), através de peças como “Danse Macabre” de Liszt ou a “A ilha dos mortos”, Poema sinfónico Op. 29, de Rachmaninoff, a relação entre Música e Poder, entre Música e Violência/Morte. O recurso frequente ao plano picado, entre outras razões, conjuga-se com a ideia de uma história que se inicia *in ultima res* e que é a versão de um único narrador, o vencedor, aquele que se impôs a todos pela astúcia, inteligência e perversidade. De certo modo, Duarte Rodrigues representa aqui

o papel dos deuses greco-romanos – não do Deus católico – que manipula(m) as suas criaturas para atingir os seus fins.

Distanciamo-nos neste ponto do perfil enigmático do narrador pessoano e da imagem de vítima que transmite, mas as ligações ao conto manifestam-se ainda na questão colonial. Em sintonia com esse viés histórico-político dos argumentistas, verifica-se no filme uma amplificação deste tópico pessoano – a justificar a leitura pós-colonialista que dele esboçou o crítico David JACKSON (2010), em *Adverse Genres* –, uma mesma atribuição da fortuna do Presidente à sua vida, igualmente obscura, passada em África (em Pessoa alarga-se o espaço à Índia e a outras colónias europeias), um mesmo recurso a “africanos” ao serviço de Prositt para levar a cabo os seus planos macabros. Um será Ezequiel, mordomo para todo o serviço, e um outro, o cocheiro (que não passa de um vulto), é referido apenas como o “Africano”, sendo, aparentemente, o responsável pelo rapto e homicídio dos rapazes do Porto. O filme reproduz os preconceitos da época em relação a África e presentes no conto “A Very Original Dinner”: o continente onde se fazem fortunas de qualquer maneira; o General falará de África como um lugar onde se passam coisas inomináveis, sendo Prositt considerado um “emergente”, ou *intruso*, devido ao seu passado obscuro e à riqueza acumulada, não ao sangue azul e aos pergaminhos. Ironicamente, o nome próprio de Prositt, Sebastião, ativa o mito do sebastianismo, o que permitirá ao espectador levar mais longe as interpretações políticas do desenlace (e a personagem Madalena, com os seus presságios, poderá levar-nos a uma D. Madalena histórica, ligada ao nome de Frei Luís de Sousa¹⁰). Num momento de charneira e de crise da História portuguesa, entre a monarquia moribunda e o advento da República, Duarte Rodrigues, um independente, comete o maior de todos os crimes: a destruição do mito português da salvação. Ou, talvez, noutra perspetiva: insufla-lhe vida, ao incorporá-lo literalmente no sangue e corpo dos comensais monárquicos. Muitas poderão ser as leituras de um final, que não deixa de surpreender até pela escolha da banda sonora, o *Hino à Alegria*, ou a *Nona Sinfonia*, de Beethoven – o que soará a muitos como mais uma forma de perversidade.¹¹

É curioso verificar como os argumentistas nunca perdem de vista o conto pessoano, pelo que parece justificada a ideia de adaptação. Convocando de novo as teorias da tradução, e em jeito de recapitulação e síntese, poderíamos recorrer à tipologia de Antoine BERMAN (2001), exposta em “Translation and the Trials of the Foreign”, para descrever as transformações operadas num texto no trânsito de uma língua para outra, neste caso, da linguagem verbal para a linguagem cinematográfica,

¹⁰ Atente-se nas palavras de Madalena: “Não percebe que já tem? Não há nada para provar Duarte, tudo o que precisa é cozinhar... para mim... Esqueça o Prositt, o meu pai, a maldita monarquia e essa sua prometida república. Partimos, só os dois... Esqueça-os todos”.

¹¹ Na história do cinema, encontramos no filme *Orange Clock* (1971), dirigido por Stanley Kubrick, uma perturbadora associação, na figura do protagonista, Alex DeLarge, entre a Nona Sinfonia e os temas da perversidade e da violência.

num processo de inter e de transmedialidade com alterações necessárias. Dos doze tipos enumerados, os três primeiros revelam-se de grande utilidade neste estudo: a *expansão*, a *clarificação* e a *racionalização*. Escreve BERMAN: “Rationalizing and clarifying require expansion, an *unfolding* of what, in the original, is ‘folded’” (2001: 282).

A expansão verifica-se no filme quer no plano diegético (como vimos) quer no plano temporal, através da dilatação do tempo da narração. O filme não poderia manter a sobriedade e a contenção dos processos narrativos de um conto, qualquer que ele fosse. Em vez da intriga una e da concentração de elementos diegéticos que conduz rapidamente ao desenlace, há aqui um desdobramento (*unfold*) em cadeia: de lugares, de tempos, de banquetes e intrigas políticas. Algo análogo, mas apenas parcialmente, ao processo de *mise en abyme* – pois haverá também a via da bifurcação do enredo (como a abertura logo anuncia), conduzindo à multiplicação de episódios. Assim, há cenas interiores e há cenas de exterior com as ruas e o nevoeiro; há dois banquetes finais sob o mote da originalidade; há o confronto exógeno entre Monárquicos lisboetas e Republicanos portuenses e há golpes palacianos vários no interior da Sociedade Gastronómica de Lisboa, nomeadamente, a conspiração endógena para destituir o Presidente e eleger (numa eleição de farsa) o jovem Duarte, com a intenção de o destituir a breve prazo; há o confronto entre velhos e novos e o confronto entre o Mestre (Prositt) e o discípulo (Duarte), num ato de traição anunciado ou revelado por este último, em jeito de *fair-play*. Após a questão da rivalidade entre republicanos e monárquicos, e entre Porto e Lisboa, instaura-se a partir de dado momento o conflito no interior da Sociedade Gastronómica entre forças conservadores e forças de inovação no confronto de Duarte com duas figuras paternas (que o disputarão): a de Prositt (passado) e a do General (e futuro sogro). Regista-se então uma bifurcação no enredo: o jovem membro da SGL, mas considerado demasiado “radical” pelos mais velhos, matará os pais, um, de forma literal e horrenda, outro de forma simbólica. Duarte prova ser o líder, ao abalar as estruturas hierárquicas de poder e ao fazê-lo sem ajudas externas (do Africano ou de outros). Este confronto entre velhos e novos, que permite a leitura psicanalítica, está presente no conto de Pessoa, mas adquire aqui outras proporções e significados.

No final, Duarte Rodrigues poupará ao espectador um trabalho de reconstrução da diegese, quando procede à recapitulação (excedentária, reconheça-se) de frases e imagens que eram óbvias pistas de leitura:

Eles vão sentir na pele o jantar que lhes preparo!
Vão estar presente no meu jantar em carne e osso.
Ezequiel e outro homem africano a saírem do nevoeiro.
Prositt para Pereira Carvalho: essa sua gravata é um luxo de bom gosto.

Neste aspeto, o filme parece não fazer justiça à dimensão enigmática e de jogo inscrita no conto e que o epíteto de “joker” (Prositt), no seu duplo sentido, acentua. Exige-se, é certo, menos do espectador do filme do que do leitor do conto. Mas a

sombra do *homo ludens* não se dissipa neste trânsito da palavra para a imagem. Os jogos perigosos não faltam e Duarte Rodrigues, que joga a última cartada de forma apoteótica. Os argumentistas – leitores em demanda de múltiplas e diversas camadas de “A Very Original Dinner” – um misterioso conto, que continua a sê-lo e parece ter sido descoberto por artistas nacionais e internacionais em pleno século XXI.¹²



Fig. 4. *Um Jantar Muito Original*. A cabeça de Sebastião Prositt.

¹² Refiro-me à adaptação teatral que dele foi feito pela encenadora austríaca Alex Riener e apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, em 11 julho de 2010, e a um jantar encenado, em 2020, no Espaço Brotéria (sempre com título homónimo), com supervisão artística de Albano Jerónimo, no âmbito de MOTEL/X, Festival Internacional de Terror de Lisboa.

Bibliografia

- BARTHES, Roland (1987). "Leitura de Brillat-Savarin". *O Rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, pp. 223-236.
- BERMAN, Antoine (2001). "Translation and the Trials of the Foreign". *The Translation Studies Reader*, Lawrence Venuti (ed.). New York & London: Routledge, pp. 276-289.
- CARVALHAL, Álvaro (1978). *Contos Frenéticos*. Lisboa: Editora Arcádia.
- HUTCHEON, Linda (2013). *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge. 2.^a ed.
- JACKSON, Kenneth David (2010). "Cannibal Rituals: Cultural Primitivism in 'A Very Original Dinner'". *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. Oxford: Oxford University Press, pp. 28-36.
- KERMODE, Frank (1979). *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative*. London & Cambridge: Harvard University Press.
- NATÁRIO, Anabela (2010). "A Sociedade Secreta dos Makavenkos". *Expresso*, 5 de fevereiro [publicado na Revista *Única* do *Expresso* do dia 30 de janeiro de 2010], <https://expresso.pt/sociedade/a-sociedade-secreta-dos-makavenkos=f561905>
- PESSOA, Fernando (2015). *Sobre o Fascismo, a Ditadura Militar e Salazar*. Edição de José Barreto. Lisboa: Tinta-da-china. Coleção Pessoa.
- (1978). "Um Jantar Muito Original". *Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Editado e traduzido por Maria Leonor Machado de Sousa Lisboa: Novaera, pp. 98-105.
- PITTELLA, Carlos (2016). "Chamberlain, Kitchener, Kropotkin—and the political Pessoa." *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa's Studies*, n.º 10 (special issue: *Inside the Mask: The English Poetry of Fernando Pessoa*; guest editor, Patricio Ferrari), Fall, pp. 34-65. Brown Digital Repository, Brown University Library. <https://doi.org/10.7301/Z0K072FN>
- SAMPAIO, Maria de Lurdes (1994). "A Ficção de Fernando Pessoa: Estudo de um Caso Original". *Revista da Faculdade de Letras Línguas e Culturas*, vol. 11, Porto, pp. 247-269.
- VENUTI, Lawrence (2001) (ed.). *The Translation Studies Reader*. New York & London: Routledge.

Filmografia

- FERREIRA, Leandro (2021). *Um Jantar Muito Original*. RTP & Marginal Filmes.
- OLIVEIRA, Manuel (1988). *Os Canibais*. Produtor Executivo Paulo Branco. Filmargem, Gemini Films, La Sept.

MARIA DE LURDES SAMPAIO é Professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML). Tese de mestrado em Estudos Anglo-Americanos sobre Ezra Pound (Universidade de Coimbra) e doutoramento em Literatura (Literatura Comparada), na Universidade do Porto, com a tese *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970): Transfusões e Transferências*, 2 vols. Áreas de investigação: Literaturas em Língua Portuguesa (séculos XX e XXI), Tradução e Cultura / Interculturalidades, Modernismos, Literatura Policial / Criminal, Cânone vs. Não Cânone, Censura.

MARIA DE LURDES SAMPAIO is Professor at Faculdade de Letras of the University of Porto and researcher of Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML). She holds a MA on Anglo-American Studies (about Ezra Pound) from University of Coimbra and a Ph.D. (Comparative Literature) from University of Porto (dissertation: *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970): Transfusões e Transferências*). Areas of research: Portuguese-language literatures (from 19th to 21st cent.), Translation and Culture / Interculturalities; Modernisms, Detective / Crime Fiction, Canon vs. Non-Canon, Censorship.