

Da reimaginação à denúncia: o medievalismo em *A Maldição de Marialva* de António de Macedo

Angélica Varandas
FLUL / CEAUL

No filme *A Maldição de Marialva*, António de Macedo reimagina a comunidade de Marialva nos tempos da “Reconquista”, buscando imagens que lhe permitem, num ato de rememoração, refletir sobre a sua própria época e sobre o estado de crise da nação portuguesa.¹ Por meio da lenda da Dama Pé-de-Cabra na qual se intersectam tempos, tradições, textos e autores que integram a memória coletiva portuguesa, Macedo dá conta de uma identidade nacional “formada por constituintes que atravessam os tempos, elementos do passado que sobrevivem e continuam a definir o presente e o futuro, sendo entendidos como intrínsecos a uma essência e destino nacional, num igual processo de continuidade e adaptação histórica” (Branco 2014: 33). Nesta reatualização da lenda e da história, do mito e do local, Marialva passa a ser o espelho de uma sociedade novecentista que o realizador quer expor e denunciar.

1. Sendo o filme de 1989, e tendo em conta que Portugal aderiu à União Europeia em 1986, é possível que nele se reflita também sobre a crise da identidade portuguesa perante uma nova realidade, a europeia.

Macedo revisita a história da Dama Pé-de-Cabra por intermédio de Alexandre Herculano, talvez por pertencer a este autor essa a versão mais acessível e mais conhecida da lenda medieval, e ainda, porventura, por considerar que, como ele, era seu dever, enquanto artista e realizador de cinema, refletir sobre a relação entre o poder religioso e o poder político. Defendemos esta ideia num outro artigo sobre *A Maldição de Marialva* no qual sustentámos que, tal como Herculano em *Lendas e Narrativas*, inspirado pelas obras de sir Walter Scott, tenta introduzir o romance histórico no Portugal de oitocentos e, ao mesmo tempo, preservar os mitos e lendas portuguesas com objetivos de teor nacionalista, também Macedo procura, com este filme, estabelecer o cinema fantástico em Portugal e denunciar o obscurantismo que ainda vingava no país após a Revolução do 25 de Abril (Varandas 2023). Como evidencia António Sousa Dias a propósito dos filmes de Macedo: “Mesmo quando são filmes sobre o nosso passado, eles têm algo que se projecta no nosso presente” (Monteiro 2016).

A Maldição de Marialva baseia-se, pois, na lenda da Dama Pé-de-Cabra, tal como contada por Alexandre Herculano em *Lendas e Narrativas* (1851), uma coleção de vários textos que o próprio Herculano escreveu em *O Panorama* e *A Ilustração*, entre 1838 e 1846, tendo “Dama Pé-de-Cabra” sido publicado em 1843, na primeira revista. À semelhança de variados autores do período romântico, Alexandre Herculano encontrou nas lendas medievais portuguesas uma forma de dignificar o passado, associado a valores que, na sua ótica, haviam soçobrado e que urgia revitalizar. Pouco tempo após as guerras liberais (1828-1834), que opuseram os dois filhos de D. João IV, D. Pedro, o Libertador, e D. Miguel, o Absolutista, Herculano manifesta o seu repúdio pelos ideais absolutistas, defendendo que, em fases de crise política, é na honra e na coragem, bem como na luta pela manutenção da paz, que se torna possível construir uma nação mais sólida e justa. Esses ideais, encontra-os na ética cavaleiresca medieval, celebrada na época em que os países se começam a definir enquanto nações e a afirmar a sua identidade política e cultural. Acreditando que a Idade Média conheceu um

equilíbrio nas relações entre a Igreja e o Estado, Herculano vem, assim, por intermédio da sua obra, denunciar a forma como as duas instituições se afastaram e condenar a hegemonia do clericalismo católico no Portugal oitocentista.

Em sintonia com o medievalismo característico do seu tempo, o autor português revisitava uma história lendária registada no século XIV por D. Pedro, filho de D. Dinis e Conde de Barcelos, no seu *Livro de Linhagens*, por meio da qual associa a família dos Haros da Biscaia a uma mulher sobrenatural, de alto estatuto social, de modo a promover e justificar as pretensões territoriais dessa família perante os reis de Castela.² Os Haros da Biscaia possuíam familiares na corte portuguesa, nomeadamente D. Mécia Lopes de Haro (c. 1215-1270/1), esposa de D. Sancho II, que era filha de Lopo Dias II de Haro; e também María Díaz II de Haro (c. 1318-20-1348), filha de Isabel de Portugal e de Juan de Castilla y Haro, que casaria com João Nunes III de Lara, bisneto de Afonso X, o Sábio.³ João de Lara, por sua vez, era amigo de D. Pedro, pelo que é em seu benefício que a narrativa linhagística do Conde de Barcelos se centra no senhorio da Biscaia, como afirma Luís Krus: “O retomar da lenda corresponde assim à necessidade de uma nova renegociação do pacto senhorial, constituindo um manifesto político da nobreza biscaina a favor dos Laras” (s. d.: 168). Ao atestar as origens dos

-
2. No que diz respeito à história da transmissão da lenda, para além de Mattoso (1983) e Krus (s. d.), ver também: Ferreira, Maria do Rosário Ferreira (2010): “O *Liber Regum* e a representação aristocrática da Espanha na obra do conde D. Pedro de Barcelos”, em *e-Spania*, 9. [Acedido a 20-06-2023]. Disponível na Internet: <<https://journals.openedition.org/e-spania/19675%3e,%20last%20accessed%20February%2027,%202020.%20>>; e, da mesma autora, (2010): “D. Pedro de Barcelos e a representação do passado ibérico”, em Maria do Rosário Ferreira (coord.), *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos séculos XIII e XIV*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 81-106; (2011): “A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do Livro de Linhagens”, em *e-Spania*, 1. [Acedido a 20-06-2023]. Disponível na Internet: <<https://journals.openedition.org/e-spania/20273>>.
 3. Recordemos que o casamento de D. Mécia Lopes de Haro com D. Sancho II foi anulado, no Concílio de Lião, pelo Papa Inocêncio IV, pelo que muitos historiadores não a incluem no grupo de rainhas portuguesas.

Haros da Biscaia, D. Pedro garante a sua ancestralidade, ainda mais antiga do que a de Castela, tão remota, portanto, que se perde nos tempos do mito, sendo, por essa razão, de caráter excepcional.

Na verdade, as raízes da lenda contada por D. Pedro mergulham num passado distante, encontrando eco na tradição de origem céltica e no folclore biscainho, bem como nos textos melusinianos que começam a circular na Europa a partir do século XII, também eles de inspiração céltica.⁴ A lenda da Dama Pé-de-Cabra de D. Pedro revela, por um lado, que Portugal estava em sintonia com as restantes tradições europeias, em particular com as que se consolidaram em solo britânico e em França, e que encontraram eco na literatura medieval produzida entre os séculos XII e XIV, como, por exemplo, no *Bisclavret* de Marie de France ou em *Sir Gawain and the Green Knight*, de autor anónimo. Por outro lado, demonstra também que é ainda na própria Idade Média que mitos e lendas se convertem em alvo de apropriação para fins nacionalistas, o que se torna sobremaneira evidente nas narrativas míticas da literatura linhagística.⁵

-
4. Em “Mélusine maternelle et défricheuse”, Jacques Le Goff sustenta que as narrativas melusinianas têm origem em mitos de fertilidade indo-europeus que sobreviveram oralmente em contos populares, desenvolvidos na Idade Média a partir do século XII de modo a promover ideais linhagísticos. Por sua vez, José Mattoso, em “As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro”, defende que a lenda da Dama Pé-de-Cabra é de inspiração céltica, encontrando eco em contos medievais irlandeses e galeses nos quais mulheres misteriosas garantem riqueza e prosperidade aos homens com quem se unem em matrimónio, assim possibilitando também a manutenção e continuidade da linhagem. Ver ainda: Krus, “Uma Variante Peninsular do Mito de Melusina”, s. d. Sobre literatura melusiniana, ver o primeiro volume de ensaios sobre o *Roman de Mélusine* de Jean d’Arras: Donald, Maddox, e Sara Sturm-Maddox (1996): *Mélusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Georgia: University of Georgia Press, bem como, Burns, E. Jane (2013). “A Snake-Tailed Woman: Hybridity and Dynasty in the *Roman de Mélusine*”, em E. Jane Burns e Peggy McCracken (ed.), *From Beasts to Souls: Gender and Embodiment in Medieval Europe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp. 185-220.
 5. Sobre a apropriação de mitos e lendas para fins nacionalistas, ver, por exemplo, Guenée, Bernard (1991): *Histoire et Culture Historique dans l’Occident Médiéval*. Paris: E. Aubier.

Tal como D. Pedro, interessado em promover a linhagem dos Haros com relações à corte portuguesa, e Herculano, preocupado com a autocracia da Igreja e com uma nobreza que se havia distanciado das atitudes modelares dos seus antepassados medievais, António de Macedo recupera a lenda da Dama Pé-de-Cabra, cruzando mitologia nacional com pressupostos nacionalistas e identitários. De facto, *A Maldição de Marialva* é um filme em que Macedo revela como se preocupa com a arte cinematográfica portuguesa, rejeitando os modelos americanos de Hollywood. Os seus filmes, diz João Monteiro, “não imitam os americanos. São filmes cuja base têm a ver com a cultura portuguesa: com poemas medievais, com lendas, com passados coloniais, etc.” (Barros 2016). Testemunha ainda o seu interesse pelo fantástico, pelas religiões comparadas, pelo simbolismo bíblico e pelas temáticas esotéricas, que se manifesta em muitos dos seus textos, como, por exemplo, em *Sulphira & Lucyphur* (1995), *A Sonata de Cristal* (1996), *Erotosofia* (1998), *Instruções Iniciáticas* (1999), *Laboratório Mágico* (2002), *O Neoprofetismo e a Nova Gnose* (2003) e *Esoterismo da Bíblia* (2006). Alguns dos seus ensaios nestes domínios, publicados e inéditos, encontram-se em *A Alquimia Espiritual dos Rosacruz*, disponível na Internet.⁶ Macedo foi, de resto, membro da Max Heindel Rosicrucian Fraternity e professor de Esoterologia Bíblica na Universidade NOVA de Lisboa, tendo proferido várias palestras nas respetivas áreas. E ainda que grande parte dos seus filmes como *A Promessa* (1973), *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1980) e *Os Abismos da Meia-Noite* (1984) sejam “tocados por uma elaborada tentação transcendental” (João Lopes 2012: 9), é em *A Maldição de Marialva* que esse esoterismo, imbuído de um medievalismo entrecruzado com o fantástico, mais evidentemente se consubstancia. Na verdade, o seu comprometimento com o género fantástico e com as doutrinas de inspiração hermética, especialmente visível em *A Maldição de Marialva*, revela a “sua concepção do cinema fantástico para o filme de ficção” (Susana de Sousa Dias 2012: 27).⁷ Nas palavras

6. http://www.christianrosenkreuz.org/antologia_antoniodemacedo.pdf

7. Note-se que a Fantasia, enquanto género, emerge igualmente no Romantismo e articula-se com o medievalismo (cf.: James e Mendlesohn 2012).

do próprio cineasta: “O tipo de fantástico que procuro é aquilo que costumo chamar o real mais real do que o próprio real. É procurar os interstícios da realidade” (Susana Sousa Dias 2012: 29). Não será por de mais afirmar que foi António de Macedo o principal realizador de cinema fantástico no nosso país.

A recriação da lenda portuguesa da Dama Pé-de-Cabra, mesclada com elementos da tradição popular e lendas de Mouras Encantadas, contribui para aproximar o público do cinema nacional. Por seu intermédio, Macedo dá conta da vida rural no Portugal profundo, de resto, um dos objetivos do Cinema Novo, a que o realizador se encontra associado, juntamente com Paulo Rocha e Fernando Lopes.⁸ O Cinema Novo insurgia-se precisamente contra a ligação do cinema ao Estado Novo em Portugal. Deste modo, enquanto refletia sobre questões de foro esotérico e religioso num cenário de teor medievalista e fantástico, Macedo apropriava-se igualmente dessas mesmas questões para criticar duramente a situação do Portugal do seu tempo. De resto, a denúncia não é estranha ao resto da sua filmografia como sublinha João Monteiro ao afirmar que “todos os filmes que compõem a sua obra possuem um discurso antiautoritário radical e uma vontade, a roçar o demencial, de desafiar poderes e ideias muito maiores do que o próprio” (2012: 17-18). Vejamos, pois, como em *A Maldição de Marialva* Macedo reimagina um Portugal profundo, de ressonâncias medievais, para denunciar um país ainda preso na censura e no autoritarismo, mais de uma década após a Revolução de Abril.

Na verdade, é possível afirmar que *A Maldição de Marialva* se inscreve no designado “cinema nacional”, termo relativamente recente na terminologia crítica sobre cinema, devedor do conceito de nação enquanto “comunidade imaginada”, ideia proposta por Benedict Anderson em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*: “In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation: it is an imagined

8. São três os filmes associados à origem do Cinema Novo em Portugal: *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, e *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo.

political community —and imagined as both inherently limited and sovereign—. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion” (1983: 6).

Na perspectiva de Anderson, Gellner defende que as nações constituem artefactos culturais, nascendo com a emergência do nacionalismo, que situa no período pós-industrial, definindo nacionalismo como: “primarily a political principle, which holds that the political and national unit should be congruent” (1983: 1). Também Ingham (2001) se apropria do conceito de “comunidade imaginada” de Anderson para defender que esta não assenta num conjunto homogêneo de histórias, nem num povo também ele homogêneo, mas sim na ideia de que a soberania se constrói a partir de desinteresses e conflitos a nível étnico, regional, linguístico e de género.

De facto, muitos estudos têm acentuado a conexão do cinema nacional a momentos de crise, conflito e resistência, logo, envolvendo compromissos de ordem política, pelo que se torna lugar privilegiado de debate sobre história e heranças nacionais que, por sua vez, se articulam com sistemas governativos passados e presentes.⁹ Deste modo, também a herança é fundamental para a construção da identidade, ao contribuir, entre outros aspetos, para a ligação das populações aos seus modelos governativos, para o sentimento de pertença de um indivíduo a um determinado grupo social e também para a formação das representações mentais dos lugares que formam os territórios nacionais e, assim, concorrem para o sentimento de pertença a uma nação, como sublinham Ashworth, Graham e Turnbridge: “Heritage as process and practice fulfils a multiplicity of roles in contemporary societies. The roles of heritage planning and management include: the fostering and strengthening

9. Sobre a associação entre cinema nacional, crise e conflito, ver Higson (1989). Sobre a forma como o cinema nacional envolve ideais políticos, ver Faulkner (1994). Sobre a ligação entre história, herança nacional e sistemas governativos, ver Mette Hjort e Scott Mackenzie (2000).

of the identification of peoples with their governments and jurisdictions [...] the identifications of individual with social groups; and the construction of images of place” (2007: 2).

Por conseguinte, o estudo do cinema nacional, ao envolver um diálogo com a herança, cruza-se com a crítica sobre o nacionalismo, para a qual foi essencial a obra de Anthony Smith, *The Ethnic Origins of Nations* (1998), centrada na articulação entre nacionalismo e identidade. Nessa, Smith distingue entre: perenialistas, para quem a nação sempre esteve presente, pelo que é imemorial; modernistas, para quem a nação é um fenómeno moderno, nascido na era pós-industrial; e pós-modernistas, para quem a nação nasceu nos tempos modernos, mas recria o passado, numa seleção consciente da tradição, que, muitas vezes, pode ser inventada. Esta última perspetiva é aquela que é adotada, por exemplo, por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, em *The Invention of Tradition*, em cuja obra defendem que a tradição, que fazemos remontar a um passado longínquo, é, na maior parte dos casos, inventada. Ora, também Macedo parece fazer eco de alguns destes entendimentos de nação ao reimaginar a comunidade medieval de Marialva, recorrendo a mitos que se mantiveram no tempo e na memória coletiva e que, dessa forma, contribuíram para a formação da identidade portuguesa.

De facto, mitos e lendas são parte integrante do imaginário coletivo, perpetuado na memória e pela memória, tendo muitos sido herdados pela literatura.¹⁰ Tendo em conta que bastantes deles foram precisamente registados por escrito na época medieval, como é o caso da Dama Pé-de-Cabra, não é de estranhar que tenham inspirado e alimentado a produção literária a partir do período romântico, que assistiu a uma reinvenção da Idade Média por intermédio do medievalismo, cuja definição aqui apresentamos na voz de Louise D’Arcens: “the reception, interpretation or recreation of the European Middle Ages in post-medieval cultures” (2016: 1).

10. Charles Taylor, por exemplo, considera a obra de arte, seja ela literária ou não, um lugar de epifania: “What remains central is the notion of the work of art as issuing from or realizing an ‘epiphany’, to use one of (James) Joyce’s words in a somewhat wider sense than his” (1989: 419).

Ao integrarem um determinado imaginário nacional identitário, os mitos, reatualizados, reconstruídos ou desconstruídos, participam ainda da consciência histórica que se entretete com a memória coletiva de uma dada sociedade ou nação, contribuindo simultaneamente para a expansão de ambas. Estamos a entender a noção de consciência histórica no sentido que lhe atribui Peter Seixas, em consonância com a definição do conceito por parte da revista *History and Memory*. Diz o autor:

We are aligned with the abbreviated definition of historical consciousness presented by the journal *History and Memory* as, 'the area in which collective memory, the writing of history, and other modes of shaping images of the past in the public mind merge'. It is also consistent with the definition growing out of the extensive work on European historical consciousness: individual and collective understandings of the past, the cognitive and cultural factors that shape those understandings, as well as the relations of historical understandings to those of the present and the future (Seixas 2004: 10).

Paul Sturtevant chama aos mundos medievais que existem no âmbito da consciência história “medievalismo público”, considerando que é essa mesma consciência a criar o medievalismo que se articula, afinal, com a memória, a identidade e o imaginário coletivo, como esperamos estar a conseguir demonstrar. Diz então Sturtevant “It is the historical consciousness of the medieval world that is the origin of instances of medievalism. And it is upon the historical consciousness that medievalisms have their impact” (2019: 3).

Podemos assim sustentar que também Macedo, ao recorrer a Herculano que, por sua vez, revisita a lenda medieval registada por D. Pedro, é protagonista do medievalismo público. Mas, se “o nacionalismo cultural do Estado Novo [se] inspirou [...], entre outros movimentos, no romantismo literário português do século XIX, cujas proposições se enquadravam no patriotismo, no estudo da História, na valorização da autenticidade dos costumes populares”, como afirma Sara Castelo Branco (2014: 61), Macedo apropria-se do Romantismo literário e do medievalismo oitocentistas para criticar

precisamente as consequências do Estado Novo, quer na arte, quer na sociedade. A utilização da Idade Média, no século XVIII, serviu fins de legitimação política no âmbito dos vários nacionalismos europeus e prolonga-se pelos nossos tempos, no âmbito da literatura e dos novos *media*, como se pode verificar por este filme português, no qual centramos agora a nossa atenção.¹¹

A Maldição de Marialva de António de Macedo foi realizado em 1989 e exibido pela primeira vez em 1991. Resulta de uma coprodução entre a Cinequanon-RTP (tendo a Cinequanon sido uma cooperativa de produção cinematográfica cofundada pelo próprio Macedo em 1974) e a TVE no âmbito do projeto *Sabbath*, que envolvia a criação de seis filmes provenientes de vários países, inspirados pelas suas lendas nacionais. *A Maldição de Marialva* chegou a ser nomeado para a categoria de Melhor Filme pelo Fantasporto (Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto).¹²

O título, *A Maldição de Marialva*, remete para o lugar onde irá decorrer a ação: Alva, uma aldeia na região da Beira Alta. Aí, Maria Alva, senhora do condado, possui poderes diabólicos, que a impedem de envelhecer, e esconde um terrível segredo: os seus pés são bifurcados como os das cabras. Inevitavelmente, logo se descobre essa atroz evidência, que testemunha a associação da Condessa à bruxaria e a leva a ser perseguida pelos habitantes da aldeia. Maria Alva foge, sobe ao cimo do castelo e daí lança uma maldição sobre a terra e as suas gentes, para depois cair do topo das ameias e o seu

11. A este respeito, ver, por exemplo, Shippey, Tom (2009): “Medievalisms and Why They Matter”, em Karl Fugelso (ed.), *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*. Suffolk: Boydell and Brewer, pp. 45-54; Elliott, Andrew B. R. (2017): *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*. Suffolk: Boydell & Brewer.

12. O filme nunca foi comercializado no nosso país, não existindo uma edição em DVD. A única versão acessível encontra-se na Internet (https://www.youtube.com/watch?v=cz_OjobEq4I&ab_channel=ForgotenFilms), mas dobrada em italiano. Todavia, a película original pode, a pedido do utilizador, ser visionada na Cinemateca Portuguesa, onde se encontra preservada. A ficha técnica pode ser consultada em Jorge Leitão Ramos (2020). Cf. ainda: <http://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/11/maldicao-de-marialva.html> (2010).

corpo desaparecer misteriosamente, perante o olhar incrédulo e atemorizado dos aldeãos. A maldição da bruxa deixará a aldeia estéril, desabitada, onde apenas os mortos deambulam. É esta história da Condessa, feiticeira com pés-de-cabra, que, segundo a tradição popular, dá origem ao nome pelo qual a aldeia virá a ser conhecida: Marialva.¹³ De facto, António de Macedo cruza a narrativa medieval de D. Pedro sob o olhar de Herculano com a lenda de Marialva que terá circulado oralmente durante gerações, remontando ao tempo do “reza a lenda” ou do “diz-se que” ou ainda do “era uma vez”. O realizador situa a narrativa no final do século X, duzentos anos após a ocupação muçulmana da Península e, logo, na altura da “Reconquista Cristã”. Maria Alva é uma “moura”, e Macedo apresenta-a como tal, assim evidenciando que a história de Marialva se encontra relacionada com as lendas de Mouras Encantadas, devedoras de várias tradições miscigenadas, a árabe, a lusitana e a céltica que, por sua vez, se entrelaçam com o cristianismo.

O filme inicia-se com uma paisagem rural, a preto-e-branco, na qual vemos um pastor com o seu rebanho de cabras e ouvimos os sinos dos animais.¹⁴ Sobre ela, surge o título, *A Maldição de Marialva*, a cores, cujos tons alaranjados que piscam incessantemente aludem

13. As origens de Marialva, uma das doze aldeias históricas portuguesas situadas no distrito da Guarda, região da Beira Interior, remontam ao século VI a. C. e à cidade de Aravor, aí fundada pelos Túrdulos. Os romanos que, entretanto, a ocuparam deram-lhe o nome de *Civitas Aravorum* e, logo depois, já em período cristão, os Godos chamaram-lhe São Justo. Adquiriu a designação de Malva com os Árabes. O termo Marialva pode estar associado a Fernando I de Leão, ou Fernando Magno, que terá atribuído essa designação à aldeia em homenagem à Virgem Maria, ou Maria Alba (a Branca, a Pura), em 1063. Recebeu foral por D. Afonso Henriques em 1179. Foi sede de concelho até 1855, devido à sua localização geográfica privilegiada, uma vez que se encontrava perto da fronteira. A partir dessa altura, passou a fazer parte do concelho de Vila Nova de Foz Côa. Em 1872 seria integrada no concelho da Mêda, a que pertence actualmente.

14. Na única versão disponível no Youtube, o filme começa com imagens de fogo ardente sobre um fundo negro, aludindo às chamas demoníacas, que apontam para as acusações de bruxaria que se seguirão e para a própria maldição lançada sobre a aldeia.

à noite de inferno que vai ser narrada. Somos assim apresentados ao Portugal profundo dos nossos tempos, de tons monocórdicos. O homem para e o seu olhar é atraído para o cimo dos montes pedregosos onde se avultam as muralhas de um castelo. Como ele, sentimos alguma curiosidade por estas ruínas majestosas nas quais uma porta em arco nos convida a entrar. Somos então transportados para o interior deste espaço, ao mesmo tempo que o barulho dos sinos dos animais se transforma numa série de sons sugestivos de uma atmosfera ominosa, evocativa da maldição anunciada no título.¹⁵ Em contraste com as ruínas a preto-e-branco que nos vão dando a conhecer a ficha técnica, o paço do castelo é revelado a cores, mas envolto num espesso nevoeiro, indicador de que algo sinistro e misterioso está prestes a acontecer. Ouvimos os passos de alguém que gradualmente se vai aproximando do pelourinho no centro desta praça e imediatamente percebemos que afinal somos nós, espectadores, que percorremos o caminho. Depois de dissipadas as brumas, vemos uma mulher velha, vestida de negro, que parece extrair pedaços podres de uma maçã. Assusta-se quando se sente observada por nós, que estamos dentro da narrativa fílmica. A mulher começa a falar: “No cair da noite, como sempre, ninguém vive aqui em Marialva. É um cemitério. [...] não há ninguém, só os mortos. Até os salteadores fogem de pernoitar em Marialva”.¹⁶

É, pois, a nós, espectadores privilegiados, que a história vai ser contada, numa recriação da tradição oral a que o filme alude. Somos simultaneamente espectadores e ouvintes da narrativa. Efetivamente, esta mulher assume um papel semelhante ao narrador do conto de Herculano que afirma que irá dar a conhecer uma história que leu “n’um livro muito velho, quasi tão velho como o nosso Portugal. E o auctor do livro leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares” (1981: 247). Deste modo, Macedo inscreve o filme na tradição popular portuguesa, associa-o claramente

15. A banda sonora do filme pertence a António Sousa Dias, filho do realizador.

16. Macedo poderá estar também a denunciar o facto de muitas pessoas fugirem das regiões do interior português onde não existem oportunidades de vida, pelo que essas zonas se tornam desérticas.

ao Romantismo português e à sua revisitação do período medieval e, reclamando a herança jogralesca do texto de Herculano, recorre a um *topos* do romance gótico tão apreciado pelos românticos: a autoria incerta do texto que se perde num passado de transmissão oral e que contribui para assegurar a antiguidade da narrativa, e, por conseguinte, também a sua autenticidade. As brumas, o castelo em ruínas e o nevoeiro constante que paira sobre a aldeia são também evocativos do gótico em que Macedo se inspira.

As ruínas do castelo e o pelourinho onde se senta a velha Maria Alva, que se deixam ver no início e no final da película e, assim, enquadram a acção fílmica, pertencem ao tempo presente, acentuando a destruição da aldeia, que, por sua vez, alude à desolação de um Portugal pós-25 de Abril. Porém, são também essas ruínas que encerram os acontecimentos funestos do passado no qual a maldição se iniciou, pelo que condensam passado, presente e futuro. Parecem, assim, simbolizar a essência fugaz do próprio cinema, acentuada por Alain Fleischer em *As Ruínas do Tempo* (2001), em que o autor defende que as imagens cinematográficas, como ruínas, são marcadas pela passagem acelerada do tempo, como se pode notar na citação que recuperámos da dissertação de mestrado de Sara Castelo Branco na qual a autora recorre a Fleischer para sustentar a sua perspetiva sobre a transtemporalidade do cinema:

O cinema constrói todas as suas imagens já em ruínas e sobre ruínas [...]. Os filmes são farrapos de tempo, arrancados ao tempo pela velocidade das imagens. [...]. Os objectos que desprende do tempo, através duma aceleração vertiginosa, como as estrelas cadentes se desprendem do céu, produzem breves e luminosos espetáculos de ruínas instantâneas, perdas radicais. [...] Ver um filme é como ver uma estrela cadente. É um incentivo para se fazer um pedido: pedir o espectáculo daquilo que se perde, o espectáculo dessa mesma perca, que nos reenvia e nos traz de volta a nós próprios, criando esse passado instantâneo e insondável que nos leva um passo mais à frente do nosso presente (Fleischer *apud* Branco 2014: 31).

Pela voz da narradora, descobrimos uma aldeia lúgubre, estéril e fantasmagórica, devido à maldição que sobre ela foi lançada. Após

as palavras iniciais, acima citadas, o relato continua: “Mas nem sempre foi assim. Há mais de mil anos, Marialva era um burgo cheio de vida: havia risos de raparigas nos seus dias e estrelas nas suas noites como não as há hoje”. Houve um momento em que toda essa jovialidade se perdeu e é nele que a narradora se vai centrar, condenada a contar uma história de maldição de há mais de mil anos, assombrada por uma memória que desejaria esquecer: “Terei de contar? É isto o inferno? Memória [em sussurro]. Uma noite a contar e a recontar uma noite de inferno, uma noite inteira a recordar”.

É neste instante que somos levados para o passado de há mil anos e para a noite particular em que a ação se detém. Uma cruz de Cristo surge imponente no céu, dominando todo o ecrã, acompanhada de sons funestos, antecedendo o episódio que impulsionará toda a diegese: a execução, por enforcamento, de três homens acusados de pilhagem e assassínio, por instigação demoníaca e a mando da mulher e filha de um deles. Estas, de nome Arosinda e Celeste, são acusadas de bruxaria e condenadas ao exílio, não sem antes Arosinda ser marcada a fogo na testa, perante o olhar crédulo da população. A sentença é determinada pela autoridade da aldeia —o Conde Grunefredo— com o apoio da Igreja. É, por conseguinte, desde as primeiras cenas do filme que Macedo se preocupa em retratar uma comunidade, outrora feliz, agora totalmente dominada pela aliança autocrática entre a Igreja e o Estado. Ambos se mantêm no poder, fomentando a superstição e o medo e não se coibindo de massacrar inocentes que indiciam sinais de não conformismo. Mais, o realizador acentua ainda a completa disparidade entre a opulência do Conde e dos seus cavaleiros, bem como a dos ministros da Igreja, que vivem com abundância de víveres, em ambiente de festa e conforto, e a vida miserável da população pobre, de olhar triste e desesperado. Saberemos ainda que Grunefredo é um usurpador, tendo destituído D. Goterre de metade do seu senhorio.

A chegada de Maria Alva é anunciada por uma forte trovoadas, como se o próprio céu se revoltasse com a sua presença. Esta mulher vem perturbar a frágil solidez dos valores religiosos e políticos da aldeia beirã. Em primeiro lugar, porque, a mando do rei Ramiro,

também ela usurpa a posição de Grunefredo, tornando-se condessa de Marialva. Embora nada no filme justifique a razão pela qual o rei destitui o seu parente Grunefredo do senhorio da aldeia, é provável que Maria Alva tenha encantado o monarca ou até mesmo forjado o documento por ele assinado, dado que Grunefredo, por muito que tente, não o consegue rasgar. Em segundo lugar, porque subverte a religiosidade instituída ao possuir dons não naturais, como o facto de permanecer jovem e bela, ser moura, e logo, não cristã, e, por fim, por ter pés bifurcados como os das cabras, característica demoníaca. De resto, o castelo de que se assenhora passa a ser lugar de festividades acompanhadas por canções obscenas, como Hélio afirma, onde certamente se praticariam também atos de bruxaria, sugeridos pelo pendão da Condessa: um triângulo vermelho invertido sobre uma lua crescente em fundo negro. Maria Alva é, na realidade, uma bruxa. Como ela própria menciona: “não é deste mundo aquele a quem pertença”.

Assim, Macedo parece veicular um retrato da Idade Média enquanto uma época sombria, de trevas e nevoeiro, perdida na superstição, na ignorância, no obscurantismo e nas credices milenaristas. Todavia, a esta visão negativa opõe-se uma outra que radica, sobretudo, na figura de Hélio. O médico corporiza a emergência de uma perspetiva dos fenómenos de teor mais científico, que se materializa no gabinete onde trabalha repleto de livros e instrumentos de ciência. Tal como William of Baskerville, em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, é a sua calma racionalidade que lhe permite enfrentar Grunefredo, criticar os atos de tortura a que a população está sujeita e solucionar o enigma da dama com pés-de-cabra. É ainda conhecedor dos mistérios espirituais, como podemos observar quando justifica a deambulação dos espíritos dos homens enforcados, fantasmas que vêm buscar aqueles que acabam de morrer, ou quando adormece Maria Alva com uma bola de cristal. Além disso, Hélio é ainda o arauto da tolerância, social e religiosa. É ele, por exemplo, que impede que Celeste seja marcada pela cruz em brasa, que abriga as mulheres em sua casa, assim se opondo à sentença do Conde, e que acredita que a autoridade dos poderosos se revela mais

“pela grandeza da alma do que pela rapidez pela espada”. Quando indagado por Grunefredo se um dos seus apelidos é judaico, declara: “judaico, grego, egípcio, suevo, que importa?”. Como médico, interessa-lhe honrar os antepassados “salvando vidas em vez de destruí-las”. São ainda dele as últimas palavras dirigidas à Condessa: “Que as rosas resplandeçam nas tuas trevas”.

No final do filme, regressamos ao presente e a Maria Alva, velha e vestida de negro (por oposição às suas vestes outrora imaculadamente brancas, fazendo jus ao seu apelido, Alva), que nos volta a interpelar, sentada nos degraus do pelourinho na praça do castelo. Aí, lamenta a morte que tudo levou e a tortura que sofre há mil anos: “Porque me obrigas a recordar, a recordar e a recordar. O meu Purgatório não terá fim?”. A seu lado, surge inesperadamente uma figura que descobrimos ser ela própria: uma outra Maria Alva, novamente vestida de branco e ataviada de joias, que, como numa imagem em espelho, faz recordar à sua dupla envelhecida as últimas palavras que lhe foram ditas por Hélio. A velha afirma: “Lembro-me: ‘se queres ser livre, deixa que as rosas iluminem as tuas trevas’. Quais rosas? Estou a vê-las. Mil anos de negrume e afinal sempre estiveram comigo”.

É com esta recordação que o sol surge no horizonte, pondo fim à escuridão noturna e iluminando, pouco a pouco, a paisagem. A maldição que atormentou a aldeia e a própria Maria Alva por gerações dissipa-se. Maria Alva percebe que a recordação não é uma doença, mas sim uma cura. Só pela memória, pelo resgatar e compreensão do passado, é possível a redenção quer do indivíduo, quer da comunidade a que esse pertence. A sua imagem desvanece-se para dar lugar a uma paisagem semelhante à das primeiras imagens do filme, em que os sons dos sinos do rebanho de cabras são agora acompanhados por uma música melodiosa e pela luminosidade do sol nascente que tudo enche de cor e de calor.

Como em *O Nome da Rosa*, também no filme de Macedo, a rosa irá adquirir um forte simbolismo. Em *A Maldição de Marialva*, a rosa está relacionada com a primavera, tempo de reflorescimento e regeneração, que põe fim ao frio e à esterilidade invernal, a mesma esterilidade que Maria Alva lança sobre a aldeia com a sua maldição.

Como contraponto a esse estado de morte, a rosa simboliza ainda a vitória sobre as trevas da ignorância, do obscurantismo e do autoritarismo, estando também conotada com a tolerância e o amor, como Hélio procurou transmitir à Condessa.

De facto, a rosa inscreve-se na mensagem de liberdade política e religiosa que o filme pretende veicular. É, uma vez mais, Hélio que acentua esta dimensão salvífica ao declarar que as rosas dissolvem as trevas ou que todas as almas, sejam elas cristãs ou pagãs, podem ser redimidas, assim como a alma da bruxa Maria Alva. Este convite para uma crença nas leis naturais do universo, em consonância com os valores esotéricos que Macedo partilhava, é realçado precisamente pelo apelo em harmonizar polos aparentemente opostos que se desenham constantemente no filme, como o bem e o mal, o amor e o ódio, a luz e as trevas. A maldição da aldeia e a própria maldição de Maria Alva, condenada a recordar para sempre, desfazem-se quando a última compreende que somos seres de luz e que nos cabe a nós encontrar essa luz nas nossas trevas. Se a recordação da negra noite de há mil anos perpetuada no tempo foi fonte de sofrimento, foi também a memória desse momento e das palavras nele proferidas que permitiram a cura individual e coletiva.

Macedo faz assim apologia da memória na sua associação a valores espirituais, como o amor, e a ideais, como a liberdade, que se conjugam entre si, como se torna evidente quando Hélio diz a Maria Alva: “Imaginaí que, quando souberdes fazer uso da vossa liberdade, sereis um anjo de luz”. Para esse mesmo entendimento do amor como forma de liberdade, e vice-versa, colaboram ainda os nomes dos pares amorosos: Hélio e Celeste, cujos nomes significam, respetivamente, “sol” e “céu”, e Lovesenda e Lovegildo, que simbolizam o amor eterno e a redenção possibilitada por esse amor. A imagem da rosa, como elemento nutritivo, da vida, do amor e da liberdade, é ainda sublinhada no quadro da parede do quarto de Hélio no qual a flor é rodeada pela expressão em latim DAT ROSA MEL APIBUS (“A rosa dá mel às abelhas”).

Conhecendo os ideais rosacrucianos de Macedo, é, pois, natural que, no filme, essa flor venha assumir a conotação simbólica da rosa

mística que possui, na verdade, uma ampla significação espiritual: representa a beleza e o perfume, a vida, a regeneração e a natureza, bem como o amor sacrificial e fraterno, perene e infinito, e ainda a transmutação e a elevação mística e gnóstica, entre outros aspetos (Anatalino 2010). Nas palavras de Macedo (Monteiro 2016), esta rosa é “a rosa mística, é um rito de fecundação. [...] É a reprodução da espécie”. Todas estas aceções são expressas, em *A Maldição de Marialva*, num diálogo entre Celeste e Hélio, que decorre precisamente junto ao quadro acima referido:

Celeste: Tendes medo?

Hélio: Sim! Dos deleites ilusórios, do sorriso da rosa cujas pétalas se desfazem ao vento, das noites de solidão e lágrimas, sobretudo das tuas lágrimas.

Celeste: Serei para ti uma Primavera, sempre cheia de mistérios novos?

Hélio: Por quanto tempo, Celeste?

Celeste: Por um dia, por um ano, por muitas vidas, pelo tempo que quiseres. Não me reconheces?

Hélio: Quem te amou alguma vez, põe de lado a razão ainda que seja um sábio. Reconheço sempre o brilho do teu olhar por detrás do véu de cada nova aparência.

Celeste: Como queres então privar-te, nem que seja por um só momento, do amor de toda uma eternidade?

Assim, a Idade Média, que inicialmente se nos apresentou como sombria, pode também ser encarada como uma era de sabedoria, amor e tolerância, neste filme que, embora feito de contrastes entre luz e sombra, em termos literais e metafóricos, vem propor a união desses mesmos opostos, numa aceção hermética e mística.

Macedo recorre ao medievalismo e ao fantástico para assumir os seus ideais religiosos e esotéricos e, simultaneamente, tecer uma dura crítica à sociedade portuguesa. Advoga uma religiosidade que não está circunscrita ao dogma cristão, mas que deveria unir todas as crenças para que todos, judeus, cristãos, muçulmanos e outros, pudessem ser tratados com igual respeito, o que se torna evidente

também, por exemplo, com a chegada de um mouro a Marialva a quem a população dá pão e vinho, símbolos da Eucaristia cristã.

Recordemos, a este respeito, que o próprio Macedo foi, várias vezes, vítima de censura e intolerância política e religiosa, particularmente após a estreia de *As Horas de Maria*, que a imprensa, juntamente com a Igreja Católica e o partido político CDS, apelidaram de propaganda comunista, incentivando não só ao boicote ao filme, mas também à excomunhão do cineasta. O escândalo causado foi tal que, de acordo com Monteiro, “seguiram-se ameaças de bomba, de morte, espancamentos à saída da estreia, vandalização do cinema, proibição de exibição de norte a sul, mas mais de 90 mil espectadores só no Nimas, onde acorriam excursões vindas de fora de Lisboa para poderem ver o filme” (Monteiro 2012: 19). Tanto Macedo como os seus filmes foram, na verdade, objeto constante de incompreensão, tendo sido condenados ao ódio e ao esquecimento. A grande maioria dos projetos do realizador não obteve financiamentos, a sua cinematografia foi duramente insultada e até alvo de troça na imprensa, o que terá contribuído para que abandonasse a arte cinematográfica nos anos 90 do século passado. O cineasta foi, pois, vilipendiado, tanto pela esquerda, como pela direita, por fascistas e comunistas, como ele próprio afirma na entrevista a João Monteiro, no documentário *Os Interstícios da Realidade*:

As instâncias do poder achavam que eu era um comunista terrível [...]. Entretanto, quando eles começaram a ver críticas fortemente negativas à *Promessa* e a outros filmes meus, provindas das esferas reconhecidamente comunistas [...] ficavam desorientados. E eu tive de lhes explicar: Sabem que eu entre os comunistas sou considerado fascista e entre os fascistas sou considerado comunista. É o preço da liberdade, porque eu, de facto, não sou nem uma coisa nem outra.

António de Macedo considerava-se um anarco-místico, e, como tal, distante de todos esses compromissos e clivagens políticas. Continua, na mesma entrevista:

Eu sou anarco-místico. De maneira que nem uns nem outros me suportam, como é evidente, porque tanto uns como os outros são despóticos à sua maneira. [...] O meu feitio anarquista inato revolta-se ferozmente contra qualquer limitação à liberdade no artista. [...] Continuo a ser depois do 25 de Abril tão anarquista quanto era antes do 25 de Abril.

Foi sempre um defensor da liberdade, a nível político, religioso, social e artístico, um crítico do dogmatismo religioso que associava à Igreja católica e à herança da Inquisição, que, a seu ver, contribuíam para a censura vivida no seu tempo, marcado ainda pela ditadura de Salazar, como afirma numa entrevista a João Pedro Bénard e Manuel Mozos:

Este país é sufocante ... tem muito a ver com a Inquisição, que tive-mos cá durante trezentos anos! As pessoas queixam-se dos cinquenta anos de censura salazarista ... a censura, a tortura foi terrível, mas são rebuçados comparados com as torturas da Inquisição. Quando lemos as descrições da tortura na Inquisição, feitas pelos próprios eclesiásticos porque tinham o cuidado de anotar tudo, inclusivamente os gritos dos presos —os frades faziam actas rigorosas— é horrendo! Parece um filme de terror (2012: 74).

Acrescenta ainda: “Este povo não teve respiração e nem sei quando terá, porque a mentalidade ficou de tal maneira vincada, uma mentalidade fechada ao contrário dos outros povos” (74-75).

O inconformismo de Macedo perante o Portugal do seu tempo manifesta-se na forma como recorre a uma lenda medieval e relê o texto de Herculano. Ao fazê-lo, procura, por um lado, inaugurar em Portugal um cinema de fantasia associado a mitos e a temas esotéricos que lhe eram tão caros, como defende Eurico de Barros ao afirmar que o realizador “é também um dos raros cineastas nacionais que tentou fazer cinema de género, nomeadamente fantástico, esotérico e de ficção científica em Portugal” (2016: s.p.). Por essa razão, diz ainda Barros, Macedo foi “um dos mais teimosamente individualistas do cinema português”, pelo que o documentário *Nos*

Interstícios da Realidade ou O Cinema de António de Macedo, que fechou o DocLisboa a 29 de outubro de 2016, consiste, no seu ponto de vista, numa forma de “fazer justiça às pessoas que em Portugal gostam de cinema fantástico, e que por gostarem, são constantemente amesquinhas e menosprezadas pelo meio cinematográfico, onde o fantástico e o cinema de género são menorizados e desconsiderados” (2016: s. p.). Por outro lado, pensamos nós, pretende não só denunciar o obscurantismo e a intolerância, o autoritarismo e o conservadorismo católico, como já afirmámos várias vezes, mas também veicular uma mensagem de esperança a um país ainda perdido em crenças dogmáticas, ações censórias, códigos morais ultrapassados e autoridade política repressiva.

A maldição da bruxa simboliza todos estes aspetos, mas até a própria bruxa percebe, no fim, que a luz sempre esteve escondida nas trevas e que parte de cada um de nós primar pelos valores espirituais e místicos, talvez os únicos que realmente possibilitem a regeneração do presente (e do futuro) a partir do exemplo de um passado reimaginado.

Neste sentido, Macedo aproxima-se da perspectiva de J. R. R. Tolkien, a quem se deve a fundação da Fantasia moderna, para quem o género deve, em última instância, possibilitar a consolação, permitida pela eucatástrofe ou “boa catástrofe”, isto é, uma súbita reviravolta nos acontecimentos, que voltam a trazer a alegria e a esperança. Tal acontece, em *A Maldição da Marialva*, com o súbito aparecimento da jovem Maria Alva à infeliz e idosa versão de si mesma, lembrando, numa instância de rememoração, a importância da crença em valores eternos e intemporais, como a liberdade e o amor, e as consequências das nossas escolhas: se preferimos viver na luz ou nas trevas. Diz o autor inglês:

Far more important is the Consolation of the Happy Ending. Almost I would venture to assert that all complete fairy-stories must have it. [...] The eucatastrophic tale is the true form of fairy-tale, and its highest function.

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous “turn” (for there is no true end to any fairy-tale): this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially 'escapist', nor 'fugitive'. In its fairy-tale—or otherworld—setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. It does not deny the existence of dyscatastrophe, of sorrow and failure: the possibility of these is necessary to the joy of deliverance; it denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is evangelium, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief (2014: 75).

Recuperando a perspectiva de Tolkien sobre a função da Fantasia, John Clute e John Grant apresentam as características do género em *The Encyclopedia of Fantasy* afirmando que o objetivo final da Fantasia consiste na cura (“healing”):

A fantasy text may be described as a story of an earned passage from bondage—via a central recognition of what has been revealed and of what is about to happen, and which may involve a profound metamorphosis of protagonist or world or both—into eucatastrophe, where marriages may occur, just governance fertilizes the barren land and there is a healing (1999: 338-339).

O género fantástico possui assim um poder transformativo, assumindo-se como um espaço de liberdade e de utopia, o que pode ser referido também à arte cinematográfica.

Podemos, pois, concluir que Macedo concebe um filme nacional que, alicerçado na lenda da Dama Pé-de-Cabra e na tradição associada a Marialva, lhe permite discorrer sobre a herança salazarista e conservadora, em termos políticos e religiosos, de Portugal. Nas palavras do realizador:

Tinha eu 43 anos quando se deu a revolução de 25 de Abril de 1974, em Portugal, de modo que pude (infelizmente) viver bastante tempo sob um regime ditatorial que não só aprendeu algumas coisas com o nazismo, como também lhe serviu de inspiração: Hitler subiu ao poder

em 1933, quando se tornou chanceler da Alemanha nazi. Salazar também integrou um regime ditatorial em 1933, embora já estivesse no governo desde 1928. Tanto num caso como noutro, a cultura era vista com a maior das desconfianças (Henriques 2017: s. p.).

Ao reimaginar a comunidade de Marialva, Macedo convida o espectador a ver e a ouvir a história da Condessa Maria Alva pela boca da própria, transportando-nos a um tempo em que as narrativas eram transmitidas oralmente e por intermédio do qual interpela o seu próprio presente, assim recuperando um *topos* do medievalismo literário de origem romântica. Desafia, assim, cada um de nós a compreender o valor intrínseco da memória individual e coletiva, que, ao não nos permitir esquecer, colabora para o enriquecimento do nosso imaginário coletivo e para a consolidação da identidade nacional. É essa memória que, para mais, ao resgatar o passado, proporciona a cura de uma nação atormentada pela doença da injustiça e do dogmatismo, fantasmas que urge exorcizar. Sobre a presença da fantasmagoria no cinema de Macedo, José Matos-Cruz explica que o lado fantasmático do cineasta sugere que ele próprio se insere dentro da película como observador fantasma, e, simultaneamente, “tem [...] a ver com aquele lado sombrio e lado espectral de ser português” (Monteiro 2016), portanto, com a própria identidade portuguesa, reconstruída, a partir do passado histórico e lendário, e, ao mesmo tempo, desconstruída e criticada, ao ser, ainda no século xx, sinónimo de pequenez intelectual.

O apelo do cineasta à rememoração de um passado medieval histórico-lendário inscrito na memória coletiva nacional passa por convocar imagens que nos são familiares dessa era medieval, como o castelo, as vestes das personagens, a sentença da bruxa marcada na testa com um ferro em brasa, entre muitas outras. Mas essas mesmas imagens acabam por percorrer o tempo e o espaço e, cheias de memória, interpelam a nossa contemporaneidade, concorrendo para acentuar uma série de pressupostos que se prendem quer com o espaço genológico do filme, quer com os objetivos políticos e sociais nesse e por esse subentendidos. São esses pressupostos: 1) a criação

de um filme nacional de teor fantástico, que procura reclamar e, ao mesmo tempo, reprová-lo a identidade portuguesa, assim se afastando dos modelos de Hollywood (embora Macedo procurasse que, em Portugal, se desse tanta importância artística ao cinema como em Hollywood); 2) a denúncia de um Portugal preso à maldição salazarista e ao conservadorismo da Igreja dos quais teima em não se libertar; 3) a inscrição desse passado reatualizado num presente desencantado que, apesar disso, encerra uma mensagem de esperança num futuro mais luminoso em consonância com os ideais espirituais e esotéricos do realizador.

Sabemos que, infelizmente, perante a injustiça, o ostracismo e o desprezo a que a sua obra foi votada, sobrou a Macedo a desilusão relativamente ao seu país e até à sua própria obra: “Aqui ter uma ideia é perigoso, é abafada [...] Por isso quando me pergunta quando olho para trás e vejo a minha obra... bem, não sei se podia ter feito melhor, podia [...] talvez [...] sei que me esforcei [...] agora o que sei, a sensação que tenho é que não serviu de nada! [...] Gostaria de ter sido mais útil e de ser mais útil, mas o ambiente não deixa” (Bénard e Mozos 2012: 75).

Queremos acreditar que este e outros filmes de António de Macedo acabarão por sobreviver ao obscurantismo dos nossos dias e que serão, também eles, repositórios de memória para gerações futuras. Com *A Maldição de Marialva*, filme de características nacionais, Macedo eleva o cinema fantástico em Portugal e celebra a arte cinematográfica como lugar de reimaginação, é certo, mas também de resistência e de denúncia, pelo que estamos convictos de que tanto este filme quanto as outras películas do cineasta continuarão a desafiar estereótipos e a manter-se como um espaço de liberdade criadora.

FILMOGRAFIA

MACEDO, António de (1989): *A Maldição de Marialva*. Cinemateca Portuguesa.

— (1991): *A Maldição de Marialva*. Revelações Rui Lira.

BIBLIOGRAFIA

- ANATALINO, João (2010): *Mestres do Universo*. S. Paulo: Biblioteca 24x7.
- ANDERSON, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- ASHWORTH, Gregory John, GRAHAM, Brian, e TURNBRIDGE, John (2007): *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multi-cultural Societies*. London: Pluto Press.
- BARROS, Eurico (2016): “É como se o António de Macedo tivesse ficado invisível”, *Observador*, <https://observador.pt/2016/10/29/e-como-se-o-antonio-de-macedo-tivesse-ficado-invisivel/> [Acedido 24/06/2023].
- BÉNARD, João Pedro, e MOZOS, Manuel (2012): “Entrevista a António de Macedo”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 35-78.
- BURNS, E. Jane (2013): “A Snake-Tailed Woman: Hybridity and Dynasty in the Roman de Mélusine”, em E. Jane Burns e Peggy McCracken (eds.), *From Beasts to Souls: Gender and Embodiment in Medieval Europe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, pp. 185-220.
- CLUTE, John, e GRANT, John (1999): *The Encyclopedia of Fantasy*. New York: St. Martin's Griffin.
- D'ARCENS, Louise (2016): “Introduction. Medievalism: Scope and Complexity”, em Louise D'Arcens (ed.), *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- DONALD, James, e RATTANSI, Ali (eds.) (1992): “Race”, *Culture and Difference*. London: Sage/Open University.
- ELLIOTT, Andrew B. R. (2017): *Medievalism, Politics and Mass Media: Appropriating the Middle Ages in the Twenty-First Century*. Suffolk: Boydell & Brewer.
- ERLL, Astrid, e NÜNNING, Ansgar (2008): *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin/New York: De Gruyter.

- FAULKNER, Christopher (1994): “Affective Identities: French National Cinema and the 1930s”, *Canadian Journal of Film Studies*, 3/2: pp. 3-24.
- FERREIRA, Maria do Rosário (2010a): “O *Liber Regum* e a representação aristocrática da Espanha na obra do conde D. Pedro de Barcelos”, *e-Spania*, 9, <https://journals.openedition.org/e-spania/19675> [Acedido a 20/06/2023].
- (2010b): “D. Pedro de Barcelos e a representação do passado ibérico”, em Maria do Rosário Ferreira (ed.), *O Contexto Hispânico da Historiografia Portuguesa nos Séculos XIII e XIV*. Coimbra: Universidade de Coimbra, pp. 81-106.
- (2011): “A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do *Livro de Linhagens*”, *e-Spania*, 1, <https://journals.openedition.org/e-spania/20273> [Acedido a 20/06/2023].
- GELLNER, Ernest (1983): *Nations and Nationalisms*. Ithaca: Cornell University Press.
- GUENÉE, Bernard (1991): *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*. Paris: E. Aubier.
- GUIBERNEAU, M. (1996): *Nationalisms. The Nation State and Nationalism in the Twentieth-Century*. Oxford: Polity.
- (1997): *Nacionalismos: O Estado Nacional e o Nacionalismo do século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores.
- HALBWACHS, Maurice (1992): *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- HENRIQUES, Carlos A. (2017): “António de Macedo (1931-2017). Com o Cinema na Alma”, *Colorize Media*, http://www.colorizemedialearning.com/detalhe_biografia.php?pag=33 [Acedido 26/06/2023].
- HERCULANO, Alexandre (1981): “A Dama Pé-de-Cabra”, em *Lendas e Narrativas*. Porto: Lello e Irmão, pp. 247-281.
- HIGSON, Andrew (1989): “The Concept of National Cinema”, *Screen*, 30/4: pp. 36-47.
- HJORT, Mette, e MACKENZIE, Scott (2000): *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge.
- HOBBSAWM, Eric, e RANGER, T. O. (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- INGHAM, Patricia Clare (2001): *Sovereign Fantasies: Arthurian Romance and the Making of Britain*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- JAMES, Edward, e MENDLESOHN, Farah (eds.) (2012): *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KRUS, Luís (s. d.): “Uma Variante Peninsular do Mito de Melusina: A Origem dos Haros no *Livro de Linhagens* do Conde de Barcelos”, em Luís Krus (ed.), *A Construção do Passado Medieval: Textos Inéditos e Publicados*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, pp. 151-170.
- LE GOFF, Jacques (1999): “Mélusine maternelle et défricheuse”, em *Un autre Moyen Âge*. Paris: Gallimard, pp. 295-316.
- LOPES, João (2012): “Histórias da Cidade”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 9-10.
- MADDOX, Donald, e STURM-MADDOX, Sara (eds.) (1996): *Melusine of Lusignan: Founding Fiction in Late Medieval France*. Athens: University of Georgia Press.
- MATTOSO, José (1983): “As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro” em José Mattoso (ed.), *A Historiografia antes de Herculano*. Lisboa: Imprensa Nacional, pp. 65-71.
- MONTEIRO, João (2012): “António de Macedo, cineasta punk ou a arte de fazer inimigos”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 17-20.
- *Nos Interstícios da Realidade ou O Cinema de António de Macedo*, 2016 (acesso por Vimeo gentilmente cedido pelo realizador) [Acedido 29/06/2023].
- NOVA CASA PORTUGUESA: “A Maldição de Marialva”, <http://novacasaportuguesa.blogspot.com/2010/11/maldicao-de-marialva.html> [Consultado 29/06/2023].
- RAMOS, Jorge Leitão (2020): “*A Maldição de Marialva*”. *Memoriale: Cinema Português*, <https://cinemaportuguesmemoriale.pt/Filmes/Filme/i/1555> [Acedido 24/06/2023].

- SEIXAS, Peter (2004): *Theorizing Historical Consciousness*. Toronto: University of Toronto Press.
- SERRA DE ALMEIDA CASTELO BRANCO, Sara Marlene (2014): *O Cinema Português e a Trans-temporalidade. A Memória e o Mito*. Dissertação de mestrado, Universidade do Porto.
- SHIPPEY, Tom (2009): “Medievalisms and Why They Matter”, em Karl Fugelso (ed.), *Studies in Medievalism XVII: Defining Medievalism(s)*. Suffolk: Boydell and Brewer, pp. 45-54.
- SMITH, Anthony D. (1986): *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell.
- SOUSA DIAS, Susana (2012): “Biografia de António de Macedo”, em Manuel Mozos (ed.), *O Cinema de António de Macedo. Catálogo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 21-32.
- STURTEVANT, Paul (2019): *The Middle Ages in Popular Imagination: Memory, Film and Medievalism*. London: Bloomsbury.
- TAYLOR, Charles (1989): *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Harvard: Harvard University Press.
- TOLKIEN, J. R. R. (1988): *On Fairy-Stories*. London: HarperCollins.
- VARANDAS, Angélica (2023): “The Legend of Dama Pé-de-Cabra from Literature to Cinema: *A Maldição de Marialva* by António de Macedo”, em Ana Maria Machado (dir.), *Medievalismo literário português em contexto europeu*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2023, pp. 177-202.