

Arte e Comunicação representam dois conceitos inseparáveis. Deste modo, reúnem-se na mesma coleção obras que abordam a Estética em geral, as diferentes artes em particular, os aspetos sociológicos e políticos da Arte, assim como a Comunicação Social e os meios que ela utiliza.



LITERATURA E CINEMA

Título original:
Literatura e cinema: o olhar de Jano. Vergílio Ferreira e o espaço do indizível

© Luís Miguel Cardoso e Edições 70, 2016

Revisão: João Quina Edições

Capa: FBA

Na contracapa: fotografia dos bastidores das filmagens de *Manhã Submersa* (1980),
Lauro António

Depósito Legal n.º 374576/14

Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação

CARDOSO, Luís Miguel

Literatura e cinema : o olhar de Jano : Vergílio Ferreira e o espaço do
indizível. – (Arte & comunicação ; 105)
ISBN 978-972-44-1937-4

CDU 791

Paginação:

MJ

Impressão e acabamento:

????????

para

EDIÇÕES 70

1.ª edição: dezembro de 2016

Direitos reservados para Portugal

EDIÇÕES 70, uma chancela de Edições Almedina, S.A.
Avenida Engenheiro Arantes e Oliveira, 11 – 3.º C – 1900-221 Lisboa / Portugal
e-mail: geral@edicoes70.pt

www.edicoes70.pt

Esta obra está protegida pela lei. Não pode ser reproduzida,
no todo ou em parte, qualquer que seja o modo utilizado,
incluindo fotocópia e xerocópia, sem prévia autorização do Editor.
Qualquer transgressão à lei dos Direitos de Autor será passível
de procedimento judicial.

**LUÍS
MIGUEL
CARDOSO
LITERATURA
E CINEMA**

**VERGÍLIO FERREIRA
E O ESPAÇO DO INDIZÍVEL**

70



À memória do meu Pai.

Aos meus Filhos,
aparições do milagre de estar vivo.

À minha Mãe.



Film has nothing to do with Literature.

INGMAR BERGMAN

*Pensar uma história em «imagens» é
uma estranha experiência para quem
sempre a pensou em «palavras».*

VERGÍLIO FERREIRA, *Conta Corrente I*



NOTA INTRODUTÓRIA

O presente trabalho traduz um itinerário científico começado em 2000, mas corresponde a uma demanda que entrecruza em simbiose o nosso percurso profissional e os nossos interesses no domínio da Literatura, já iniciados com a dissertação de mestrado.

A docência de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea no Instituto Superior Politécnico de Viseu e o interesse pessoal e científico pelos Estudos Fílmicos conduziram-nos a uma confluência feliz quando sugerimos a criação de uma unidade curricular de Literatura e Cinema no âmbito do Curso de Comunicação Social, que, posteriormente, deu origem a Narrativa e Cinema I e II. Com a vinda para o Instituto Politécnico de Portalegre, em 2008, já com a tese de doutoramento concluída, seguiu-se a criação de Cinema I e II, bem como de Literatura e Cinema. Com a lecionação destas unidades curriculares, aprofundaram-se os desejos de investigação na área da Literatura Comparada.

No nosso país, as relações entre literatura e cinema constituem um objeto de investigação com um horizonte de análise a explorar, mas já evidenciam contributos que assinalam um percurso auspicioso, quer se pensarmos em dissertações de mestrado ou doutoramento, quer se considerarmos a publicação de artigos científicos ou comunicações em congressos da especialidade. Neste espaço e neste tempo, um trabalho de Literatura Comparada revelava-se um projeto estimulante, mas não sem múltiplos escolhos, nomeadamente os constrangimentos do *corpus* bibliográfico em português, o que levou

a que as nossas pesquisas tivessem como fontes preferenciais as produções científicas norte-americanas, inglesas e francesas.

Nesta encruzilhada pessoal e acadêmica, literatura e cinema surgiam como um campo privilegiado para a elaboração de uma dissertação que pudesse ilustrar os dissídios e as simbioses, as divergências e as convergências entre dois sistemas semióticos que, para além das suas especificidades, partilhavam uma história de relações estéticas e ideológicas.

Na aurora dos nossos trabalhos, tentámos delimitar um *corpus* de referências bibliográficas que permitisse explorar o instrumento metodológico que havíamos escolhido para desenvolver a análise entre o texto escrito e o texto fílmico: a narratologia. Através desta especialidade dos estudos literários, pensámos em relevar os focos de aproximação e de afastamento entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, e investigar esta teia de afinidades e dissemelhanças num autor português. Conjugando, mais uma vez, a nossa atividade docente e o nosso interesse e paixão pessoais – confessamo-lo *ab imo corde* –, escolhemos o escritor Vergílio Ferreira, em quem encontrávamos a escrita sobre o cinema – na *Conta-Corrente* e no *Espaço do Invisível* –, dois romances transpostos para a tela – *Cântico Final* e *Manhã Submersa* –, e as primícias de uma leitura cinematográfica de alguns dos seus romances, apenas desvelada em artigos esporádicos de alguns especialistas.

Literatura e cinema: dois olhares, um rosto – a narratologia. Desta reflexão surgiu-nos a imagem de Jano, o deus romano bifronte, símbolo das transições, do passado e do futuro, do interior e do exterior, referência para as viagens, para os caminhantes e os iniciados. Assim, sob o duplo olhar de Jano, percorremos a estrada de dois mundos, de encruzilhadas multímodas, leituras plurais, horizontes díspares e distintas orlas de influência.

Tendo consciência da complexidade multiforme das relações entre literatura e cinema, e por imperativos metodológicos e temporais, decidimos traçar dois fios condutores: uma análise em duplo olhar entre os dois sistemas semióticos, definida por três fronteiras – a diacronia, a narratologia e a problemática da adaptação – e uma avaliação destes olhares em Vergílio Ferreira, nomeadamente,

a percepção do cinema como um espaço do indizível, (i)materialização da transcendência que emana do texto escrito e busca no discurso fílmico da auréola (meta)física que se evolva do discurso literário.

Parece-nos cristalina a evidência de que este trabalho é apenas um ponto de partida e não um ponto de chegada. Face à dimensão heterogênea das convergências e divergências entre letra e imagem, esboçamos aqui uma tentativa de leitura, condicionada, como já dissemos, pelo tempo, pela definição do nosso objeto de estudo e pelas nossas próprias limitações (sabemos que o presente estudo poderia ter objetivos mais alargados). Assim, pretendemos apenas que seja um tributo a Jano, o deus dos dois olhares, vendo-nos em permanente diálogo e constante peregrinação, sabendo que mais relevante do que o epílogo é a própria construção da viagem, estando, desta forma, sempre a caminho, na linha do pensamento de Karl Jaspers.

Torna-se agora imperioso que prestemos homenagem e enderecemos o agradecimento a todos os que concorreram para a materialização deste projeto: os meus alunos do Politécnico de Viseu e do Politécnico de Portalegre, os meus colegas e amigos, os dirigentes das duas ESE e dos dois Politécnicos; e a toda a minha família.

As nossas últimas palavras de agradecimento são simultaneamente as mais árduas pela extrema dificuldade em encontrar um discurso que traduza toda a nossa gratidão. Aos nossos orientadores, credores máximos deste trabalho, Professor Doutor Aníbal Pinto de Castro e Professor Doutor Abílio Hernandez Cardoso, aqui deixamos o reconhecimento pelas lições de ciência e de metodologia, pelas palavras eivadas da singular excelência da erudição rigorosa, sempre em sintonia e equilíbrio entre conhecimento e qualidades humanas, traduzidas num constante e diligente incentivo sem o qual a dissertação que sustenta este livro nunca conheceria o horizonte da consubstanciação da esperança.



INTRODUÇÃO

Alfred Hitchcock, realizador de *Os Pássaros*, filme subtilmente inspirado no romance homónimo de Daphne du Maurier, questionado por François Truffaut sobre as relações entre literatura e cinema, em geral, e sobre a sua obra e o romance que lhe deu origem, em particular, afirmou: «Fala-se muitas vezes de cineastas que, em Hollywood, deformam a obra original. Sempre foi minha intenção nunca o fazer. Leio a história só uma vez. Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e faço cinema. Era completamente incapaz de lhe contar “Os Pássaros” de Daphne du Maurier»⁽¹⁾. Com esta reflexão, o cineasta foca algumas das questões mais candentes inerentes às complexas relações entre literatura e cinema, como o problema da adaptação (conceito e dificuldades operatórias na transposição intersemiótica) e a independência estética do filme face ao texto escrito enquanto matriz original. Nesta linha, sopesando as palavras de Hitchcock, parece-nos pertinente eleger como ideal doutrinador em qualquer comparação o seguinte pensamento de Karel Boullart: «Toute comparaison est necessairement partielle, les choses ne sont identiques qu’ à elles-mêmes.»⁽²⁾

(1) João Bénard da Costa, «Da vida e obra de Alfred Hitchcock», in *In Alfred Hitchcock's*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, p. 34.

(2) Karel Boullart, «Ouvertures sur les autres arts», in Maurice Delcroix e Fernand Hallyn (orgs.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Éd. Duculot, 1987, p. 78.

Tendo em mente este ponto de partida, o presente trabalho pretende equacionar algumas das especificidades que afetam o diálogo entre estes dois sistemas semióticos, considerando que assumimos a narratologia como eixo e ciência instrumental, capaz de estabelecer uma ponte entre ambos, construindo um duplo olhar, à semelhança do deus romano Jano, que já elegemos como símbolo.

Entre passado e presente, entre a diacronia e a sincronia, entre a convergência e a divergência, entre os movimentos, as correntes estéticas e as escolhas pessoais, entre a investigação suportada por um *corpus* teórico (a primeira parte da dissertação) e a avaliação de um caso em particular, o de Vergílio Ferreira (a segunda parte da dissertação), o nosso duplo olhar instituiu uma caminhada desde a questionação de algumas problemáticas corticais até alcançar um estudo centrado num escritor português contemporâneo, tentando sempre um equilíbrio entre os dois horizontes definidos, capaz de sugerir caminhos de leitura e de análise.

Cientes da complexidade dos dois universos escolhidos e da fluidez de fronteiras entre ambos, o nosso objetivo foi somente o de suscitar o diálogo entre literatura e cinema. Pretendemos recolher, nos momentos de dissídio e de simbiose, alguns sinais para a edificação de itinerários de estudo, que neste trabalho apenas afluíram, face à dimensão titânica do esforço de compreensão global dessas interações que ultrapassam largamente os constrangimentos naturais de uma dissertação, limitada por questões temporais, processuais, científicas e metodológicas.

Os estudos de Literatura Comparada em Portugal foram avaliados em algumas obras relativamente recentes, como *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, de 1981, da autoria de Álvaro Manuel Machado, e Daniel-Henri Pageaux (que invocam o contributo pioneiro nesta área de nomes como Vitorino Nemésio, Fidelino de Figueiredo, Jacinto do Prado Coelho, José Augusto França e David Mourão-Ferreira), que deu origem ao estudo *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, de 1988. Neste livro, os autores relevam o interesse das análises centradas em adaptações cinematográficas, capazes de trazer luz ao próprio fenómeno da escrita, à cristalização da palavra pela imagem ou à problemática

da autonomia do texto literário, concluindo que «esta nova problemática literatura-artes constitui uma orientação dinâmica, fértil, com grande futuro no domínio geral da Literatura Comparada»⁽³⁾.

Percorrendo o universo dos textos produzidos sobre as relações entre literatura e cinema, decidimos estabelecer um conjunto de fronteiras no nosso estudo, elegendo três questões que considerámos essenciais.

Em primeiro lugar, estabelecemos como objetivo inicial avaliar as relações entre o texto e a imagem num plano diacrónico, de modo a compreendermos os momentos de aproximação e de afastamento, dado que a legitimidade de tal trabalho comparatista era reforçada por distintos autores, como por exemplo, uma das principais referências neste campo, Jeanne-Marie Clerc⁽⁴⁾, que caracterizou, de forma sistemática, vários caminhos de estudo.

Pensámos ainda que seria pertinente continuar este trabalho com uma avaliação das convergências e das divergências entre os dois

(3) Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988, p. 147.

(4) Para além das obras de Jeanne-Marie Clerc que compulsámos, relembramos aqui o livro *Compêndio de Literatura Comparada*, editado em 2004 pela Fundação Calouste Gulbenkian, e que inclui o texto «A Literatura Comparada face às imagens modernas: Cinema, Fotografia, Televisão». Neste estudo, a autora sublinha a legitimidade dos estudos comparatistas, nomeadamente entre literatura e cinema, afirmando: «Se a literatura comparada é “a arte (...) de aproximar a literatura dos outros domínios de expressão ou do conhecimento, ou dos factos e dos textos literários entre si (...) a fim de melhor os descrever, os compreender e os apreciar”, não podemos negar ao cinema e às imagens pertencendo à mesma família tecnológica – fotografia, televisão, anúncios publicitários – o direito de ocupar um lugar nada negligenciável na reflexão comparatista. Porque, como “compreender e apreciar” certos fenómenos culturais especificamente modernos, como o “romance cinematográfico”, por exemplo, se não realizarmos uma análise conjunta e comparativa das duas formas de criação simultâneas de que se reclama: o cinema e o romance?» (Cf. Jeanne-Marie Clerc, «A Literatura Comparada Face às Imagens Modernas: Cinema, Fotografia, Televisão», in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 283).

sistemas semióticos. Inicialmente, seria relevante questionarmos a proximidade entre letra e imagem enquanto exemplos semióticos, perspetivando a validade da aplicação do conceito de *texto* nos dois domínios e delineando a narratividade como ponte entre ambos, não esquecendo, como afirma Alan Pulverness, que «both novel and film tell stories: we go on watching, as we go on reading to find out what happens next, or when we are familiar with the conventions of the genre, to find out *how* it happens»⁽⁵⁾.

Desde os primeiros contributos dos irmãos Lumière e de Méliès até aos estudos dos Formalistas Russos, passando por diferentes correntes e movimentos como o Expressionismo, o Neorrealismo e a *Nouvelle Vague*, não olvidando os caminhos do cinema não-narrativo e os contributos individuais de diferentes cineastas, tentámos avaliar as relações complexas entre literatura e cinema que sugeriram leituras tão díspares como as de Ingmar Bergman ou de José Martínez Ruiz, que já invocámos anteriormente.

Na alvorada do cinema, a literatura aparecera como uma forma de prestigiar o que era apenas uma inovação tecnológica. Observa Edgar Morin: «O cinematógrafo, tal como o teatro, não passava de um espetáculo. O cinema veio introduzir-lhe uma narrativa análoga à do romance. Sintetizou, de certa maneira, as estruturas do teatro e do romance»⁽⁶⁾. A literatura também é prontamente considerada como uma fonte para a missão que progressivamente a sétima arte ia definindo como um caminho inquestionável – a apresentação de narrativas –, como escreve Jean Mitry⁽⁷⁾.

⁽⁵⁾ Alan Pulverness, «Film and literature: two ways of telling» in Hilary Jenkins with Michelle Fillery (ed.) *Literature Matters*, Londres, Hawthornes of Nottingham, British Council's Literature Department, issue n.º 32, inverno, 2002, p. 7.

⁽⁶⁾ Edgar Morin, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1997, p. 203.

⁽⁷⁾ Christian Metz afirma que não se podia antecipar com precisão que o cinema se tornaria uma máquina para contar histórias, mas que a introdução da narratividade no cinema marca para sempre o seu destino narrativo. Opina Christian Metz: «The merging of the cinema and narrativity was a great fact, which was by no means predestined – nor was it strictly fortuitous. It was a

No segundo capítulo, pretendemos equacionar, acima de tudo, em que medida literatura e cinema podem ser estudados através de uma ciência que se institua como um método adequado para evidenciar faces similares e dissemelhantes.

Em 1992, Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis publicam *New Vocabularies in Film Semiotics*, apresentando, a partir dos estudos de semiótica fílmica em geral, vários caminhos para a análise do cinema, nomeadamente, o Estruturalismo, a Semiótica, a Narratologia, a Análise Psicológica e Psicanalítica e a Intertextualidade. Entre estas áreas científicas, a Narratologia é destacada por estes autores devido ao seu inequívoco contributo como ramo mais recente na investigação semiótica para a compreensão das teorias fílmicas que emergiram dos anos setenta. Tributária das heranças do Estruturalismo e do Formalismo Russo, a Narratologia elege o universo das Categorias da Narrativa como campo de trabalho, originando estudos de Narrativa Literária e, posteriormente, Fílmica, e definindo-se como terminologia legítima em trabalhos comparatistas⁽⁸⁾. Carlos Reis reitera esta legitimidade afirmando: «... devemos ter presente também que os termos em que se fundou e desenvolveu a moderna teoria da narrativa (e particularmente a *teoria semiótica* da narrativa ou *narratologia*) apontam para a possibilidade de se estudar a *narratividade* como processo geral que é comum a todas as narrativas e não apenas exclusivo das literárias»⁽⁹⁾.

Em síntese, o presente trabalho pretende comparar as duas formas de narrativa, apontando semelhanças e diferenças, sem esquecer a

historical and social fact, a fact of civilization (to use a formula dear to the sociologist Marcel Mauss), a fact that in turn conditioned the later evolution of the film as a semiological reality.» (Cf. Jean Mitry, *Semiotics and the Analysis of Film*, Londres, The Athlone Press, 2000, pp. 170-171)

⁽⁸⁾ Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis escrevem: «El término NARRATOLOGIA, introducido por Tzvetan Todorov, se ha convertido en los últimos años en el término oficial para el análisis del relato...» (Cf. Robert Stam, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 92)

⁽⁹⁾ Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1997, p. 344.

especificidade de cada uma, pois, como afirma Seymour Chatman, «Only a general narratology can help to explain what literature and cinema have in common, narratively speaking, and only a good sense of that commonality will permit us to understand what is distinctively cinematic or literary»⁽¹⁰⁾.

Assim, o vocábulo *narratologia*, passou a designar os estudos sobre a narrativa, tanto na literatura como no cinema, alargando-se progressivamente através da crítica francesa e anglo-saxónica, desde os textos inaugurais, no âmbito literário, de Vladimir Propp, Julien Greimas, Tzvetan Todorov e Gérard Genette. A análise da narrativa literária e da narrativa fílmica tornava-se possível em termos comparatistas, o que proporcionava uma nova forma de os professores abordarem estes mesmos conceitos, ou seja, através de um filme, os alunos poderiam adquirir competências no âmbito da Narratologia, com amplas vantagens pedagógicas para o processo de ensino-aprendizagem, numa era dominada pela onnipotência da imagem, como bem nota Alan Pulverness⁽¹¹⁾.

De acordo com esta linha de reflexão comparatista, e tal como defende Maria do Rosário Lupi Bello⁽¹²⁾, pensamos que a transposição intersemiótica inclui necessariamente uma leitura e uma interpretação, manifestadas nas escolhas do realizador, sem que este estudo sobre as relações entre literatura e cinema obrigue a qualquer tipo de

⁽¹⁰⁾ Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 2.

⁽¹¹⁾ Diz-nos o autor: «...where I think teachers have an enormous advantage, largely untapped, is in students' familiarity with the semiotics of film. Growing up in a predominantly visual culture, they develop quite a sophisticated, if often unconscious, ability to "read" film. It seems to me that the teacher of literature who is genuinely interested in using film to enhance his/her students' reading of literature has the opportunity to consider film adaptations as independent texts, adhering to their own conventions and with their own stylistic repertoire; neither inferior nor superior to, but different from, their literary antecedents.» (Cf. Alan Pulverness, *op. cit.*, p. 7)

⁽¹²⁾ Maria do Rosário Leitão Lupi Bello, *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O Caso de Amor de Perdição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril de 2005, p. 29.

valorização de um texto em detrimento de outro, mas sim a uma avaliação do valor de cada um, num duplo olhar de natureza intertextual. Comparando narrativa literária e narrativa fílmica, tentámos identificar as principais similitudes e divergências quanto ao narrador, tempo, espaço e personagem, numa apreciação crítica sobre as Categorias da Narrativa.

Terminámos a primeira parte deste trabalho com uma análise sobre o estado da questão da adaptação cinematográfica. Ponderámos as dificuldades inerentes ao processo de transposição intersemiótica e encontrámos o eterno problema de quem adapta um texto literário à tela: por um lado, deseja-se a construção de um itinerário novo, mas por outro, não deixa de existir a tentação de olhar para o texto de partida, caindo muitas vezes nesse «pecado» de olhar para trás, como aconteceu à mulher de Lot.

Neste processo de transcodificação, desde o guionista até ao realizador, sente-se uma espécie de tentação quimérica de voar para além do texto literário, sendo ao mesmo tempo fiel e original, não raro acabando por incorrer num dilema icário, traduzido pelo afastamento ou pela proximidade face à matriz, resvalando-se frequentemente para escolhas menos felizes que podem acarretar a desintegração do projeto de adaptação. Com esta encruzilhada, enfrentamos o eterno e complexo problema da fidelidade.

Segundo Jeanne-Marie Clerc, a principal dificuldade reside nas apreciações maioritariamente apriorísticas relativamente ao filme, nitidamente preconceituosas, e que estabelecem um veredicto mesmo antes de este ser devidamente analisado, afirmando-se sempre a qualidade do texto literário e depreciando-se o filme. Escreve ainda esta estudiosa das relações entre literatura e cinema: «Este ponto de vista dá lugar, frequentemente, a críticas temperamentais nascidas da deceção do leitor, traído nas suas representações imaginárias pela leitura diferente de que é testemunha a adaptação, dececionado pelo físico demasiado preciso deste ou daquele ator, amargurado com o mundo aparentemente convencional no qual vê ser encerrado, para consumo do grande público, o que ele tinha experimentado através das palavras como uma emoção exclusivamente individual. A isto acresce o preconceito contemporâneo segundo o qual só é digna de

prémio a obra original, toda a imitação, nesta era de reprodução industrial, nunca é mais do que uma contrafação.»⁽¹³⁾

Face a esta dificuldade em analisar o conceito de fidelidade, investigámos algumas das principais correntes de pensamento da atualidade, ora marcadas pelo tributo à literatura, ora relevando a independência do filme enquanto objeto estético, descortinando algumas perguntas que submergem esta (falsa) questão sempre que dissecamos a temática das adaptações de textos literários. Tradicionalmente, o filme carrega, de forma indelével, o estigma e o peso da herança literária de que raramente se liberta. Os críticos, os jornalistas e o público tendem a julgar um filme pela sua intimidade com o texto literário, reconhecendo as inevitáveis opções do realizador, que conduzem a obliterações, sínteses e modificações. Assim, identificamos um ponto de vista metodologicamente incorreto que Alan Pulverness caracteriza da seguinte forma:

Such films are often judged by the degree to which they adhere to or diverge from their literary source material – the film seen either as “a remarkable faithful adaptation” or one that “fails to capture the spirit of the original”. But what is it that they are supposed to be faithful *to*? If there are potentially as many readings of a text as there are readers, then might not film adaptations be regarded in the same light, as “readings” of or “essays” on their source texts?.⁽¹⁴⁾

Para completar esta breve abordagem, tentámos ainda caracterizar as principais tipologias da adaptação, invocando autores de natureza incontornavelmente canónica e outros relevantes pela sua atualidade, numa tentativa de sistematização do (im)possível.

Após uma primeira parte orientada para reflexões contextuais e introdutórias sobre a dimensão heteróclita das relações entre literatura e cinema, dedicámo-nos a um escritor português que ilustra um interessante diálogo entre palavra e imagem.

A segunda parte pretende investigar as principais linhas de aproximação entre narrativa literária e narrativa fílmica em Vergílio

⁽¹³⁾ Jeanne-Marie Clerc, *op. cit.*, p. 296.

⁽¹⁴⁾ Alan Pulverness, *op. cit.*, p. 6.

Ferreira, romancista e pensador, exemplo de um discurso dialógico e multifacetado.

Inicialmente, Vergílio Ferreira parece instituir-se como um defensor irredutível da literatura, elevando-a perante todas as outras artes. Contudo, verificámos que o autor sofreu gradualmente uma metamorfose desta irredutibilidade, permitindo várias aproximações ao cinema.

A sétima arte encontra-se presente na produção escrita vergiliana, nomeadamente na *Conta-Corrente* e no *Espaço do Invisível*, dedicando-lhe o escritor algumas páginas de análise fílmica, observações sobre o valor do cinema e reflexões várias inspiradas em filmes. Como a barreira do irredutível se esbatia, questionámos a (im)possibilidade de a escrita vergiliana ter assimilado características da narrativa fílmica, principalmente técnicas específicas que se espelhavam em alguns dos seus romances. Assim, tivemos em mente a opinião de vários críticos da obra do escritor que defendem a presença de marcas cinematográficas na sua produção romanesca, como é o caso do seu defensor mais acérrimo, o realizador Lauro António, que escreveu de forma inequívoca:

Como escritor, Vergílio Ferreira tem fornecido inspiração a vários cineastas; como memorialista e ensaísta, tem repensado o cinema, numa perspectiva própria; como autor de uma importante obra literária, conta com uma decisiva influência da narrativa e da montagem cinematográficas.⁽¹⁵⁾

Por outro lado, não olvidámos outros autores que consideraram Vergílio Ferreira alheio ao cinema, como é o caso de Luís Mourão⁽¹⁶⁾.

⁽¹⁵⁾ Cf. Lauro António, *Vergílio Ferreira, a Serra e o Cinema*, Seia, Instituto de Promoção Ambiental, 1995, *apud* Jorge Pelayo, *Bibliografia Portuguesa de Cinema*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998, p. 317.

⁽¹⁶⁾ Escreve Luís Mourão: «Logo o Vergílio Ferreira, tão alheio ao cinema...»; posteriormente recorda: «Uma vez convidei-o para ver *Pulp Fiction*, lembra-se? Disse-me que para si já não valia a pena, mas que a Luz certamente já tinha visto.» (Cf. Luís Mourão, *Vergílio Ferreira: Excesso, Escassez, Resto*, Coimbra, Angelus Novus, 2001, pp. 11-12)

Entre a recusa e a atracção, Vergílio Ferreira não ficou indiferente à sétima arte. Apesar de sempre considerar a literatura como uma arte maior, julgamos que terá sentido um apelo transcendente e alquímico do cinema, vendo-o como um espaço misterioso, entre a palavra e a imagem, capaz de construir laços distintos com o tempo e o espaço, tal como fazia o escritor nos seus romances. Pensamos que o cinema constituía um espaço do indizível, uma dimensão etérea (meta)física, capaz de ilustrar e immortalizar ideias e problemáticas, possibilitando a exploração e a visualização dos pensamentos íntimos. Poderia funcionar como uma sublimação da própria escrita vergiliana, na linha do que Edgar Morin definiu como a capacidade que a sétima arte tem para exprimir a unidade humana, constituindo um esperanto universal, sendo-o de forma efetiva e efetiva *urbi et orbi*, principalmente porque:

O filme, ao mesmo tempo que representa, significa. Abarca o real, o irreal, o presente, o vivido, a recordação e o sonho, a um nível mental idêntico e comum. (...) O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e a música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: *essa espécie de cinema em miniatura que temos na cabeça.*⁽¹⁷⁾

Vergílio Ferreira, analisando a problemática da transposição de um livro para um filme, reflete sobre esta dimensão etérea no cinema afirmando:

Imediatamente esse problema num filme determina-se radicalmente no caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível que se procura – entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção.⁽¹⁸⁾

A questão do indizível em Vergílio Ferreira afeta não só a sua produção romanesca, mas também a sua escrita ensaística. Paulo Serra, interrogando-se sobre o significado deste conceito, de acordo

⁽¹⁷⁾ Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 230-231.

⁽¹⁸⁾ Vergílio Ferreira, «Do Livro ao Filme», in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, p. 245.

com as leituras vergilianas, lembra que o trabalho do artista será, antes de mais, aprender a dar a ver a face do indizível, ele que está no ato de pensar e para lá dele, no sentir e para lá dele, destacando o valor do silêncio para se poder chegar a um ponto de aproximação:

Se o indizível é, simultaneamente, condição e limite do dizível, só pode chegar-se à condição e ao limite através do condicionado e do limitado. O que significa que o silêncio não é, e mais uma vez ao contrário do que pretende o Wittgenstein do *Tractatus*, um ponto de partida mas de chegada: não é antes de tentarmos dizer o indizível que devemos ou podemos calar-nos sobre ele, mas apenas depois, quando já tentámos dizer tudo; só aí o silêncio ganha sentido, é o sentido.⁽¹⁹⁾

Fernanda Irene Fonseca, ponderando esta mesma problemática, observa: «Parece-me inegável que o *indizível*, esse limite sempre perseguido por Vergílio Ferreira, é o não comunicável. O espaço do *indizível* é o espaço vazio de interlocutor»⁽²⁰⁾. No nosso trabalho, considerámos que o escritor se relacionou com o cinema como se este também fosse um espaço do indizível, um limite que acabou por ser perseguido pelo romancista, ansiando pela sua dimensão (meta)física, num combate agónico face à inexistência de um interlocutor e, neste sentido, pensamos que a sétima arte poderá ter sido vista pelo autor como mais um caminho na sua eterna busca, sintetizada por Fernanda Irene Fonseca da seguinte forma:

O *indizível*, a Palavra inatingível que foge sempre à frente daquela que se conseguiu dizer, é a palavra que tenta chegar ao TU, ao OUTRO.

⁽¹⁹⁾ Paulo Serra, «Os Paradoxos do Dizer: A Concepção de Linguagem no *Pensar* de Vergílio Ferreira», in Maria Antonieta Garcia, *À Beira*, revista do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, Covilhã, UBI, outubro de 2002, p. 203. Sobre o filósofo citado, leia-se Ludwig Wittgenstein, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Lisboa, Gulbenkian, 1987.

⁽²⁰⁾ Fernanda Irene Fonseca, «Subjectividade e Intersubjectividade: A Invocação/Evocação do TU na Escrita Ficcional de Vergílio Ferreira», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, p. 254.

A escrita de Vergílio Ferreira abre para esse espaço do indizível, num desafio, numa luta incansável contra os limites do dizível erigido em síntese de todos os limites, numa procura infundável da palavra ainda não dita.⁽²¹⁾

Foi provavelmente devido a esta busca que Vergílio Ferreira aceitou, com um entusiasmo contido, o interesse de Manuel Guimarães e, posteriormente, de Lauro António, em adaptar romances seus.

O segundo capítulo da segunda parte deste trabalho explora as citadas adaptações, considerando o verdadeiro labirinto que os cineastas tiveram de percorrer na leitura dos romances vergilianos. Entre a escrita metafísica de Vergílio Ferreira e a construção narrativa do filme, os realizadores procederam a interpretações e leituras do texto literário, não raro com a influência de vetores sociais e ideológicos. Todavia, não deixaram de manter os mesmos títulos que o romancista havia criado, estabelecendo uma ligação inequívoca com o texto original, uma afinidade comprometida, apesar de toda a liberdade criativa que transforma a trama narrativa dos filmes.

Considerando que a personagem principal dos romances vergilianos é o eixo ideológico para o escritor, e, por este motivo, se torna reflexo e demonstração das suas ideias, elegemos Mário e António Lopes como os vetores essenciais da nossa comparação. No filme, desejámos analisar a personagem principal, Mário, e o estatuto (meta) físico da Arte, sendo que o percurso do protagonista revela opções deliberadas de Manuel Guimarães, como é o caso do debate sobre a relevância da Arte na vida humana, que se traduz na diegese no acompanhamento das escolhas da personagem. Entre a dimensão metafísica da Capela e da Arte – sendo esta última simbolizada pela vivência da bailarina Elsa –, emerge o apelo do corpo, a sua desagregação inexorável pela doença e a mensagem de eternidade que o mesmo pode encerrar.

Em *Manhã Submersa*, de Lauro António, analisámos o percurso de António Lopes e a sua relação particular com o Espaço, na medida em que traduz um pilar essencial no romance e no filme. De Vergílio Ferreira a Manuel Guimarães, o Espaço revela-se de forma diferente,

⁽²¹⁾ *Idem, ibidem.*

assim como o protagonista assume traços manifestamente distintos, desde a envolvimento metafísica e existencialista do romance à atmosfera e motivações físicas e sociais do filme.

Neste percurso comparativo entre os romances e os filmes, decidimos aquilatar as principais opções estéticas e ideológicas dos realizadores face às obras literárias originais, de modo a compreendermos na prática algumas das faces da problemática da adaptação e o incontornável mito da fidelidade, já avaliados na parte inicial deste trabalho.

Após um primeiro momento concernente às relações entre literatura e cinema e uma segundo relativo aos diálogos de Vergílio Ferreira com a imagem, apresentamos as conclusões deste estudo que apenas pode ser visto como uma avaliação das temáticas que nos propusemos investigar e não como um trabalho de natureza final. Tanto o duplo olhar entre a narrativa literária e a narrativa fílmica como a presença do cinema em Vergílio Ferreira merecerão uma investigação continuada, com o aprofundamento dos temas analisados e a recolha e interpretação de novos contributos bibliográficos.

Dividimo-nos entre a palavra e a imagem, descortinando os tempos de simbiose e os espaços de dissensão. Demandámos os caminhos desse espaço do indizível que atraiu Vergílio Ferreira, com a consciência de encontrarmos encruzilhadas sucessivas e espelhos interpretativos.

Deste diálogo emerge *ad aeternum* o fascínio narrativo despertado pelos Lumière, por Méliès, Porter e Griffith, que originou os caminhos convergentes e divergentes entre literatura e cinema, mas que podem ser unificados por um traço (meta)físico que constitui uma ponte para a eternidade. A dimensão universal e perene destas duas formas de Arte encontra-se inteiramente plasmada nas seguintes palavras de Daniel-Henri Pageaux, que aqui deixamos como símbolo iniciático do presente estudo: «A imagem pode ter, como o mito, essa capacidade de contar, de reatualizar uma história que pode tornar-se exemplar. A imagem não será ela, como o mito definido por Marcel Détéienne, o lugar onde se desenrola a luta da memória e do esquecimento?»⁽²²⁾.

⁽²²⁾ Daniel-Henri Pageaux, «Da Imagética Cultural ao Imaginário», in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *op. cit.*, p. 154.



I PARTE

O OLHAR DE JANO ENTRE
LITERATURA E CINEMA



CAPÍTULO I

LITERATURA E CINEMA: UMA RELAÇÃO BIFRONTA DE DISSÍDIOS E SIMBIOSES

*Avant les livres il n'y a rien. Mais avant les films,
il y a les livres.*

MARGUERITE DURAS

1. Postulados para a definição de conceitos e metodologias de análise

Ingmar Bergman, num texto essencial para a compreensão das relações de dissídio e de aproximação entre literatura e cinema, afirmou, de forma maniqueísta: «Film has nothing to do with Literature»⁽²³⁾. Esta posição é manifestamente um paradoxo, se pensarmos que o cineasta soube colher na literatura, com interessante sistematicidade, um veio profícuo com conexões inequívocas com o filme, nomeadamente, no campo da narrativa, como afirma Abílio Hernandez Cardoso⁽²⁴⁾.

Em contrapartida, José Martínez Ruiz, numa visão antagónica, defende que «El cine es literatura, si no es literatura, no es nada»⁽²⁵⁾.

Estes dois juízos podem contribuir para a discussão da fluidez das fronteiras entre literatura e cinema, universos que refletem uma história pautada por uma maior ou menor proximidade. Neste sentido,

⁽²³⁾ Leia-se o estudo de Richard Dyer MacCann, *Film: a Montage of Theories*, Nova Iorque, Dutton, 1996, no qual podemos encontrar a reflexão do cineasta sueco intitulada «Film has nothing to do with Literature».

⁽²⁴⁾ Cf. Abílio Hernandez Cardoso, «Narrativas: Da letra no filme à imagem no texto», in *Senso*, Coimbra, Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995, p.15.

⁽²⁵⁾ Ramón Alba (Dir.), *Literatura española: Una Historia de Cine*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1999, p.5.

um estudo crítico desta problemática possui um duplo olhar, pois não só é necessária uma visão diacrónica como sincrónica; não só é relevante identificar pontos de convergência mas também de divergência, sempre em conjugação com o objetivo de perspetivar de forma equívoca literatura e cinema.

Parece ser consensual que os cineastas viram, desde cedo, na literatura um repositório de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir vetores futurantes. Na aurora do cinema, Griffith não hesitou em reconhecer que colheira em Charles Dickens modelos narrativos, técnicas, uma conceção de ritmo e *suspense*, articulando duas ações simultâneas e paralelas⁽²⁶⁾. Já em 1867, Méliès adaptava da literatura *Fausto e Margarida*; em 1868, filma *A Gata Borralheira* e, em 1902, inicia o seu interesse pelas obras de Júlio Verne, levando ao ecrã a sua *Viagem à Lua*.

Quer abordemos o domínio semiótico, na linha de Metz, Lotman, Garroni ou Chatman, quer abordemos a vertente estética ou a vertente histórica, na linha de Eisenstein, Bazin ou Mitry, o cinema não deixa nunca de estabelecer relações com a literatura. Na verdade, como defende Carlos Reis, podemos considerar o cinema como uma linguagem articulada no domínio fílmico e avaliar a linguagem cinematográfica da mesma forma que se analisa a linguagem literária⁽²⁷⁾.

Assim, a proximidade narratológica entre literatura e cinema é, deste modo, uma realidade comprovável, como evidencia Aguiar e Silva quando afirma que o texto fílmico está vocacionado para a narração de uma história, à qual estão ligadas personagens que se movimentam num eixo espaciotemporal, configurando-se, deste modo, uma similitude com o texto literário, centrado numa narração⁽²⁸⁾.

⁽²⁶⁾ Este facto é analisado por Maria do Rosário Lupi Bello invocando as palavras de Eisenstein, que considerava o cinema como um herdeiro indireto da literatura. Cf. Maria do Rosário Lupi Bello, «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme literário», in *Discursos*, 11-12, Universidade Aberta, 1995-1996, p.106.

⁽²⁷⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1997, p. 56.

⁽²⁸⁾ Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p.178.

Em termos históricos, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet defendem que a aproximação entre o cinema e a literatura se deve a três fatores: *a imagem móvel figurativa* (o cinema proporciona uma imagem figurativa que conduz à narração); *a imagem em movimento* (o cinema aproxima-se da narração dado que é um caminho de um estado inicial a um estado terminal); e *a busca de uma legitimidade*⁽²⁹⁾. Os autores citados defendem que o cinema quando surgiu era, acima de tudo, uma atração de feira, uma novidade tecnológica, «uma invenção sem futuro», como declararam os Lumière. Por imperativos de afirmação em termos de estatuto, procurou-se conjugar com as artes de nobreza inquestionável, nomeadamente, o teatro e o romance, desenvolvendo a sua vocação narrativa.

A narratividade estabeleceu-se como uma característica que unia literatura e cinema, distintos sistemas semióticos. Como postula Aguiar e Silva,

Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilita(m) a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* – ao representar eventos, que constituem a passagem de um estado a outro estado, o texto narrativo representa também necessariamente *estados* –, originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais ou coletivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou de um mundo possível.⁽³⁰⁾

Em correlação com esta ideia, encontramos o conceito de texto que, numa perspetiva translinguística, e como entidade semiótica, Aguiar e Silva define como «um conjunto permanente de elementos ordenados, cujas copresença, interação e função são consideradas por um codificador e/ou por um decodificador como reguladas por um determinado sistema sógnico»⁽³¹⁾ e que apresenta como propriedades

⁽²⁹⁾ Jacques Aumont *et alii*, *Estética del Cine*, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 90-91.

⁽³⁰⁾ Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, pp. 597-598.

⁽³¹⁾ *Idem, ibidem*, p. 562.

formais a *expressividade*, a *delimitação* e a *estruturalidade*, pelo que, considerando este conceito de texto como entidade semiótica, podemos falar de «texto fílmico», «texto pictórico», «texto coreográfico», etc.⁽³²⁾.

A perspetiva narratológica que elegemos leva-nos a considerar *ab initio* a distinção adotada por Christian Metz⁽³³⁾, na esteira de Cohen-Séat, entre *factos cinematográficos* e *factos fílmicos*. Os primeiros incluem fatores técnicos, económicos, sociais, políticos, etc., ao passo que, numa perspetiva de semiótica fílmica, os filmes são vistos como textos, unidades de discurso, podendo ser perspetivados segundo os diferentes sistemas (sejam ou não códigos) que enformam esses textos, como afirma Metz⁽³⁴⁾.

Tendo em mente esta perspetiva, linguagem fílmica e linguagem literária podem ser unidas por relações de homologia, o que nos leva a pensar nas palavras de Garroni, referindo o ponto de vista de Eisenstein, que considerou o carácter distinto do filme na montagem, mas que empregava depois essa faceta para a caracterização de obras mesmo não fílmicas, por exemplo, literárias e teatrais⁽³⁵⁾, e na corroboração de Abílio Hernandez Cardoso quando afirma, a propósito do Modernismo, que a sua prática literária «confirma a noção eisenssteiniana da não existência de fronteiras rígidas entre o verbal e o visual, encontrando-se alguns dos exemplos mais conhecidos no uso da colagem e da descontinuidade em textos surrealistas, da montagem em *Ulisses*, de James Joyce, e do jornal de atualidade em *U.S.A.* de John dos Passos»⁽³⁶⁾.

O cinema narrativo exemplifica, por excelência, as similitudes entre a narrativa fílmica e a narrativa literária. Ainda que este tema nos mereça um maior cuidado numa fase posterior do presente trabalho, citemos, como instância de referência, a aproximação proposta por

⁽³²⁾ *Idem, ibidem*, p. 563.

⁽³³⁾ Cf. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 7 e seguintes.

⁽³⁴⁾ *Idem, ibidem*, pp. 13-14.

⁽³⁵⁾ E. Garroni, *Projecto de Semiótica*, Lisboa, Edições 70, 1980, p. 326.

⁽³⁶⁾ Abílio Hernandez Cardoso, «Cinema e Literatura», in *Enciclopédia Biblos*, Verbo, 1995, vol. 1, p. 1148.

alguns autores. Carlos Reis⁽³⁷⁾, por exemplo, concilia conceitos e entidades da literatura e do cinema; Louis Giannetti⁽³⁸⁾ defende uma correspondência entre o olhar da câmara e a voz do narrador literário; e J. G. Boyum faz equivaler a câmara-narrador fílmico ao narrador literário (ou seja, tal como as palavras contam uma narrativa literária, as imagens funcionam do mesmo modo relativamente à narrativa fílmica). Contudo, na linha de Seymour Chatman, não se pode equiparar a câmara e o narrador em termos de percepção, e, segundo Bruce Kawin, se no filme não podemos identificar o narrador através de marcas representativas do narrador literário (pronomes, tempos verbais...), isso implica que o narrador só pode ser identificado através de uma perspetiva contextual, o que significa que a posição da câmara, a escolha dos planos, os ângulos de visão, os efeitos de montagem e outros elementos fílmicos propiciam ao espectador uma leitura sequencial das imagens, perspetivando-se uma identificação de um narrador, a instância responsável pela unificação de todas as peças⁽³⁹⁾.

O fundamento narrativo desta problemática é destacado por Aguiar e Silva⁽⁴⁰⁾, quando apresenta pontos essenciais de aproximação entre literatura e cinema, pois são artes temporais que possibilitam a construção e a comunicação de histórias.

(37) Carlos Reis propõe uma associação que podemos sintetizar nos seguintes pares narrador–realizador cinematográfico, narratário–entidade convocada por uma voz *off* (*Laranja Mecânica*, de Stanley Kubrick, por exemplo), autor–argumentista (ou argumentista e autor literário, no caso da adaptação) e leitor–espectador.

Esta conjugação, que suscita várias questões, denuncia, numa primeira reflexão, conexões íntimas entre os dois tipos de narrativa. Numa segunda instância de abordagem, verificamos que tal correspondência (ainda que funcional) pode instituir-se em modelo antagónico a outras concepções, dado que a equivalência entre algumas categorias do texto narrativo e do texto fílmico suscita juízos muito diversos. Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 58.

(38) Cf. Abílio Hernandez Cardoso, «Cinema e Literatura», in *Enciclopédia Biblos*, Verbo, 1995, Vol 1, pp. 1148-1154.

(39) *Id.*, *ibidem*, p. 1149.

(40) Vítor Manuel Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, p. 178.

Todavia, o tempo e espaço apresentam características distintas nestes dois universos. Assim, Lotman defende que só o presente existe na imagem fílmica (não é possível filmar uma narrativa no futuro, ao contrário de um romance, que o pode delinear), posição seguida por George Bluestone, que identifica um tempo no filme e três na narrativa escrita⁽⁴¹⁾.

O filme, para construir uma ordem temporal, recorre a técnicas como o corte, o fundido, o encadeado, elementos sonoros como o diálogo ou a voz *over*, construindo-se uma conjugação de características, pois não possui a mesma dimensão dos deícticos na linguagem verbal.

Literatura e cinema aproximam-se quando invocamos conceitos similares como *tempo da história* e *tempo do discurso* (segundo Genette). Escreve, de forma clarividente, Abílio Hernandez Cardoso, a propósito do uso da elipse no cinema: «O recurso à elipse, p. ex., em que uma lacuna no discurso fílmico (assinalada por fundido, um encadeado ou um corte) coexiste com a continuação do tempo da história, dá por vezes lugar a situações de notável recorte dramático como a que ocorre no início de *2001, Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick (1968), por meio do corte entre o plano do osso que voa impulsionado pelo braço do primata e o plano da nave cruzando o espaço: o tempo do discurso é zero, o tempo da história equivale a milhões de anos»⁽⁴²⁾.

A alquimia da imagem foi capaz de atrair o próprio texto literário levando o romance a dois tipos de reação: a aproximação da letra à imagem (quando o romance reflete a visão da câmara cinematográfica) ou o distanciamento da letra face à imagem (quando o romance valoriza o monólogo interior, p. ex., impedindo a tradução pela imagem do fluxo de consciência da personagem).

Letra e imagem encontram-se muitas vezes unidas, principalmente pela relevância social, histórica e cultural que possuem, bem como

(41) Estas questões, aliás, serão alvo de atenção, de forma mais pormenorizada, no capítulo dedicado às similitudes e dissemelhanças entre literatura e cinema no âmbito das Categorias da Narrativa.

(42) Abílio Hernandez Cardoso, «Cinema e Literatura», p.1152.

pelas capacidades de representação ideológica. Na verdade, estas coordenadas são nítidas, pelo que o cinema está próximo do romance ou da novela quanto aos aspetos modais, e desde o contributo de Méliès que se destaca «a sua condição de narrativa ficcional e a capacidade que daí advém de agir sobre os seus recetores, com mais razão quando se pensa na enorme projeção e difusão de que o cinema presentemente desfruta»⁽⁴³⁾. Mais ainda, como nota Carlos Reis, «Realizadores como L. Buñuel, I. Bergman, S. Kubrick, tal como outrora D. Griffith, F. Lang, S. Eisenstein ou J. Renoir, projetam na modelização cinematográfica que os seus filmes concretizam os grandes traumas e preocupações do Homem colocado na Sociedade que criou e na História que vive»⁽⁴⁴⁾.

Entre literatura e cinema como espaços de modelização situou ainda Sklovskij uma relação de «parentesco», uma «ponte»: o argumento. Segundo Sklovskij, o argumento deve proporcionar uma comparação de imagens (e não a justaposição como defendia Eisenstein).

O argumento, texto literário-cinematográfico⁽⁴⁵⁾, encontra-se no polo da prosa (ligado ao argumento policial), mas não no polo da poesia (cinema sem argumento), instalando-se assim uma dicotomia que a história do cinema assegura. Confirma também a visão de Eisenstein, já citada, que olhava o cinema como um «herdeiro indireto» da literatura, como atestam estas palavras: «literature can be treated not only directly, as by literary heirs, but in the interests of its indirect heirs; for example, the cinema.»⁽⁴⁶⁾

⁽⁴³⁾ Vd. Carlos Reis, *op. cit.*, p.59.

⁽⁴⁴⁾ *Id.*, *ibidem.*, pp. 59-60.

⁽⁴⁵⁾ O argumento é definido por Sklovskij através das seguintes palavras: «No entanto, o fundamento habitual do argumento é a “fábula”, isto é, uma certa situação da vida quotidiana, mas uma situação desta ordem representa unicamente um só caso de construção semântica e nós próprios podemos converter uma notícia numa “novela de mistério” sem modificar a “fábula”, alterando simplesmente a ordem das partes constitutivas: colocando o final no princípio ou mudando cada uma das partes de uma forma mais complicada». *Apud* Manuel Carvalheiro, *As Mutações do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 88.

⁽⁴⁶⁾ Sergei M. Eisenstein, *Film Essays*, Londres, Dobson, 1968, p. 77.

A relação entre literatura e cinema não é de toda exclusiva face ao mundo das artes. Sobre este tema, escreveu Bazin: «le cinéma assimile le formidable capital de sujets élaborés, amassés autour de lui par les arts riviérains au cours des siècles»⁽⁴⁷⁾, ou seja, o cinema é verdadeiramente uma arte impura, apreende e conjuga elementos de distintas formas de arte, o que leva Harry A. Hargrave a afirmar que «film is not an art; it is many arts»⁽⁴⁸⁾. Todavia, defendemos, como o próprio autor, que «(...) Whatever film is (...), it shares more parallels in form and function with literature than with any of other disciplines»⁽⁴⁹⁾, como aliás também faz Maria do Rosário Lupi Bello⁽⁵⁰⁾.

Este juízo faz-nos regressar à temática do argumento. Existe um conjunto de filmes cujo argumento granjeou o reconhecimento do público e da crítica no que diz respeito à adaptação, sendo a literatura, de facto, o berço de eleição dessa tipologia textual.

Atestando o valor nuclear da fonte literária, encontramos uma sucessão histórica de filmes inspirados em obras literárias. Porém, não devemos cair na falácia comparativista, pois como afirmam R. L. Stromgren e Martin F. Norden, todas as tentativas para se estabelecer uma equivalência entre a qualidade da obra literária e da obra fílmica revelam-se enganosas. Na verdade, é acima de tudo frequente uma correlação negativa⁽⁵¹⁾.

Em concatenação com a ideia anterior, não nos parece lícito julgar um filme a partir do critério «fidelidade ao romance». Literatura e cinema, ainda que sejam sistemas com inúmeros pontos de contacto,

⁽⁴⁷⁾ André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 32.

⁽⁴⁸⁾ Harry A. Hargrave, «Film as Literature», in *Southern Humanities Review*, 1975, n.º 9, p. 233.

⁽⁴⁹⁾ *Id.*, *ibidem*.

⁽⁵⁰⁾ Maria do Rosário Lupi Bello, *Quarto com a vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme «literário»*, p. 106-107.

⁽⁵¹⁾ Afirmam os autores: «Great books like *Don Quixote*, *Madame Bovary*, *Moby Dick*, *War and Peace* and *Ulysses* have not made great films, while such pulpy potboilers as *Psycho*, *The Clansman*, and *Badge of Evil* have formed the basis for some cinematic masterpieces (*Birth of a Nation* and *Touch of Evil*, in the case of the latter two works.» (Cf. R. L. Stromgren e Martin F. Norden, *Movies: A Language in Light*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984, p. 168)

constituem obras de arte que valem por si. Por outro lado, a questão da «fidelidade» tem sido motivo de disputas teóricas aceras.

Mais ainda, se o filme *O Falcão Maltês*, de John Huston, por exemplo, se encontra próximo do romance homónimo de Dashiell Hammett, adaptações de Proust, Thomas Mann, James Joyce ou Dostoievski revelaram-se superficiais e longínquas. Questões como a riqueza psicológica das personagens, a complexidade da intriga, o monólogo interior, o discurso indireto livre ou a focalização interna são obstáculo à transcodificação. Estes aspetos fazem-nos sopesar os critérios de análise da transposição de um romance para a tela.

Outro fator que perturba a relação entre literatura e cinema é a própria indústria cinematográfica. Hollywood comprova que inúmeras adaptações sofreram cortes, omissões e alterações do desfecho, de acordo com o contexto histórico e/ou ideológico.

Exemplo paradigmático é o filme *Daqui até à Eternidade*, inspirado no romance de James Jones. O autor retratou o exército norte-americano, denunciando facetas de sadismo, corrupção e adultério. Todavia, a Columbia Pictures, confrontada com o Código de Produção, bem como com a necessidade de obter uniformes, material variado e facilidades de filmagem, estabeleceu um compromisso. Daniel Taradash introduziu alterações no seu guião (revisto 16 vezes) como a suavização do adultério entre um sargento do exército e a esposa do oficial, seu superior, e a eliminação da cena que focava o castigo dos indisciplinados na cadeia militar.

As relações entre o romance e o filme espelham ainda a evolução diacrónica de correntes e ideologias, e cruzamentos dialógicos são objeto de análise com o Surrealismo, o Neorealismo ou o Novo Romance.

A pluridiscursividade fílmica influenciou os modos de narração no texto literário, desde a composição de espaços com movimentos e olhares das personagens até à descrição de atividades comunicativas não-verbais⁽⁵²⁾. Vários autores chegam mesmo a revelar que a sua

⁽⁵²⁾ Um exemplo desta aproximação encontra-se explicado no livro de Jim Hitt, que analisa *Por quem os Sinos Dobram*, escrito por Hemingway, e destaca a oscilação do ponto de vista entre o objetivo e o subjetivo numa mesma cena,

escrita foi influenciada pelo cinema, como é o caso de Jorge Luís Borges, que, analisando os seus primeiros contos, afirma que sofreram influências de Stevenson, dos filmes de Joseph Von Sternberg e de processos como enumerações díspares, procura de continuidade e a tentativa de reduzir a vida inteira de um homem a duas ou três cenas⁽⁵³⁾.

Podemos assim falar de um «aspeto plástico da literatura»⁽⁵⁴⁾ característico da segunda metade do século XIX, posterior a Flaubert, «contemporâneo do primeiro domínio conquistado por James na administração de ponto de vista, na alternância da “narração panorâmica” e da “encenação”»; imediatamente anterior à consagração destes recursos como técnica, na obra seguinte do mesmo James, de Conrad, de Ford Madox Ford, no Joyce de *The Dead...*⁽⁵⁵⁾ ou, como defende Jeanne-Marie Clerc, não nos podemos esquecer de que o cinema, enquanto nova forma de arte, foi visto como um instrumento capaz de revolucionar a literatura⁽⁵⁶⁾.

Estas reflexões recordam-nos o conceito de «homologia estrutural»⁽⁵⁷⁾ entre a literatura e o filme narrativo, defendido por Umberto Eco, que retoma a ideia de Lotman quando afirma que «O cinema é por natureza (...) narração»⁽⁵⁸⁾, ou ainda a visão de

ao mesmo tempo que apresenta capítulos que se entrecruzam. Jim Hitt ilustra esta técnica no seguinte excerto: «The novel opens with Jordan and Anselmo on a mountain slope looking down at the bridge to be blown. Three pages later, Jordan recalls the night before when he met with General Golz to discuss the mission. Jordan sends a messenger to the general to call off because the fascists have learned of their plans.» (Cf. Jim Hitt, *Words and Shadows. Literature on the Screen*, Nova Iorque, Citadel Press Book, 1992, p. 92)

⁽⁵³⁾ Jorge Luís Borges e Edgardo Cozarinsky, *Do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, p. 15.

⁽⁵⁴⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 16.

⁽⁵⁵⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 16-17.

⁽⁵⁶⁾ Jeanne-Marie Clerc, «A Literatura Comparada face às imagens modernas: Cinema, Fotografia, Televisão», in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 283-323.

⁽⁵⁷⁾ Umberto Eco, *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70, 1981, p. 191.

⁽⁵⁸⁾ Jurij Lotman, *Estética e Semiótica do Cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978, p. 67.

Gaudreault, que releva a natureza narrativa do filme, verdadeira máquina de registo do real com intervenção explícita do cineasta que pode construir a diegese que desejar⁽⁵⁹⁾.

Numa primeira síntese, podemos concluir que as relações entre literatura e cinema revelam um conjunto de convergências e divergências, como refere, por exemplo, Dionísio Vila Maior⁽⁶⁰⁾. Assim, quando perspetivamos os dois universos – literatura e cinema – numa encruzilhada ou num paralelismo, devemos procurar vislumbrar, em primeiro lugar, a especificidade de cada um, aquilatar as diferenças, refletir sobre as interações, pensar na forma de tratamento das categorias da narrativa, como diz António Prete:

Ritrovare l'unità a partire da un analisi delle differenze tra immagine filmica e immagine poetica, tra la struttura dal racconto fílmico e struttura dal racconto letterario, a partire dal riconoscimento della

⁽⁵⁹⁾ André Gaudreault, «Mimésis, Diégésis et cinéma», *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 5,1, p. 34.

⁽⁶⁰⁾ Escreve este autor: «as influências entre romance e cinema (defendendo, por exemplo, Jeanne-Marie Clerc a ideia de que o romance é que foi influenciado pelo cinema e não o contrário); as relações entre os escritores e o cinema (a colaboração, a desconfiança...); as adaptações (as regras, as motivações...); as «conexões homológicas funcionais – o autor, o narrador e o leitor da narrativa literária correspondem funcionalmente ao realizador, ao argumentista e ao espectador; as correspondências sintáticas (sucessividade, sequencialidade, carácter fragmentário) e de construção; os códigos utilizados (distinguindo-se o filme narrativo da narrativa literária pela polifonia codificativa, ou o que Vanoye chama de “multicodisme cinématographique”; as relações semióticas; a representação; o processo comunicativo (a narrativa literária exprime-se pelo signo linguístico e concretiza-se na leitura; o cinema, também pelo signo linguístico, mas igualmente pelo signo icónico e pela música, apelando correlatamente, através das legendas, da música, dos efeitos especiais, dos elementos supra-segmentais, à totalidade dos sentidos); o canal utilizado; o tipo de recepção (à partida, na narrativa literária, leitor individual que recebe o signo de uma forma mais “intelectualizada”, pela possibilidade de construir uma imagem imaginada, enquanto o filme, à partida, é visto em grupo, cujos espectadores recebem aquele de modo mais “mediato”, pela instantaneidade das reacções físicas experimentadas).» (Cf. Dionísio Vila Maior, «Discursos da descontinuidade», in *Discursos*, pp. 77-78)

valenza conoscitiva dell'immagine filmica, dell'immagine poetica, della scrittura narrativa, cioè a partire dalla ricerca del senso, che è la sola realtà al di qua della specificazione dei singoli linguaggi, al di qua dei mezzi tecnici, dei procedimenti, dei processi di produzione.⁽⁶¹⁾

O cinema encetou um caminho de progressiva sedimentação teórica e de independência face às outras artes. Tornou-se um espetáculo que deixava para trás uma conceção demasiado próxima do teatro para relevar uma arte narrativa, que se projetaria para o futuro desde Griffith. Todavia, a proximidade entre cinema e literatura não invalida que diferenças entre os dois universos estejam bem patententes, por exemplo, em vários textos de Mitry⁽⁶²⁾.

No fundo, a visão de Mitry perspetiva uma similitude – tanto o filme como o romance podem estruturar-se da mesma forma – e uma dissemelhança, pois tal como não existe uma aproximação formal entre linguagem verbal e cinematográfica, não existe uma proximidade entre a imagem conceptual e a imagem que é projetada numa tela.

Estudar as diferenças implica conhecer os juízos dos próprios cineastas sobre as relações entre os dois focos narrativos. Se alguns não hesitam em apontar caminhos de aproximação, outros invocam a separação de águas, como Fellini:

(...) mais importante é o facto de que, sempre que um filme se baseou numa obra literária, o resultado foi medíocre, decepcionante,

⁽⁶¹⁾ António Prete, «Crítica del racconto e crítica del film», in *IKON. Revue International de Filmologie*, n.º 81 (Avril-Juin), 1972, p. 38.

⁽⁶²⁾ Alejandro Montiel sintetiza desta forma a reflexão comparativa de Mitry: «a) Mientras que en la novela el espacio es *conceptual*, el cine se construye com *hechos* ostensibles; b) mientras que “la novela es un relato que se organiza como mundo, el film es un mundo que se organiza como relato”; c) mientras que la novela se conjuga en pasado, en el cine no hay más que presente en perpetuo devenir; d) mientras que el lector es un yo presente (com conciencia de ser lector) que recuerda un yo pasado (el héroe que acaba de actuar en el curso de las frases), el espectador cinematográfico está siempre *actuando* con el héroe; e) mientras que el lector puede volver páginas atrás, el espectador se ve arrastrado irreversiblemente por el desarrollo del espectáculo.» (Cf. Alejandro Montiel, *Teorías del Cine*, Montesinos, 1992, pp. 89-90)

claramente desvantajoso para o cinema. Isto poderia ser uma prova definitiva da originalidade do cinema, que como tal não admite enxertos nem contaminações do género dessas. Tudo o que aproxime o cinema da literatura é fruto de preguiça e de caprichos sentimentais, quando não é mesmo calculismo brutal. (63)

Relembrando Metz, literatura e cinema estão unidos pela conotação; todavia, «a literatura é uma arte de conotação heterogénea (conotação expressiva sobre denotação não-expressiva), enquanto o cinema é uma arte de conotação homogénea (conotação expressiva sobre denotação expressiva)» (64). Mais ainda, Metz defende que o cinema, desde o seu aparecimento, iniciou uma caminhada de aproximação à literatura, nomeadamente ao romance:

Como o mostram, cada uma a seu modo, as análises de François-Régis Bastide (o cinema como substituto sociológico moderno do romance tradicional), de André Bazin e dos filmólogos (o cinema é mais romance do que teatro), de Jean Mitry (o triunfo progressivo da montagem narrativa sobre as montagens «lírica», «intelectual» e «construtiva») e de Edgar Morin (o imaginário arquetípico e ingénuo de muitos dos primeiros filmes cede lugar a um momento em que as forças do fabuloso penetram, embora com dificuldade, nas verosimilhanças do filme «realista», relativamente tardio) (65).

O cinema nasce, assim, sob influência de um conjunto de vetores históricos e sociais (66) que o aproximaram da literatura. Este processo

(63) Federico Fellini, *Fellini conta Fellini*, Amadora, Livraria Bertrand, 1982, p. 177.

(64) Christian Metz, *A Significação no Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977, p. 97.

(65) *Id.*, *ibidem*, p. 195.

(66) Para Burch, uma confluência tríplice estava na sua origem: «a) toda una série de *tradiciones populares*, de las que eram buena muestra de los modos de representación del tipo del melodrama, el *vaudeville*, la pantomima inglesa, el circo, la caricatura, los números de feria, etc, tradiciones mantenidas vivas entre el proletariado y el pequeño artesanado de las grandes urbes; b) la influencia de la *ciencia*, que se dirigía menos a sustituir o representar la vida que a *descomponer el movimiento* para su análisis posterior (Marey, Muybridge). [Lumière

de fundamentação narrativa é iniciado, como já dissemos, por Edwin Porter e D. W. Griffith, que incorporam um espaço pictórico, uma montagem e estratégias narrativas da tradição romanesca de Dickens. O romance surge como suporte de eleição do cinema. Iniciada a aproximação, surgem as «contaminações» estéticas, nos dois sentidos.

Do cinema são trazidas para o texto literário várias características. Uma das mais representativas é concernente à dicotomia *showing* versus *telling*, de acordo com a expressão utilizada pela crítica anglo-americana, e que altera nitidamente o papel tradicional do narrador.

O romance de focalização externa, por exemplo, é marcado pela descrição das personagens sem uma análise subjacente, ou seja, o narrador privilegia a representação dramática em detrimento da perspetiva narrativa/descritiva. Esta perspetiva está plasmada no romance norte-americano entre as duas guerras mundiais (em Dashiell Hammet e Hemingway), bem como no romance neorrealista, que é muito influenciado pela psicologia behaviourista e também pela linguagem cinematográfica⁽⁶⁷⁾. Estas características do romance revelam, quanto à psicologia behaviourista, a ultrapassagem da dicotomia clássica entre observação interior e observação exterior. Merleau-Ponty⁽⁶⁸⁾ assinala que a atual psicologia prova que a observação interior, a introspeção, pouco ou nada ilustra, ao passo que as relações do sujeito com o mundo são perfeitamente evidentes e visíveis no rosto ou nos gestos.

Em conjugação com esta valorização da imagem exterior, surgem ainda motivações de carácter sociológico que afetam o romance norte-americano e o romance neorrealista. Como assinala Aguiar e Silva:

mismo no dejó de subrayar que el gran potencial del cine estaba en su capacidad de prestar un auxilio decisivo al desarrollo de las ciencias aplicadas]; y c) la integración de elementos provenientes de *modos de representación típicamente burgueses*, como la novela, la pintura y el teatro.» (Cf. Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 185)

⁽⁶⁷⁾ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 774.

⁽⁶⁸⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 774-775.

(...) a rejeição da análise psicologista e a denúncia das ilusões da introspecção correspondem ao propósito, manifestado pelo Neo-Realismo, de trazer para o romance os grupos humanos mais desfavorecidos pela sorte, de pouca ou nenhuma cultura, bestializados pelo trabalho e pela miséria. Uma personagem pertencente a um destes grupos humanos não possui, como é óbvio, a capacidade de reflexão e de auto-observação que temos de admitir, em contrapartida, na personagem de um romance psicologista (e por isso este romance procura as suas personagens num meio social, aristocrático ou burguês, em que sejam possíveis o lazer, a cultura, em suma, o estilo de vida que permite o cultivo da introspecção.⁽⁶⁹⁾

Nesta perspetiva, o romance assimila facetas do universo fílmico, que se identifica pelas situações particulares quanto ao ponto de vista da narração, ou quanto ao eixo espaço-tempo, pelo que, como evidencia Abílio Hernandez Cardoso, o filme, quando influencia a narrativa literária, não está apenas a devolver características que ela já havia produzido, mas sim a revelar um processo de nítida interação, plenamente vislumbrado no romance modernista, por exemplo, se pensarmos na montagem e no ponto de vista⁽⁷⁰⁾.

Face ao fenómeno da influência biunívoca entre narrativa fílmica e narrativa literária, não são lícitas classificação ou valorizações de uma em detrimento da outra, como acontece com Italo Calvino⁽⁷¹⁾, que sobrepõe a última relativamente à primeira. Devemos, sim, definir os códigos, estruturas e características narrativas comuns, refletir sobre os problemas históricos, estéticos e semióticos, nomeadamente em que contexto se podem efetuar as permutas entre os dois sistemas semióticos, quais são os elementos que determinam as semelhanças entre um texto literário e um filme, e a realização de uma análise dos textos literários capazes de revelar aquelas marcas julgadas exclusivas do cinema⁽⁷²⁾.

⁽⁶⁹⁾ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 775.

⁽⁷⁰⁾ Abílio Hernandez Cardoso, «Narrativas: Da letra no filme à imagem no texto», in *Senso*, p. 19.

⁽⁷¹⁾ Cf. Italo Calvino, *La Machine Littérature*, Paris, Seuil, 1993, pp. 57-61.

⁽⁷²⁾ Vd. Abílio Hernandez Cardoso, «A letra e a imagem», in *Discursos*, p. 29.

Nesta linha de pensamento, temos consciência de que as especificidades devem ser vistas como características distintivas e não como sobrevalorização quando são comparadas. A própria percepção que temos relativamente às duas formas de narrativa evidencia uma natureza distinta e incomparável. Sobre esta oposição, Bergman afirma:

a palavra escrita é lida e assimilada por um acto consciente da vontade em aliança com o intelecto; pouco a pouco afecta a imaginação e as emoções. O processo é diferente com um filme. Quando temos a experiência de um filme, dispomo-nos conscientemente para a ilusão. Pondo de lado a vontade e o intelecto, abrimos espaço para ele na nossa imaginação. A sequência de imagens actua *directamente* nos sentimentos.⁽⁷³⁾

Na verdade, dois fenómenos devem ser destacados: a interpretação e a compreensão. Ainda que Robert Scholes defenda, de forma algo simplista, que um filme bem feito requer interpretação, enquanto um romance bem feito pode apenas requerer compreensão⁽⁷⁴⁾, o que Peter Ruppert parece corroborar – quando compara dois filmes de Wenders e Fassbinder que adaptam romances, salientando que «ambos os filmes procuram um maior nível de reflexão em quem vê do que as obras [literárias] em que se baseiam»⁽⁷⁵⁾ –, pensamos que uma reflexão mais pertinente pertence a Currie. O autor perspetiva as características específicas da interpretação na literatura e no cinema recordando que é possível incrementar uma teoria da interpretação que possa abranger literatura e cinema. Assim, pretende-se equiparar a interpretação à tarefa de formulação de hipóteses concernentes às intenções de carácter

⁽⁷³⁾ Citado por Douglas Garrett Winston, *The Screenplay as Literature*, Londres, The Tantivy Press, 1973, p. 60.

⁽⁷⁴⁾ Cf. Robert Scholes, «Narration and Narrativity in film», in *Quarterly Film Studies*, n.º 286, 1976.

⁽⁷⁵⁾ Peter Ruppert, «Audience engagement in Wender's "The American friend" and Fassbinder's "Ali: fear eats the soul"», in Andy M. Conger e Janice R. Welsch (org.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Illinois, Western Illinois University Press, 1980, p. 63.

narrativo que dão origem a uma obra, embora quanto ao narrador as diferenças entre os dois universos sejam nítidas⁽⁷⁶⁾.

Regressando às nossas palavras iniciais, após esta primeira reflexão, elegemos a visão de Abílio Hernandez Cardoso, que julgamos não denegar as considerações apresentadas e perspetivar as que se seguem, quando afirma:

Na verdade, toda a história agora centenária do cinema contradiz as palavras do realizador sueco, revelando um tecido de interligações profundas que se manifestam, sobretudo, entre o filme narrativo, isto é, a quase totalidade da produção cinematográfica mundial, e a narrativa literária, com destaque particular para o romance.⁽⁷⁷⁾

2. Validação diacrónica da heterogeneidade de relações entre literatura e cinema

Dada a multiplicidade de relações que desde o seu nascimento o cinema estabeleceu com a literatura, quando pretendemos fazer um cotejo entre ambos, este não se revela linear, mas profundamente complexo. Escolhemos o romance como fonte de inspiração para a construção fílmica, por razões metodológicas e temáticas. Todavia, uma visão diacrónica desta problemática não pode afastar *ab initio* questões correlatas, ainda que ancilares.

Um tema inicial e iniciático para a nossa peregrinação histórica é a própria gênese da confluência entre a letra e a imagem. Esta questão faz-nos pensar na relação entre a literatura e as artes visuais, que Peña-Ardid associa a três contributos:

Joseph Conrad escribió en el prefacio a su novela *Nigger of the "Narcissus"* (1896): "My task which I am trying to achieve is, by the

⁽⁷⁶⁾ Cf. Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 282. Citado por Paulo Filipe Monteiro, «Fenomenologias do cinema», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Edição Cosmos, 1996, p. 106.

⁽⁷⁷⁾ Abílio Hernandez Cardoso, «Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto», p. 15.

power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you *see*”. Esta declaración suele parangonarse en los estudios sobre cine y novela com las intenciones que D.W.Griffith expuso en 1913: “The task I’m trying to achieve above all is to make you see”. Pero ya en 1945, Herbert Read, entusiasta defensor de los valores visuales en la novela y de sus conexiones com el cine, nos obsequia com outro interesante programa: “If you asked me to give it to you the most distinctive quality of good writing, I would give it to you in this one word: visual”.⁽⁷⁸⁾

Assim, no dealbar das relações, a imagem surge como um profundo desejo inerente ao próprio fenómeno da escrita.

Em concomitância, Joaquín de Entrambasaguas refere que a literatura encontrou no cinema uma possibilidade para tornar efetivas algumas das suas facetas mais interessantes, nomeadamente certos momentos textuais capazes de uma adaptação para a tela sem muito trabalho de transposição, dada a existência de um certo espírito que inconscientemente parecia prever uma futura transformação da palavra em imagem⁽⁷⁹⁾. Este autor, analisando um conjunto de obras muito variado que inclui o *Ramayana*, o *Mahabarata*, os textos épicos da Idade Média, a *Divina Comédia*, o teatro do «Século de Ouro», a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, conclui que uma expressão cinematográfica perpassa estes textos antecipando a chegada do cinema.

Esta visão iluminou muitos outros críticos dando origem ao conceito de «pré-cinema». Autores como Étienne Fuzellier⁽⁸⁰⁾ defendem que o cinema traduz, na sua linguagem, um conjunto de características que a literatura, no seu universo semiótico, plasmou frequentemente na palavra escrita.

O citado crítico defende que o «pré-cinema» não se deve identificar com as obras literárias que podem ser traduzidas em imagens, mas sim com uma intuição, uma atitude precursora, antes

⁽⁷⁸⁾ Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 113.

⁽⁷⁹⁾ Joaquín de Entrambasaguas, *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid, C.S.I.C, 1954, p. 60-62.

⁽⁸⁰⁾ Cf. Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 1964.

do aparecimento dos meios técnicos cinematográficos. Considerando o cinema um meio tão rico como a literatura, Fuzellier⁽⁸¹⁾ concebe a adaptação literária para o cinema como uma mudança de linguagem. Assim, quando estudamos o texto, principalmente o texto clássico, podemos efetuar uma análise do mesmo em planos cinematográficos, na linha dos trabalhos de Henri Agel⁽⁸²⁾ ou, posteriormente, de Paul Leglise⁽⁸³⁾.

Esta teoria originou inúmeras críticas. Estes estudos confundiram certos estilos de escrita com aproximações ao universo visual com uma verdadeira capacidade de previsão do futuro por parte da literatura relativamente ao cinema, em simultâneo com uma justificação redutora da apropriação de técnicas cinematográficas por parte da literatura, quando, em muitos casos, sucedeu o inverso⁽⁸⁴⁾.

Esta primeira visão sobre os universos da palavra e da imagem constitui um «prólogo» a uma demanda cronológica.

A nossa demanda inicia-se no século XIX. Nos seus alvares, o cinema é encarado inicialmente com surpresa, dúvida e mesmo condenação. Anatole France, numa visão tão aristocrática quanto apocalíptica, considera que o cinema é uma materialização do pior ideal popular, não constituindo o fim do mundo, mas sim o fim de uma civilização⁽⁸⁵⁾.

Os primórdios do cinema são marcados pela inexistência de encenação ou argumento, dado que são reportagens (*La sortie des ateliers Lumière, Arrivée du train en gare de la Ciotat, L'incendie d'une maison, L'arroseur arrosé, Une scène de baignade au bord de la mer*), documentários, cenas íntimas (*Le déjeuner de bébé, Une*

(81) Cf. Étienne Fuzellier, «De l'emploi du cinéma dans l'enseignement littéraire», *Image et son*, n.º 66, 1953.

(82) Cf. Henri Agel, «Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 1, 1947 e Henri Agel «Sur l'utilisation de la syntaxe cinématographique dans l'explication des textes classiques», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 34, 1948.

(83) Cf. Paul Leglise *Une œuvre de pré-cinéma, L'Énéide – Essai d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Nouvelles Éditions Debesse, 1958.

(84) Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 78.

(85) Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 17.

partie de Piquet) ou atualidades (*Le Roi et la Reine d'Italie montant en voiture, Le couronnement du csar Nicolas II*).

George Méliès, ao contrário dos irmãos Lumière, que consideravam o cinema como uma curiosidade científica sem futuro, inicia um trajeto de exploração da nova arte. Concebe mais de quatrocentos filmes até 1914, incluindo o histórico *Viagem à Lua*, em 1902, inspirado no romance homónimo de Júlio Verne. Colhem-se na literatura a *Gata Borralheira* (*Cendrillon*, 1899), *O Capuchinho Vermelho* (*Le Petit Chaperon Rouge*, 1901), *As Viagens de Gulliver* (*Les Voyages de Gulliver*, 1902), e *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1907).

Os filmes iniciais cedo revelarão uma tendência para a estruturação narrativa, colhida, mais tarde, de forma iluminadora, na literatura, universo que possibilitaria ultrapassar a ideia inicial segundo a qual o cinema era apenas uma curiosidade técnica, como defende David Oubiña quando afirma que os textos literários forneceram aos filmes uma tradição artística de prestígio, um modelo de articulação e um vasto repositório de histórias⁽⁸⁶⁾.

Posteriormente, são vários os poetas e escritores de vanguarda que aclamam o cineasta⁽⁸⁷⁾. Para além desta fase de admiração, os escritores assumiram, no futuro, de forma frequente, um papel cortical. Pensemos, por exemplo, no género híbrido do *cine-romance*; nas associações entre argumentistas e realizadores, como Jacques Prévert e Marcel Carné, ou James Agee e John Huston; escritores que realizaram filmes, como Jean Cocteau, Jean Genet, Eugène Ionesco, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini, etc.; escritores que influenciaram decisivamente um período, como Carl Mayer e o Expressionismo, Cesare Zavattini e o Neorealismo (juntamente com outros escritores como Pratolini, Moravia e Vittorini), e movimentos literários que tiveram contactos profundos com correntes cinematográficas como, nos anos 60, os *Angry young Men* e o *Free*

⁽⁸⁶⁾ David Oubiña, *Filmologia*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2000, p. 19.

⁽⁸⁷⁾ Apollinaire, por exemplo, em 1914, declara que ele e Méliès possuem uma mesma missão: encantar a matéria. (Cf. Michel de Saint-Pierre, «La querella de los intelectuales», p. 62. *Apud* Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, p. 33)

Cinema, ou o *Nouveau Roman* e a *Nouvelle Vague*⁽⁸⁸⁾. Nascia, desta forma, uma dicotomia estética entre Lumière e Méliès, tal como Andrew Tudor explica:

A polaridade crucial tornou-se, então, aquela entre, por um lado, realismo, naturalismo e interferência mínima do realizador, e, por outro, fantasia, expressionismo e influência formativa do realizador. O que não quer dizer que realismo *versus* fantasia seja idêntico a naturalismo *versus* expressionismo (...).⁽⁸⁹⁾

Segundo Jeanne-Marie Clerc, em França, o cinema envereda decisivamente pela literatura como inspiração nuclear, condenando-se a viver «pendant plus de vingt ans dans la dépendence des arts éprouvés, et sous le contrôle d'un public dont les critères d'admiration se confondaient avec l'appartenance à un microcosme socio-culturel»⁽⁹⁰⁾.

A partir de 1910, floresce na Alemanha um movimento de vanguarda, com núcleos formais relevantes, e que incluía atores como Emil Jannings, Conrad Veigt, Werner Krauss, Paul Leni e o futuro cineasta F. W. Murnau.

Em 1913, a partir de um conto de Edgar Allan Poe, *William Wilson* e de textos de E.T.A. Hoffmann, Paul Wegener concebe *O Estudante de Praga*, realizado por Stellan Rye, criando um vetor temático que se tornaria característico no movimento expressionista: a busca da identidade⁽⁹¹⁾.

O Expressionismo, traduzido por excelência em *O Gabinete Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, tem um núcleo de inspiração

⁽⁸⁸⁾ Sobre o surgimento do conceito de *Nouvelle Vague*, leia-se Luís Miguel Oliveira (org.), *Nouvelle Vague. Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.

⁽⁸⁹⁾ Andrew Tudor, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, s.d., p. 23.

⁽⁹⁰⁾ Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, Paris, Université de Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985, p. 18.

⁽⁹¹⁾ Esta temática está patente em *Der Golem* (1915), de Wegener, escrito e concebido em parceria com Henrik Galeen, e em *Homunculus* (1916), de Otto Rippert.

literária que originará filmes como *Nosferatu* (1921), de Murnau, *Os Nibelungos* (1923-1925), de Fritz Lang ou ainda o menos relevante *O Outro* (1913), de Max Mack, inspirado no exemplo Dr. Jekyll-Mr. Hyde. Contudo, a estrutura narrativa conhece diferentes interpretações, como observa David Parkinson quando afirma: «Notwithstanding the conservatism of its structure (arranged scenes with little camera movement or intercutting) or the restriction of its Expressionism to décor and staging, *Dr. Caligari* brought a non-narrative and poetic dimension to film art»⁽⁹²⁾.

Em 1916, vem a lume o manifesto *La Cinematografía Futurista*, publicado no n.º 9 da revista *L'Italia Futurista*, concebido por Filippo Tomaso Marinetti e um conjunto de colegas. Para Marinetti, o livro estava condenado a desaparecer como as catedrais ou os museus. Nascia agora uma nova arte capaz de exprimir a grandiosidade da Itália que se deveria constituir de forma autónoma.

O manifesto propõe catorze orientações para o cinema futurista. Salientamos a simultaneidade e a interpenetração, investigações musicais, reconstruções irreais do corpo, linhas cromáticas e plásticas, bem como palavras em liberdade, facetas que traduzem a transposição para o cinema das motivações futuristas na literatura. Aliás, a conjugação das artes – tipificadora do Futurismo – plasma-se no cinema, segundo os futuristas, através da seguinte fórmula: pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + arquitetura + teatro = cinematografia futurista.

Posteriormente, os autores modernistas também assimilaram facetas estéticas de artes díspares e, quanto à escrita, a sétima arte foi decisiva, como comprova Abílio Hernandez Cardoso, que destaca como principais contributos do cinema relativamente ao texto literário a articulação do tempo em conjugação com o espaço, a relatividade e instabilidade da perspetiva narrativa e a montagem que originará uma descontinuidade no discurso⁽⁹³⁾.

⁽⁹²⁾ David Parkinson, *History of Film*, Londres, Thames and Hudson, 1997, p. 59.

⁽⁹³⁾ Abílio Hernandez Cardoso acrescenta ainda: «Pode assim afirmar-se que os aspectos mais dinâmicos da estrutura do romance do período modernista

Autores como James Joyce ou Virginia Woolf refletem estas características fílmicas de descontinuidade e fragmentação, que tipificam o Modernismo, movimento perspetivado por Abílio Hernandez Cardoso como resultado de uma interação entre o progresso tecnológico e a conjugação de diferentes formas de arte – já iniciada no século XIX –, construindo-se uma estética e uma técnica de diálogo entre formas artísticas que se evidenciaram em James Joyce, Virgínia Woolf, Kafka, mas também em Griffith, Murnau e Eisenstein⁽⁹⁴⁾. Por outro lado, o romance de Joyce ou Woolf, caracterizado pela profunda análise psicológica e desvalorização da diegese, pode ainda estar associado a uma reação contra o cinema. De facto, é possível que o romance impressionista tenha, no seu interior, um desejo de reação contra o cinema mudo, tal como tinha acontecido na pintura, quando este movimento reagiu contra fotografia. O filme, apesar das suas movimentadas cenas e peripécias, não traduzia o mais profundo da consciência humana, os recantos escondidos que Virgínia Woolf trabalhou com um ritmo narrativo lento ou que James Joyce investigou através do monólogo interior⁽⁹⁵⁾.

Até cerca de 1914, impera o teatro filmado que será substituído pelo «cine-romance», género que notabilizou Victorien Jasset, autor de filmes em episódios, nomeadamente da série policial *Nick Carter*, dos *Zigomar*, dos *Protéa*, dos *Fantômas* (que Louis Feuillade adaptou do romance-folhetim de Pierre Souvestre e Marcel Allain), bem como de dramas naturalistas que refletem a herança de Zola, Victor Hugo ou Honoré de Balzac.

são o efeito de simultaneidade – produzido pela representação, num mesmo período de tempo, de dois acontecimentos ocorridos em espaços diferentes –, a multiplicidade de perspectivas –através da sujeição de um mesmo elemento diegético a pontos de vista distintos e mesmo contraditórios – e a disposição dos elementos diegéticos no discurso de um modo descontínuo e fragmentado. A expansão dos limites da narrativa no período modernista inclui assim a marca indelével da narração fílmica.» (Cf. Abílio Hernandez Cardoso, «Narrativas: Da Letra no Filme à Imagem no Texto», p. 20)

⁽⁹⁴⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 31.

⁽⁹⁵⁾ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 734.

Em Itália, a literatura também inspira os realizadores, como comprovam os filmes baseados em Homero, Dante, Tasso, Shakespeare, e Manzoni, como *O Inferno* (1909), de Giuseppe Liguoro ou *Quo Vadis* (1902), de Enrico Guazzoni. Afastando-se da magnificência épica de *Cabíria* (realizado em 1914 por Giovanni Pastrone e a primeira superprodução da história do cinema), Nino Martoglio iria conceber uma obra menor, *Sperduti nel buio*, mas que serviria de exemplo do Naturalismo italiano que o Neorealismo iria herdar, trinta anos mais tarde.

O cinema americano concentrava-se em Nova Iorque e num nome: Edwin Stanton Porter. Um dos seus atores, contudo, viria a suceder-lhe com uma dimensão épica. Chamava-se David Wark Griffith. *O Nascimento de uma Nação* é, simultaneamente, o nascimento de um realizador e de uma visão narrativa no cinema. Baseado no romance *The Clansman* e em segmentos de *The Leopard's Spot*, do autor sulista Thomas Dixon Jr., o filme constitui um marco incontornável na história do cinema e não foi alheio a obras épicas como o já citado *Cabíria*.

O «Dickens do Cinema», como lhe chamava Eisenstein, cristalizou, de forma sistemática e inovadora, muitas técnicas que já haviam sido utilizadas, como as múltiplas cenas numa narrativa (adotadas por Ferdinand Zecca em *Les victimes de l'alcoolisme*, em 1901) ou o *close-up* (utilizado em *A Big Swallow* de Williamson, em 1901-1902, e por Porter), introduzindo ainda técnicas novas como a fusão, o *insert*, efeitos de luz artificial, o *plongé*, criando uma verdadeira sintaxe. Maria do Rosário Lupi Bello declara a propósito:

O grande mestre dos inícios da sétima arte, Griffith, afirmava com clareza a sua filiação em Charles Dickens, a cujas obras ia buscar modelos narrativos, técnicas, uma determinada concepção de ritmo e de «suspense»⁽⁹⁶⁾, etc., sem que esse facto, é bom de notar, nada retirasse à originalidade e genialidade patentes nas obras que realizou.⁽⁹⁷⁾

⁽⁹⁶⁾ Referência à técnica de montagem paralela, inspirada no escritor, que desenvolvera a construção de ações simultâneas, de modo a resultar num adensamento do dramatismo.

⁽⁹⁷⁾ Maria do Rosário Lupi Bello, «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme literário», p. 106.

Esta filiação pode ser atestada pelo processo narrativo griffithiano, pois, como defende Abílio Hernandez Cardoso, graças ao aperfeiçoamento constante dos métodos de montagem paralela e alternada, o próprio Griffith alarga os contornos da estrutura narrativa até conseguir integrar nela (como sucede, por exemplo, em *Intolerância*) histórias completamente distintas (quatro no caso desta obra), que se vão desenrolando de forma paralela e que se entrelaçam discursivamente do princípio ao fim do filme.⁽⁹⁸⁾

As inovações de Griffith foram alvo de dúvida quanto ao seu resultado no processo de compreensão do filme por parte do espectador. Relativamente a *After Many Years* (1908), uma montagem paralela com duas cenas sequenciais separadas por milhares de quilómetros de distância, levou Griffith a citar Dickens para justificar as suas opções narrativas, como refere Linda Arvidson⁽⁹⁹⁾.

A relevância de Griffith no universo narrativo leva mesmo autores como Pere Gimferrer⁽¹⁰⁰⁾ a identificar duas épocas: «antes de Griffith» e «depois de Griffith», ou seja, antes deste cineasta, o cinema era uma sucessão de quadros estáticos, semelhante a uma peça de teatro,

⁽⁹⁸⁾ Abílio Hernandez Cardoso, «Narrativas: Da letra no filme à imagem no texto», p. 17.

⁽⁹⁹⁾ «Griffith: “Cómo se puede contar una historia saltando de esa manera? La gente no va a entender nada.”/ “Y bien”, dijo el Sr. Griffith, “no escribe así Dickens?”/ “Sí, pero Dickens; eso es escribir novelas; es diferente.”/ “No tanto, éstas son historias fotografiadas; no es tan diferente”». *Apud* Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 135.

⁽¹⁰⁰⁾ O mesmo autor sintetiza a influência decisiva do realizador norte-americano da seguinte forma: «...Griffith decidió: a) que el cine era – como entendió ya Méliès, y antes que él Lumière, por lo menos desde *El regador regado* (1896) – algo que servía para contar historias, y b) que el modelo o patrón para contar historias debía buscarse, no en el teatro, como venía ocurriendo con la asimilación de Méliès del espacio visual del encuadre al espacio escénico, sino en la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith – coincidiendo com millones de contemporáneos, desde las multitudes anónimas de espectadores hasta Vladimir Ilich Lenin – consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica.» (Cf. Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000, p. 13)

com entradas laterais e com uma câmara que imita o olhar de quem assiste à peça. Com Griffith, nasce uma linguagem narrativa, inspirada no romance.

Abílio Hernandez Cardoso destaca também outros pontos de contacto entre a narrativa do cineasta e o romance do século XIX. Na verdade, à semelhança de Dickens, Griffith utilizou toda a escala de planos (o plano de pormenor, o plano geral – para descrever as paisagens –, o grande plano – associado às personagens que irão adquirir densidade psicológica). Por outro lado, a utilização dos planos gerais e dos movimentos de câmara são fruto do romance do século XIX, muitas vezes começado com profundos comentários do narrador de modo a enquadrar as personagens no espaço e nos ambientes⁽¹⁰¹⁾.

Eisenstein estabeleceu uma associação narrativa entre D. W. Griffith e Dickens, mas James Chandler defende ainda que há pontos de convergência entre *O Nascimento de uma Nação* e o que se poderia designar como uma herança do Romantismo que provém de Walter Scott⁽¹⁰²⁾, o que reforça a permanência dos modelos do século XIX.

Na Rússia, os filmes patrióticos sucedem-se nos tempos inaugurais, mas o descalabro militar leva os cineastas a procurar novos temas. Em 1916, são realizados mais de quinhentos filmes, incluindo várias adaptações literárias. Recordemos *A Dama de Espadas*, de Protazanov, de acordo com o texto de Pushkine, entre outros autores como Tolstoi (também adaptado por Yakov Protazanov) ou Dostoievski.

Ainda que tenha sido considerado como «infilável», Dostoievski inspirou inúmeras adaptações. Contudo, os filmes não conseguiam penetrar na profundidade das personagens do escritor, pois como afirmou Ortega y Gasset, Dostoievski é o romancista da contradição permanente.

Os anos vinte, na Rússia, são marcados pelos contributos de Kulechov, Pudovkine e Eisenstein. É a época do Formalismo Russo,

⁽¹⁰¹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 17.

⁽¹⁰²⁾ Cf. «The historical novel goes to Hollywood: Scott, Griffith, and film epic today», in Robert Lang (ed.) *Birth of a Nation: D. W. Griffith, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994, p. 227.

da colaboração entre críticos literários e os caminhos da nova estética. Crítica e arte estavam próximas, como evidencia a figura de Tynianov, que também escreveu para o cinema (recorde-se a sua colaboração com Kosintsev e Tranberg, da qual nasceu o guião para *O abrigo*, inspirado num conto de Gogol), ou Sklovsky, responsável por textos fundamentais, críticos e polémicos, que defendiam a renovação do jornalismo contra a cristalização do momento, e que colaborou com o cineasta Kulechov.

Sklovsky foi um dos primeiros teorizadores a refletirem sobre a questão das adaptações cinematográficas de textos literários, defendendo que o cinema se encontrava numa dependência excessiva das fontes literárias, ao mesmo tempo que ilustrava os problemas originados por esta relação, pois se não era possível transpor para a tela um romance com palavras distintas das originais, nem transformar os sons de um poema sem perturbar a sua essência, também não se podia substituir, de forma linear, a palavra por uma imagem⁽¹⁰³⁾. Dziga Vertov também separa as águas entre cinema e literatura, de forma bastante radical⁽¹⁰⁴⁾.

As relações entre o cinema e a literatura são estudadas de forma profunda por Vladimir Maiakovski⁽¹⁰⁵⁾, que escreve e interpreta alguns filmes. Boris Eikhenbaum, em 1926, afirma que a adaptação de romances ao cinema é menos complexa do que para o teatro, o que é demonstrado pelos textos dos grandes autores russos transpostos para a tela, como Tolstoi, Chekov, Gorki, e Dostoievski.

Mas foi Eisenstein a prefigurar vetores estruturais que uniam literatura e cinema quando afirmou que existem escritores que escrevem de forma cinematográfica, que veem em planos, redigem em forma de guião, enquanto outros utilizam metáforas cinematográ-

⁽¹⁰³⁾ Cf. Victor Sklovsky, *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971, p. 45.

⁽¹⁰⁴⁾ Escreve Carmen Peña-Ardid: «Vertov, como uno de los precursores de las posiciones “realistas” y documentales, separaría tajantemente al cine de cualquier forma literaria.» (Cf. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 56)

⁽¹⁰⁵⁾ Cf. Ángel Fernandez Santos (ed.), *Maiakovski y el cine*, Barcelona, Tusquets, 1974.

ficas. O exemplo máximo seria Zola, que «via» corporizando as coisas⁽¹⁰⁶⁾.

Marcos entre os dois universos no âmbito do Formalismo Russo incluem, assim, os seus próprios representantes que foram espectadores, críticos, guionistas e, acima de tudo, teóricos. Esta relação mereceria outro tipo de atenção, como bem nota F. W. Galan quando afirma que ainda não foi feita uma cabal avaliação do contributo dos formalistas russos para a teoria do cinema, nem da influência do cinema nas teorias formalistas⁽¹⁰⁷⁾.

A referência mais nítida deste grupo é a publicação em 1927 de *Poetika kino*, obra coordenada por Boris Eikhenbaum e que determina uma intervenção no plano teórico com textos, artigos, discussões e conferências e, num plano mais prático, através dos próprios estúdios de cinema (Sklovsky escreve inúmeros guiões, Tynianov trabalha na FEKS, Eikhenbaum concebe intertítulos e Piotrovski faz crítica de cinema, escreve guiões e torna-se realizador).

O interesse pelo cinema é bastante mais antigo. Em 1907, Andrei Biely e Alexander Blok iniciam o seu interesse pela nova arte que, em 1913, seria alvo de análise por Vladimir Maiakovski. Acima de tudo, o cinema obriga a uma redefinição da literatura. Esta problemática também afetou o movimento futurista italiano de Marinetti e Balla, ou a reflexão em França, com Cendrars e Apollinaire.

Os formalistas encontravam no cinema e no seu contacto com a literatura (nomeadamente através das adaptações de Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Pushkine) um campo de trabalho concernente a distintos princípios teoréticos.

O cinema será responsável ainda pelo interesse nas esferas do espectador, nas relações com a literatura, mas também na perspetivação de uma «poética» da sétima arte.

⁽¹⁰⁶⁾ Cf. Sergei Eisenstein, *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo Editor, 1982, p. 11.

⁽¹⁰⁷⁾ Vd. François Albèra, *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 17. Em «Dickens, Griffith e o Cinema actual», um marco nas reflexões de Eisenstein sobre literatura e cinema, o cineasta caracteriza, de forma indelével, as conexões narrativas entre o escritor e o realizador.

Os formalistas russos tiveram, em síntese, três linhas de análise relativamente ao cinema: o cinema é considerado a partir da literatura, através das adaptações, perspetivando paralelismos e o surgimento de uma teoria de transcodificação, enquanto obriga as artes a uma redefinição dos seus estatutos e laços que as unem. Em segundo lugar, o cinema é considerado, por si mesmo, o «cinema enquanto tal» (Malevich), a imagem origina reflexões sobre a sua natureza (será um índice, como defende Boris Kazanski), sobre a montagem e o discurso. Em terceiro lugar, reconhece-se a linguagem verbal como um sistema inerente ao funcionamento semântico do filme, seja no plano-signo –, seja nas relações entre os planos e a montagem.

Como podemos constatar, as relações entre literatura e cinema originaram pensamentos diversos. Mikhaíl Skachkov rejeitou a anexação de terminologia literária e defendeu que o cinema tinha o seu próprio discurso, na linha de Tynianov, que opinava que o cinema, tal como se afastou lentamente das outras artes, também se deveria afastar da literatura. Eikhenbaum pensava que a literatura no cinema resulta numa tradução de linguagens, enquanto Sklovsky considerava que nada pode ser extraído de um texto literário e introduzido num filme.

Em síntese, o já citado Eikhenbaum apresentou três ideias-chave sobre a relação entre cinema e literatura: o desenvolvimento do cinema está intimamente ligado à utilização da literatura; a literatura trabalha formas provenientes do pensamento cinematográfico; e o cinema exige uma nova diferenciação entre as artes⁽¹⁰⁸⁾.

Enquanto o Formalismo Russo foi conhecendo tempos problemáticos com a chegada do estalinismo, em Praga florescia outro círculo de estudos, que incluía Mukarovsky, Trubetskoy e Jakobson. Este último legou-nos o seu esquema comunicativo, as suas funções da linguagem e, no âmbito destas questões, a problemática do conceito de «literariedade».

O modelo de Jakobson proporcionou a identificação de semelhanças entre os dois sistemas semióticos. Recordemos, a título de exemplo, a chamada «Função Metalinguística», de acordo com a qual

⁽¹⁰⁸⁾ Cf. Albèra, *op. cit.*, p. 209.

consideramos que a linguagem tem a capacidade de se referir ao mundo mas também a si mesma. Esta característica origina processos de análise semelhantes no cinema e na literatura, como opinam Robert Stam, Robert Burgoyne e Sandy Flitterman-Lewis, que destacam a sinonímia existente entre uma análise metalinguística e uma análise reflexiva⁽¹⁰⁹⁾.

Em França, a partir de 1925, surge um movimento de escritores que pretendem escrever para o cinema. A livraria Gallimard inicia a publicação da coleção *Cinário*, perspetivando novas relações entre literatura e cinema. Os escritores, atentos à sétima arte, pretendem uma aproximação, visando a definição de um novo género literário que pudesse revelar-se útil para o romance.

Na citada coleção iriam colaborar escritores como Pierre Mac Orlan, Joseph Kessel ou Alexandre Arnoux. Todavia, já em 1919, Blaise Cendrars incentivara Jules Romains a escrever *Donogoo Tonka*, qualificado pelo autor como um «conto cinematográfico», tendo o próprio Cendrars escrito *La fin du monde filmée par l'Ange Notre-Dame*, publicado como romance, mas que se encontrava mais próximo do guião cinematográfico. Na verdade, a Pathé produzia, desde 1905, de forma industrial, «cine-romances» escritos por romancistas.

O texto escrito era visto como um ponto de partida. O filme seria uma «impressão» sobre o romance, numa época em que o guião original e o guião-adaptação esbatiam fronteiras e o realizador

⁽¹⁰⁹⁾ Os citados autores afirmam o seguinte: «En los estudios sobre literatura y cine, lo metalingüístico es con frecuencia sinónimo de reflexivo, haciendo referencia a todas las formas en las que un discurso artístico puede, dentro de sus propios textos, reflejar su propio lenguaje y sus procesos. Una novela como la de Sterne, *Tristram Shandy*, constituye un ejemplo arquetípico de literatura que refleja su propio proceso. En el cine, por extensión, los términos metalingüísticos o metacinemáticos se refieren a esas películas o aspectos de películas que reflejan el lenguaje cinematográfico. Las películas de Jean-Luc Godard, al igual que las películas de la vanguardia norteamericana (*A Movie*, *Wavelength*), se pueden considerar como ejercicios metalingüísticos, reflexiones sobre las particularidades del lenguaje fílmico o del aparato fílmico.» (Cf. Robert Stam *et alii*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 34)

privilegiava a sua «visão» do texto, em detrimento do pormenor da transcodificação.

A escola de cineastas franceses revela-se de grande qualidade. Jacques Feyder, após ter realizado *L'Atlantide*, concebe na Alemanha *Visages d'enfants* e uma bela adaptação de *Thérèse Raquin*, de Zola, intitulada *Crainquebille*. Jean Renoir adaptará *Nana* (1926) e posteriormente *A Vendedora de Fósforos*, um conto de Andersen, enquanto Jean Epstein adapta o texto de Edgar Allan Poe *A Queda da Casa de Usher* (1928).

O cinema na Alemanha – que conhece um êxodo maciço para os E.U.A – deixa para a história um conjunto de filmes memoráveis que marcam o fim do cinema mudo. G. W. Pabst e Friz Lang, que permanecem em solo alemão, continuam a realizar filmes. Pabst filma *Die Freundlouse Gasse*⁽¹¹⁰⁾ (1925), segundo o romance de Hugo Bettauer, e Fritz Lang lega-nos *Metrópolis*⁽¹¹¹⁾ (1926), com argumento de Thea von Harbou, segundo o seu romance com o mesmo nome. Para a história, ficam ainda *Fausto* (1926) ou o já citado *Nosferatu*, de Murnau.

Com o desaparecimento do cinema mudo, a sétima arte, enobrecida pela literatura, aproxima-se do realismo. Apesar dos lamentos de Epstein, Delluc, L'Herbier ou Gance, o realismo vai abandonando uma conceção poética da imagem que irá culminar posteriormente na desagregação da estética surrealista.

⁽¹¹⁰⁾ O filme teve a participação de Greta Garbo, Werner Krauss – o ator que representou Dr. Caligari –, e uma «desconhecida» chamada Marlene Dietrich.

⁽¹¹¹⁾ Este filme, à semelhança de outros da escola expressionista, apresenta uma ideologia similar às criações literárias da época. Segundo Pilar Pedraza, «Tanto *Metrópolis* como muchas otras películas alemanas de los años veinte, así como obras literarias y algunas pinturas, ven cristalizar el pesimismo que impregna su texto en un estallido del mundo, natural o humano, que debería poner fin al sin sentido en el que los errores de los hombres han convertido la sociedade y la vida.» (Cf. Pilar Pedraza, *Fritz Lang. Metrópolis*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 25-26) Sobre a grandiosidade deste projeto e a complexidade ideológica que despertou, leia-se AAVV, *Fritz Lang*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, s.d..

Na década de 30, o Surrealismo já não possui a mesma expressão. As dimensões lírica e onírica são secundarizadas, num abandono precoce da imagem poética. O sonho e a impressão cediam ao desejo de aproximação ao real. A literatura cinematográfica instituía-se, fundamentada na palavra dita, prova de verdade e realismo. O romance abraça esta tendência, e Malraux, entre outros, concebe-o como uma experiência, com o objetivo central de transformar o leitor numa verdadeira testemunha do real.

Podemos dizer que impera um «realismo poético» (Georges Sadoul) ou um «fantástico social» (Pierre Mac Orlan). As suas principais influências são o Naturalismo, inspirado em Zola, e a herança depurada do Impressionismo, Surrealismo e Expressionismo, e incluía nomes como René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jean Vigo ou Jean Grémillon. É a época da crítica e da denúncia, aspetos que caracterizam, por exemplo, *Madame Bovary* (1934), de acordo com o romance de Flaubert, realizado por Jean Renoir, que explora o texto literário em *Une partie de campagne* (1936), segundo Maupassant; *Les Bas-Fonds* (1936), inspirado em Gorki; *La Bête Humaine* (1938), segundo o romance de Zola.

Nesta mesma década, o romance americano inicia o seu processo de afirmação decisiva, progressiva, de feição intelectual e moral, demonstrando as virtudes de uma nova construção narrativa.

É nítida a aproximação entre literatura e cinema. O cinema é responsável pela divulgação alargada dos romancistas que veem as suas obras adaptadas. Quando Sinclair Lewis – o autor de um *Babbit* profundamente crítico relativamente à mentalidade americana – ganha o Prémio Nobel, a geração que inclui Dos Passos⁽¹¹²⁾, Faulkner⁽¹¹³⁾,

⁽¹¹²⁾ Têm sido atestadas as modelizações cinematográficas que afetam o romance deste autor. O crítico Robert Richardson analisou-as na trilogia *U.S.A* (1930-1936), Albersmeier comentou a relação que Dreisser e Dos Passos tiveram com Eisenstein, em 1928, afirmando ainda que as características de *Manhattan Transfer* (1925) não podem ser compreendidas à margem de Vertov, Kulechov, Eisenstein e Pudovkin (Cf. Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 95)

⁽¹¹³⁾ As marcas cinematográficas neste autor mereceram estudos que relevam a inspiração no Cinema, mas também o que Metz chamou de «abuso de linguagem» quando se procuram similitudes. Este crítico defende que «La construction faulknérienne que l'on appelle parfois (par abus de langage) "montage

Hemingway⁽¹¹⁴⁾, Caldwell ou Steinbeck ganha visibilidade e as aproximações entre a letra e a imagem encontram-se de forma nítida⁽¹¹⁵⁾.

As conexões entre o romance e o cinema americanos mereceram aturado estudo por parte de Claude-Edmonde Magny em *L'Âge du roman américain*, desvelando-se o estilo nitidamente cinematográfico de Dos Passos ou a escrita de Sinclair Lewis, que se assemelha ao olhar da câmara.

Os anos 30, nos E.U.A, coincidem com uma série de filmes policiais. Após os clássicos *Thunderbolt* e *Underworld* (1927), de Josef von Sternberg, e *The Racket* (1928), de Lewis Milestone, surge, em 1930, *Little Caesar*, de Mervyn LeRoy, inspirado no romance de W. R. Burnett, com Edward G. Robinson representando Cesare Enrico Bandello.

alterné” ne prend sa valeur véritable que par rapport aux autres éléments de la composition faulknérienne, exactement comme les figures faulknériennes non “empruntées” –, même si elle a été inspirée à l’ écrivain par la vision de divers films.» (Cf. Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 103)

⁽¹¹⁴⁾ Vários romances de Hemingway foram transpostos para a tela. Salientamos, por exemplo, *Afarewell to arms*, de Frank Borsage e Jean Negulesco, 1932, E.U.A; *Spanish earth*, de Ioris Ivens, 1936, E.U.A; *For whom the bell tolls*, de Sam Wood, 1941-1943, E.U.A; *To have and have not*, de Howard Hawks, 1944, E.U.A; *The Killers*, de Robert Siodmak, 1946, E.U.A; *The Macomber affair*, de Zoltan Korda, 1947, E.U.A; *Under my skin*, de Jean Negulesco, 1950, E.U.A; *The breaking point*, de Michael Curtiz, 1959, E.U.A; *The snows of Kilimanjaro*, de Henry King, 1952, E.U.A; *The sun also rises*, de Henry King, 1957, E.U.A; *A farewell to arms*, de Charles Vidor (e John Huston), 1958, E.U.A; *The old man and the sea*, de John Sturges e Fred Zinnemann, 1958, E.U.A; *The gun runners*, de Don Siegel, 1958, E.U.A; *Adventures of a young man*, de Martin Ritt, 1962, E.U.A; *The Killers*, de Don Siegel, 1964, E.U.A .

⁽¹¹⁵⁾ Como afirma Francis Ansermoz-Dubois, «L’ influence du cinéma, écrit un critique suisse, s’ est fait sentir de bien d’ autres façons. En mettant à la mode une nouvelle forme d’ exotisme, celui de la croisière chic, du smoking sous la moustiquaire, en elle-même une excellente façon d’ aborder la littérature américaine; en introduisant dans le roman la technique de l’ écran, le livre fait d’ une succession de tableaux rapides et suggestifs – le modèle du genre reste *Manhattan Transfer* de Dos Passos – le cinéma a largement aidé à la diffusion du livre américain». (Francis Ansermoz-Dubois, *L’ interprétation française de la littérature américaine d’ entre-deux-guerres*, Lausanne, La Concorde, 1944, p. 163)

Começa a surgir o filme negro, que se irá estender temporalmente. Esta designação⁽¹¹⁶⁾, proposta pela crítica francesa, não raro se consubstancia numa referência: o escritor Raymond Chandler.

Raymond Chandler não nutria muita simpatia por Hollywood. Cáustico e crítico⁽¹¹⁷⁾, o escritor havia sido contratado pela Paramount

⁽¹¹⁶⁾ Relativamente à génese do conceito, recordamos as seguintes palavras de Abílio Hernandez Cardoso: «A origem e o desenvolvimento do *film noir* estão inequivocamente associados à evolução da sociedade americana e da sua indústria cinematográfica na fase que se seguiu à depressão e, sobretudo, no período da segunda guerra mundial e respectivas sequelas. Quando em 1946 Nino Frank utilizou pela primeira vez a expressão *film noir*, cunhando assim uma designação que viria a ser adoptada pela generalidade dos historiadores, teóricos e críticos de cinema, fê-lo com a intenção expressa de descrever aquilo que ele entendia representar uma tendência emergente no cinema americano produzido durante a guerra.» (Cf. «Subjectividade, desejo e morte no *film noir* americano», in Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Vila Nova de Gaia, Granito Editores e Livreiros, 2001, p. 107) O *film noir* influenciou sucessivas gerações de cineastas. Alain Silver, James Ursini e Paul Duncan referem que vários realizadores assimilaram facetas do género. Nomes como Roman Polanski, Francis Ford Coppola, François Truffaut, Martin Scorsese, Claude Chabrol, Lawrence Kasdan, Luc Besson, Quentin Tarantino, Takeshi Kitano, David Fincher, Bertrand Tavernier, Stephen Frears, Spike Lee, Bryan Singer e Neil Jordan comprovam esta herança, transformada num novo conceito: o «neo-noir». Segundo Alain Silver, James Ursini e Paul Duncan, «Um termo criado por Todd Erickson e discutido pela primeira vez em profundidade na segunda edição de *Film Noir, An Encyclopedic Reference to the American Style* (1987), neo-noir começou com filmes como *Chinatown* (1974) de Polanski, *O Vigilante* (1974) de Coppola, *Taxi Driver* (1976) de Scorsese, e *Noites Escaldantes* (1981) de Kasdan. Continua até hoje através de filmes como *Mona Lisa* (1986) de Jordan, *Cães Danados* (1992) e *Pulp Fiction* (1994) de Tarantino, *Sete Pecados Mortais* (1995) de Fincher, *Os Suspeitos do Costume* (1995) de Singer e *Anatomia do Golpe* (1990) e *Estranhos de Passagem* (2003) de Frear». (Cf. Alain Silver & James Ursini/ Paul Duncan (Ed.), *Film Noir*, Köln, Taschen, 2004, p. 9. Sobre esta temática, ver também Pam Cooke e Mieke Bernink, *The Cinema Book*, Londres, British Film Institute, 1999, pp. 191-194; Carlos F. Heredero e António Santamarina, *El cine negro*, Barcelona, Paidós, 1998)

⁽¹¹⁷⁾ Recorde-se o seu texto publicado em novembro de 1945, no *The Atlantic Monthly*, «Writers in Hollywood», no qual denuncia as condições de trabalho dos argumentistas e as limitações do foro criativo.

em 1942 e, em 1944, via dois textos seus inspirarem *Double Indemnity* (romance de James Cain, adaptado por Chandler) e *Murder, My Sweet*, com realização de Edward Dmytryk, segundo o seu romance *Farewell, My Lovely*. Chandler colabora como argumentista em *Strangers on a train* (1951), de Alfred Hitchcock, vê Howard Hawks realizar *The Big Sleep* (1946), inspirado num romance seu, mas critica aberrantemente o facto de os argumentistas não terem controlo criativo sobre a sua obra.

Juntamente com Chandler, o filme negro americano é influenciado pelos escritores Dashiell Hammett e James Cain. Em *The Simple Art of Murder*, texto seu publicado em dezembro de 1944, no *The Atlantic Monthly*, define as facetas principais desta tipologia. O romance negro, que radica na obra de Dashiell Hammett, introduz temáticas novas como a eficiência da justiça e a subjetividade que envolve a descoberta da verdade, dado que habitualmente, nestes romances, a impunidade triunfa sobre a verdade, o enigma muitas vezes permanece indecifrado, o criminoso é perseguido numa cidade labiríntica e hostil, e o homem não pode ser dissociado de uma sociedade agressiva e violenta. Eduardo Geada, lembrando Chandler, afirma: «o romance negro coloca o homicídio nas ruas e nas mãos de pessoas que o cometem por razões sólidas e não para fornecer um cadáver ao autor – a literatura policial perde as boas maneiras e torna-se canalha.»⁽¹¹⁸⁾

As marcas da Segunda Guerra Mundial são nítidas na literatura, nomeadamente na literatura policial ou na literatura popular de crime, a *pulp fiction* (que já existia antes do conflito), e que tipificava a mulher fatal, reflexo de um medo masculino da mulher que, sociologicamente, pode ser explicado, de forma parcial, pela independência económica e integração em série da mulher no mundo do trabalho. Em síntese, a emergência do filme negro deve ser compreendida à luz de quatro fatores: o sentimento de pessimismo resultante da guerra

⁽¹¹⁸⁾ Cf. Eduardo Geada, *Os Mundos do Cinema*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998, pp. 307-308. Eduardo Geada, no seu raciocínio, recorda, em particular, o contributo para esta problemática que é dado pela obra *Notes on Film Noir*, de Paul Shrader Sobre a literatura policial e o filme policial, leia-se Colin McArthur, *O Filme Policial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

e dos seus anos subsequentes; o carácter documental dos filmes, rodados em cenários naturais; a introdução de características do expressionismo alemão pelos cineastas que viajaram para os E.U.A.; e a fonte literária, o romance *hard-boiled*, que ofereceu as personagens, as intrigas e os ambientes⁽¹¹⁹⁾.

Mas a colaboração dos escritores com o mundo do cinema não era, de facto, pacífica, como já referira Chandler. William Faulkner sintetiza esta colaboração numa carta dirigida a Jack Warner, através da qual verificamos a mágoa de alguém que pertencia ao universo da escrita e que viveu para outro universo:

Sinto ter cometido um erro ao escrever para cinema, por isso perdi e continuo a perder tempo de que não posso dispor na minha idade. Durante três anos (incluindo suspensões) na Warner fiz o melhor que pude em cinco ou seis argumentos. Apenas dois foram produzidos e tenho a sensação de que fui aceite não devido ao valor do meu trabalho mas, em parte, por causa da amizade do realizador Howard Hawks.⁽¹²⁰⁾

Para além das temáticas específicas do *film noir*, encontramos ainda temáticas sociais que caracterizaram outros filmes dos anos 30. Destacamos o relevante *All quiet on the Western Front* (1930), de Lewis Milestone, segundo o romance de Erich Maria Remarque, um filme lúcido e ao mesmo tempo lírico sobre a guerra, que obteve dois Óscares (Melhor Filme e Melhor Realização). Precisamente neste ano, Erich Pommer produz para a UFA, *O Anjo Azul*, realizado por Josef von Sternberg e inspirado no romance *Professor Unrat*, de Heinrich Mann, colocando definitivamente Marlene Dietrich na galeria da eternidade.

Durante a Segunda Guerra Mundial, Hollywood revisita a literatura. Destacamos alguns filmes inspirados em romances: *E Tudo o Vento Levou* (1939), de Victor Fleming (segundo romance homónimo de Margaret Mitchell); *As Vinhas da Ira* (1940), de John Ford (adaptação do romance de John Steinbeck); *O Falcão Maltês* (1941), de John Huston (inspirado em Dashiell Hammett); *Por Quem os Sinos*

⁽¹¹⁹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 310.

⁽¹²⁰⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 315.

Dobram (1943), de Sam Wood (inspirado em Hemingway); *Laura* (1944), de Otto Preminger (segundo o romance de Vera Caspary); *O Retrato de Dorian Gray* (1945), de Albert Lewin (segundo Oscar Wilde).

Com o final da guerra na Europa, começa a desenhar-se o Neorealismo italiano. Confluência de estilos e correntes, entre o populismo e a visão epo-lírica, entre a crítica e a denúncia, o Neorealismo também revelou pontos de contacto com a literatura. Em causa estavam os modelos cinematográficos italianos anteriores.

Tudo começou no «Centro Sperimentale di Cinematografia» de Roma (que teve em Luigi Chiarini, em 1935, o seu principal mentor), onde se reuniram várias vozes contra o regime de Mussolini. Defendiam o abandono do peso excessivo dos estúdios, da hipervalorização da dramatização e do «caligrafismo»⁽¹²¹⁾, sendo apologistas do interesse pelo quotidiano, numa clara associação a uma ideologia de empenhamento social.

O cinema pré-realista revela inúmeros pontos de contacto com a literatura. Entre os anos 30 e 40, a Itália está dominada pelo interesse pelas traduções, principalmente de romances norte-americanos. Elio Vittorini – que defendia uma literatura social e um Neorealismo que não consolasse apenas, mas que também libertasse o homem da

(121) Os «calígrafos» tinham um profundo interesse pela Literatura, como reação ao cinema do regime de Mussolini. Segundo Georges Sadoul, «Recusando as mediocridades comerciais e a propaganda fascista, os “calígrafos” (Lattuada, Soldati, Castellani, Chiarini) viraram-se para a adaptação de obras literárias antigas, quase todas do século passado, para realizar filmes inteligentes, cuidados, frios e voluntariamente desligados da realidade.» (Cf. *História do Cinema Mundial*, p. 371) Os «calígrafos» sugerem interpretações díspares relativamente à sua leitura epocal. Por um lado, ao preferirem as adaptações literárias de romances do século XIX, afastam-se das problemáticas contemporâneas, mas por outro lado essas fontes literárias coincidiam com o Realismo e o Naturalismo, expressões estéticas que são relevantes para a construção ideológica do Neorealismo, como sugere Peter Bondanella: «An encounter with major novelists, even from a past era, would slowly but surely direct Italian cinema towards social problems and the more complex relationships between individuals or classes characteristic of the realist school of Italian and European fiction.» (Cf. Peter Bondanella, *op. cit.*, p. 21)

miséria e da opressão – e Cesare Pavese começam a traduzir romances de Faulkner, John Dos Passos, Hemingway e Steinbeck, ao mesmo tempo que o cinema norte-americano merecia a admiração crítica dos italianos, dando origem a um forte interesse por uma escrita de modernidade, com alteração de conceitos como ponto de vista e temporalidade. Segundo Peter Brand e Lino Pertile, o Neorealismo conjugaria distintas influências:

Verga and other late nineteenth-century *veristi*; the great European realists, from Balzac to Tolstoy and Zola; and the novelists of the “American Renaissance”, from Mark Twain and Herman Melville to Ernest Hemingway and Sinclair Lewis, familiar to italians from Vittorini and Cechi’s anthology *Americana* (1941).⁽¹²²⁾

Realismo: *Gli Indifferenti*, de Moravia, *Gente in Aspromonte*, de Alvaro, *Racconti di terra calabra*, de Leonida Repaci, *Adamo*, de Eurialo de Michelis, *Luce Fredda*, de Barbaro. Simultaneamente, o romance italiano assimilava as influências de Freud, Joyce, dos romancistas soviéticos e da literatura norte-americana. Para Gian Piero Brunetta, o conceito de Neorealismo começa a delinear-se através de uma confluência de características ou, nas suas palavras:

Alla fecondazione del termine contribuiscono vari elementi e fattori endogeni ed esogeni, si mescolano motivi tratti dalla realtà con altri provenienti dalla letteratura e della psicanalisi, esigenze di dare consistenza materiale ai sogni con altre tendenti a distruggere le perfette simmetrie della prosa rondista...⁽¹²³⁾

⁽¹²²⁾ Peter Brand e Lino Pertile, *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 536.

⁽¹²³⁾ Gian Piero Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, Roma, Gius, Laterza & Figli, 2000, p. 238. Sobre as relações entre literatura e cinema italianos, entre vários estudos publicados, destacamos os seguintes: Gian Piero Brunetta, *Letteratura e cinema*, Bologna, Zanichelli, 1976; Massimo D’Avack, *Cinema e letteratura*, Roma, CanEsi, 1964; Ernesto Guidorizzi, *La narrativa italiana e il cinema*, Firenze, Sansoni, 1973; Andrew S. Horton e Joan Magretta (org.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*, Nova Iorque, Frederick Ungar Publishers, 1981; Stuart Y. McDougal (ed.), *Made into Movies: From*

Numa atmosfera de precursores, destaca-se o escritor regionalista Giovanni Verga⁽¹²⁴⁾, que originaria a corrente do «verismo», o filósofo António Gramsci⁽¹²⁵⁾ – que propunha uma reflexão histórica e humanista, de linha materialista.

Quando em 1943 Umberto Barbaro⁽¹²⁶⁾, um crítico e argumentista italiano, começa a utilizar o vocábulo «Neorealismo», inicia-se a caracterização de um movimento que tem como principais

Literature to Film, Nova Iorque, Holt, Rinehart & Winston, 1985; Andrea Vannini (ed.), *Vasco Pratolini e il cinema*, Firenze, Edizioni La Bottega del Cinema, 1987.

⁽¹²⁴⁾ A influência de Verga é reconhecida por vários autores, mas não deixa de ser localizada e relativamente superficial. Trata-se de uma fonte que não colheu muitos frutos. Contudo, não deixa de ser identificada, por exemplo, por Vincent Pinel, que declara: «Le néoréalisme prit place dans l' évolution du courant réaliste que le cinéma italien sut toujours ménager aux cotes de ses fresques historiques, de ses comédies et de ses drames mondains (courant entretenu par une tradition littéraire italienne, le vérisme, dont le romancier Giovanni Verga fut à la fin du XIXe siècle le plus illustre représentant).» (Cf. Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000, p. 148)

⁽¹²⁵⁾ Sobre o pensamento de Gramsci, recordamos Gregory L. Lucente quando afirma: «Gramsci conceives of both literature within culture and culture within society in terms of his characteristic set of sociopolitical categories: hegemony, ideology, and the division between civil society and political society. From Gramsci's point of view, culture does not function as a mere reflection of the economic base; but if culture is not regarded as utterly contingent, neither is it envisioned as being a totally separate entity with its own integral group of mediating base-superstructure relations, as is the case in some competing social analysis.» (Gregory L. Lucente, *Crosspaths in Literary Theory and Criticism*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 94-95)

⁽¹²⁶⁾ Georges Sadoul aponta outra data: «Paralelamente às tendências caligráfica e documental, desenvolveu-se também uma outra corrente, baptizada em 1942 de “Neo-Realismo” por Umberto Barbaro.» (Cf. *História do Cinema Mundial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, Vol. II, p. 371) David A. Cook aponta a data de 1943 no seu estudo *A History of Narrative Film*, Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1990, p. 441, e Peter Bondanella reitera a mesma data em *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Nova Iorque, Continuum, 1990, p. 24. Para uma percepção global sobre o cinema italiano, leia-se Augusto M. Torres, *El cine italiano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

pressupostos ideológicos um afastamento absoluto da escola académica dos «telefones brancos» de Mario Camerini e das epopeias clássicas de Alessandro Blasetti, e a análise da sociedade italiana do Pós-guerra, depauperada pela herança do fascismo. Como opina José M. Garcia Escudero, «El neorrealismo fué la reacción contra lo ampuloso y lo frívolo»⁽¹²⁷⁾.

Contudo, o Neorrealismo italiano não pode ser visto, de forma simplista, como um movimento organizado. Certos autores refutam mesmo a ideia de o Neorrealismo poder ser considerado como um verdadeiro movimento. Para Ángel Quintana, o Neorrealismo foi um movimento, nunca existiu verdadeira unidade entre os cineastas conotados com esta linha de criação cinematográfica, não existiu uma teoria neorrealista que unificasse todos os elementos, nem se pode encontrar uma perspetiva ideológica que estivesse na base dos principais filmes deste período⁽¹²⁸⁾.

Michel Serceau, para além de reforçar esta ideia, destaca o carácter minoritário das suas temáticas no universo fílmico italiano:

Le néoréalisme, c' est une évidence, ne constitue ni une école ni un mouvement homogène. Au sein de la production italienne, il ne fut jamais que très minoritaire. Parmi les soixante-dix films tournés en 1946, quinze seulement font allusion à la guerre ou s'en servent pour leur intrigue.⁽¹²⁹⁾

O próprio vocábulo «Neorrealismo» não mereceu consenso no seio da comunidade cinematográfica, como observa Michel Serceau⁽¹³⁰⁾, e foi preciso esperar até ao ano de 1947 para que fosse devidamente aceite por um grupo heterogéneo de cineastas, reunido por circunstâncias históricas mas dividido por crenças estéticas.

⁽¹²⁷⁾ José M. García Escudero, *Cine Social*, Madrid, Taurus, 1958, p. 72.

⁽¹²⁸⁾ Ángel Quintana, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 17-18.

⁽¹²⁹⁾ Michel Serceau, «Le néoréalisme italien», in Daniel Serceau (dir.), *Le Cinéma. L'après-guerre et le réalisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996, p. 122.

⁽¹³⁰⁾ Michel Serceau, *op. cit.*, p. 115.

Não obstante, após a Segunda Guerra Mundial surge uma série de personalidades que tem um conjunto de objetivos comuns: levar a realidade para o cinema; empenhar a câmara com o presente histórico; abraçar a materialidade e a referencialidade, em detrimento do espetáculo; privilegiar o filme a preto e branco, em cenários naturais; abandonar o *star-system* italiano e incluir atores não profissionais nos filmes; desenvolver uma nova conceção do guionismo; revelar empenho na descrição de situações reais; e proceder a uma caracterização das personagens a partir dos ambientes sociais que as podem definir. Em termos técnicos, o filme neorrealista caracteriza-se pela pós-sincronização e, como afirma Gaston Haustrate, o estilo desta cinematografia estava próximo dos filmes de uma certa tendência realista francesa, nomeadamente, quando observamos o recurso ao plano médio, a exploração da profundidade de campo e do plano-sequência, estratégias que conferem uma atmosfera de naturalidade à narrativa⁽¹³¹⁾.

Em resumo, a principal preocupação do cineasta neorrealista é ser fiel à realidade, como aliás defendeu Fellini, quando afirmou:

O Neo-Realismo é para mim uma forma de olhar a realidade sem qualquer preconceito, sem que intervenham convencionalismos – colocando-me diante dela sem ideias preconcebidas, olhando-a com honestidade –, seja qual for a realidade, não só a social, mas também a espiritual, a metafísica, tudo o que existe no interior do homem... Quando conto a história de certas pessoas, tento sempre mostrar qualquer coisa de verdadeiro.⁽¹³²⁾

Os principais pressupostos do movimento começaram a ser evidenciados, em filmes emblemáticos, em 1942. Neste ano, Luchino Visconti filma *Obsessão*, inspirado num romance negro norte-americano (*O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes*, de James Cain), tornando-se uma referência do Neorrealismo, ainda que Ángel Quintana, por exemplo, defenda que o filme constitui um exemplo de continuidade.

⁽¹³¹⁾ Gaston Haustrate, *O Guia do Cinema. Iniciação à História e Estética do Cinema*, Tomo 2, Lisboa, Pergaminho, 1991, p. 15.

⁽¹³²⁾ Federico Fellini, *op. cit.*, p. 172.

Para este crítico, o filme não rompe com o naturalismo, nem introduz em Itália as formas narrativas do romance moderno. *Ossessione* não representa o nascimento do Neorealismo, mas sim o culminar dos diferentes debates que nos inícios dos anos 40 abriram o cinema ao realismo⁽¹³³⁾. Na verdade, o Neorealismo italiano parecia resultar de uma confluência entre as heranças do Realismo e do Naturalismo literários, como sugere Douglas Garrett Winston⁽¹³⁴⁾, mas com uma profunda dimensão de consciência social.

Contudo, não foi um romance «verista» que Visconti escolheu, mas sim o já citado livro de James Cain, que funcionou como plataforma da sua intriga, com a substituição da Depressão nos E.U.A. pela Itália dos anos 40, ao mesmo que transformava as ironias do destino do escritor em análises sobre a obsessão passional, tema intrínseca e tradicionalmente italiano⁽¹³⁵⁾. A este propósito, Lino Micciché defende que a intriga se desenvolve entre o *eros* e o *thanatos*, numa alternância entre a paixão-libertação-paixão, construindo um registo dominado pelo realismo⁽¹³⁶⁾, e Giorgio Tinazzi destaca a expressividade do espaço em Visconti, ao mesmo tempo que identifica semelhanças com o romance e inovações no filme:

«I personaggi mantenevano l' accentuazione simbólica dell' origine (il romanzo di Cain), ma acquistavano inoltre una dimensione "commune", i contrasti narrativi erano cercati, ma molte descrizioni erano *lasciate andare*, diventavano riscoperta di realtà, si allentavano le maglie della tragedia per un nuovo respiro corale»⁽¹³⁷⁾.

⁽¹³³⁾ Cf. Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 72.

⁽¹³⁴⁾ Douglas Garrett Winston, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁽¹³⁵⁾ Peter Bondanella sintetiza a transformação operada por Visconti da seguinte forma: «By emphasizing the close interrelationship of the film's protagonists to their surroundings, Visconti transforms the ironic and often absurd world he found in Cain's novel into a world of genuine tragedy, a world in which the role of destiny within the plot seems inexorable and determined entirely by the logic of the situation» (Cf. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, p. 29)

⁽¹³⁶⁾ Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*, Veneza, Marsilio, 1990, p. 55.

⁽¹³⁷⁾ Giorgio Tinazzi, «Stile e stili del neorealismo», in Lino Micciché (Org.), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Veneza, Marsilio, 1975, p. 260.

Em 1945, surge *Roma, Cidade Aberta*, de Roberto Rossellini, que marca decisivamente as características estéticas de um cinema empenhado, dominado pelo real, pelo afastamento do estúdio, dos cenários e dos atores profissionais, bem como pela consciência histórica, o que contribui para que muitos críticos o apontem como marco inaugural do Neorealismo. Gaston Haustrate⁽¹³⁸⁾ concorda com a atribuição a este filme do nascimento simbólico do Neorealismo italiano, dado que ilustra a convergência entre uma visão histórica específica e uma nova forma de pensar a realização, fatores que viriam a identificar o movimento.

Rossellini havia trabalhado no cinema propagandístico fascista e havia ganho experiências válidas no âmbito do documentário, registo que atravessa o citado filme de 1945, o que leva David Parkinson a evidenciar que «There is, therefore, a certain irony in the fact that the Fascist film industry not only trained many Neo-Realists in their craft but also anticipated several of the movement's characteristic elements, particularly in its wartime semi-documentaries»⁽¹³⁹⁾.

Outro marco é o filme *Libertação*, que, de acordo com Bazin⁽¹⁴⁰⁾, constitui mais um exemplo da aproximação ao romance norte-americano. Na verdade, esta obra é uma equivalência a uma antologia de narrativas, que evocam autores como Saroyan, Steinbeck, Hemingway e Faulkner⁽¹⁴¹⁾. O próprio Rossellini reconheceu a aproximação aos

⁽¹³⁸⁾ Gaston Haustrate, *op. cit.*, p. 13.

⁽¹³⁹⁾ David Parkinson, *op. cit.*, p. 150.

⁽¹⁴⁰⁾ Bazin é um defensor fervoroso do Neorealismo. A sua apologia do movimento suscitou a crítica de autores posteriores. Peter Wollen ilustra os ideais de Bazin a partir de *Ladrões de Bicicletas*: «Sobre *Ladri di Biciclette* escreveu Bazin que se tratava do primeiro exemplo de cinema puro. Nada de actores, nada de enredo, nada de *mise en scène*: a ilusão estética perfeita da realidade. De facto, nada de cinema. Desta forma o filme podia obter a pureza radical através da sua própria aniquilação. O tom místico deste tipo de defesa reflecte, é claro, a mistura curiosa de catolicismo e existencialismo que caracterizava Bazin. No entanto, surge também logicamente a partir de uma estética que enfatiza mais a passividade do mundo natural que a acção do espírito humano.» (Cf. Peter Wollen, *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Horizonte, 1984, p. 132)

⁽¹⁴¹⁾ André Bazin, *O que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p. 295.

modelos narrativos do romance norte-americano, nomeadamente a introdução de cortes, elipses e monólogo interior, à semelhança de John Dos Passos⁽¹⁴²⁾.

Em 1946, surgem alguns exemplos de simbiose entre uma tradição operística e o Neorrealismo (*Davanti a lui tremava tutta Roma*, de Gallone), uma reavistação das tradições medievais (*Genoveffa di Brabante*, de Primo Zeglio) e adaptações de romances de Pushkine (*La figlia del capitano*, de Mario Camerini, e *Aquila negra*, de Riccardo Freda). Mas este é também o ano de *Paisà*, de Rosellini. Neste filme, de estética próxima ao documentário, surge uma fluidez narrativa que combina a história do quotidiano com a História geral.

Luchino Visconti, em 1948, levemente inspirado no romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, filma *A Terra Treeme*, uma obra sem atores profissionais, centrada nos Valastro, que sobrevivem através da pesca artesanal, em Aci Trezza, perto de Catânia, sendo explorados pelos intermediários. Da fonte literária, um romance da escola «verista», o realizador mantém o contexto siciliano, a intriga centrada num conflito social, mas altera a personagem principal, que deixa de ser um patriarca para se transformar num jovem de trinta anos. Simultaneamente, desvaloriza a força do destino e favorece os condicionamentos económicos, capazes de levar uma família trabalhadora à desagregação moral, numa clara influência de Marx e Gramsci.

Esta adaptação revela uma das principais facetas do realizador: a sua visão pessoalíssima do objeto estético. Na verdade, este filme patenteia aspetos neorrealistas, mas ilustra acima de tudo a perspetiva de Visconti sobre as suas produções que nunca se podem delimitar segundo fronteiras explícitas. A relação do filme com o Neorrealismo é problemática porque Visconti enquanto artista nunca se sentiu muito confortável pelo facto de o seu trabalho se enquadrar e delimitar por uma única orientação ou perspetiva cinematográfica. E esta faceta revelou-se ao longo da sua carreira, quando adaptava *pulp fiction* norte-americana, Giovanni Verga ou Thomas Mann⁽¹⁴³⁾. Este filme

⁽¹⁴²⁾ Cf. Adriano Aprà, *Roberto Rossellini, Il mio metodo*, Veneza, Marsilio, 1987, pp. 47-48.

⁽¹⁴³⁾ Cf. David A. Cook, *op. cit.*, p. 450.

de Visconti também se revela complexo face à relação não linear do realizador com o Neorrealismo, por oposição a uma adesão explícita de De Sica ou Zavattini –, e que Giorgio Tinazzi sintetiza da seguinte forma: «Da un lato si problematizava il rapporto tra struttura, cioè solidità narrativa, impianto, e realtà come aperture di concretezza storica, dall' altro si profilava l' inclinazione decadente che in seguito prevarrà»⁽¹⁴⁴⁾.

Também em 1948 Zampa adapta um romance do escritor siciliano Vitalino Brancati e filma *Anni difficili*, centrado na história de um indivíduo que busca o seu momento de glória na Guerra de Espanha, no Norte de África, na Rússia, e após a libertação, mas não consegue mais do que viver com a memória angustiada pelo seu passado fascista. Mais tarde, o realizador irá inspirar-se em Alberto Moravia, originando *La Romana*, com Gina Lollobrigida.

Outro cineasta que revela contactos com a literatura é Alberto Lattuada. Formado na escola caligráfica, foi influenciado pela narrativa norte-americana, nomeadamente, pelo romance negro, levando-o a criar *Il Bandito* (1946). De Santis defende que as personagens criadas por Lattuada, de forte recorte social, derivam da herança de Dostoiévski⁽¹⁴⁵⁾, mas os romances que escolheu adaptar são mais recentes. Inspirado num romance de Gabrielle d' Annunzio, filma *Il delitto de Giovanni Episcopo*, e posteriormente adapta um romance de Riccardo Bachelli e cria *Il molino del Po* (1948).

Verificamos que o Neorrealismo vai assimilando um conjunto variado de influências literárias. Desde o realismo do romance «verista» do século XIX passamos para um realismo crítico, interessado nas ações coletivas e nos fenómenos que moldam a História – de clara conotação com as ideias de György Lukács⁽¹⁴⁶⁾ –, até à conquista da

⁽¹⁴⁴⁾ Giorgio Tinazzi, *op. cit.*, p. 260.

⁽¹⁴⁵⁾ Cf. Filippo Maria De Sanctis, *Alberto Lattuada*, Lyon, Premier Plan, 1965, p. 23.

⁽¹⁴⁶⁾ Os ideais de Lukács e a sua relação com o Neorrealismo podem ser sintetizados através das seguintes palavras de M. A. Garrido Gallardo: «Lukács, el gran pontífice de la estética del realismo socialista, había propiciado la descripción del hombre total inserto en la totalidad de la vida, pero lejos de conseguir la complejidad acaso imposible de este postulado del filósofo marxista,

realidade, alicerçada nos contributos do romance consagrado – na linha do teórico Guido Aristarco –, o que originará duas visões dicitómicas: *Rocco e i suoi fratelli*⁽¹⁴⁷⁾, de Visconti (1960), que leva para a tela as coordenadas herdadas da tradição narrativa literária, e *L'Avventura*, de Michelangelo Antonioni, que traduz características do *nouveau roman* francês.

Na verdade, o Neorrealismo não pretendia construir filmes como meros reflexos da realidade. Muitas vezes, tinha como objetivo decifrar o real que é maioritariamente ambíguo, como opina Gilles Deleuze⁽¹⁴⁸⁾. Visconti continuaria a interessar-se pelas fontes literárias, como prova o filme *Senso*, adaptação de uma narrativa de Camilo Boito, autor do século XIX, que iria marcar a sua linha de análise histórica e estética até *Noites Brancas*, inspirado em Dostoievski; o *Leopardo* (1963) e *Morte em Veneza* (1971), também eles adaptações. Mas *Senso* estabeleceria uma rutura com a linha neorrealista, como comprova Cechi d'Amico⁽¹⁴⁹⁾, que defende que o Neorrealismo privilegiou a crónica em detrimento do romance, dada a necessidade de os cineastas descreverem o que os rodeava, atitude inversa ao comportamento de Visconti. Posteriormente, numa segunda fase, muitos neorrealistas decidiram regressar ao romance. Numa linha de influência marxista e de retrato da realidade, Vittorio De Sica e Cesare Zavattini serão responsáveis, em 1948, por *Ladrões de Bicicletas*, inspirado num romance de Luigi Bertolini, que analisa as difíceis condições de vida do proletariado citadino, numa Roma do Pós-guerra dilacerada pelo desemprego.

los neorrealistas mutilan muchas veces los personajes al ofrecerlos en la única dimensión social *stricto sensu*.» (Cf. M. A. Garrido Gallardo, «Neorrealismo», in *Gran Enciclopedia RIALP*, Madrid, RIALP, 1980, p. 733)

⁽¹⁴⁷⁾ Neste filme colaboraram no argumento o próprio Visconti, Suso Cechi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medoli e o escritor Vasco Pratolini.

⁽¹⁴⁸⁾ Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1987, p. 11.

⁽¹⁴⁹⁾ Cf. Marie Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier. Apud Ángel Quintana, *op. cit.*, p. 157.

Verificamos, assim, que as relações entre literatura e cinema durante o período neorrealista em Itália não são lineares. Pelo contrário, existe uma teia de conexões complexas que engloba o debate sobre a narrativa que percorreu as décadas de 30 e 40 em Itália e as influências de Verga e do romance norte-americano, resultando frequentemente num afastamento entre as suas expressões literária e fílmica.

Michel Serceau⁽¹⁵⁰⁾, num artigo centrado nestas convergências e divergências, começa por assinalar diferentes fontes literárias: o argumento de *Viagem a Itália*, de Rossellini, foi concebido em parceria com o escritor Vittorio Brancati, inspirando-se nas últimas páginas de *The Dead*, pertencente a *Dublinenses*, de James Joyce; *A Terra Treme* é uma adaptação de Verga; *Ladrões de Bicicletas* inspira-se no romance homónimo de Bartolini; e *O Milagre de Milão*, de De Sica, é inspirado no romance *Totò il buono*, de Cesare Zavattini, apenas para citar alguns exemplos de adaptações. O Neorrealismo cinematográfico partilha com o literário a aproximação ao real, o debate sobre a missão do artista, o compromisso social, a confluência com a História. Mais ainda, a literatura proporcionava uma ossatura estrutural, como é ilustrado por Giorgio Tinazzi:

Basti pensare al diverso rapporto col testo letterario di De Sica (il Bartolini di *Ladri di biciclette*) e Visconti (Verga): dal pretesto all' ossatura, all' impianto sul quale si innesta il *dato*, cioè i luoghi e i personaggi, com un senso vivo di *avvolgimento* del reale (la decantazione dell' inquadratura fissa o del piano-sequenza).⁽¹⁵¹⁾

Não obstante, no que concerne às adaptações, os cineastas preferem Bartolini, Carlo Levi e Verga e não tanto Pavese, o que significa que nem todas as fontes possuem as mesmas características estéticas e ideológicas, apesar de representarem uma corrente literária comum. Peter Bondanella assinala que os principais romances neorrealistas que surgem na mesma época dos filmes neorrealistas possuem

⁽¹⁵⁰⁾ Michel Serceau, «Le néoréalisme et la littérature», in *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n.º 70, 1^{er} trimestre 1994, pp. 60-68.

⁽¹⁵¹⁾ Giorgio Tinazzi, *op. cit.*, p. 260.

importantes diferenças estéticas. Analisando romances de autores como Carlo Levi, Elio Vittorini, Italo Calvino e Cesare Pavese, Bondanella⁽¹⁵²⁾ conclui que todos estes autores veem a realidade de uma forma mítica ou simbólica e utilizam narradores subjetivos, o que evidencia uma posição narrativa claramente oposta à tradição naturalista do romance do século XIX. Até 1950, as adaptações destacam sempre o naturalismo e o carácter melodramático dos textos literários, pelo que essa data marca um novo tipo de transposição, mais subtil na mensagem social e mais lírica nos ambientes descritos. Outra diferença entre a fonte literária e o seu aproveitamento fílmico consistiu na parca exploração de certos aspetos específicos, como a veia de comédia patente em certos romances.

Mais relevante do que a influência dos romancistas contemporâneos é o contributo da já citada escola realista de Giovanni Verga⁽¹⁵³⁾. A exploração do «verismo» não se pôde realizar de imediato, dados os constrangimentos fascistas mas, mesmo após a queda de Mussolini, os romances desta escola não foram adaptados em grande número, permanecendo *A Terra Trema* como um marco quase sem paralelo.

Se Verga é o principal vulto literário em que se pensa quando analisamos as influências de romances na produção cinematográfica neorrealista⁽¹⁵⁴⁾, também não devemos esquecer que o seu nome

⁽¹⁵²⁾ Peter Bondanella, *op. cit.*, p. 33.

⁽¹⁵³⁾ Bondanella recorda um artigo de Mario Alicata e Giuseppe De Santis que evidencia o contributo de Verga como referência para o Neorrealismo: «Our argument leads us necessarily to one name: Giovanni Verga. Not only did he create a great body of poetry, but he created a country as well, an epoch, a society. Since we believe in an art which above all creates truth, the Homeric, legendary Sicily of *I Malavoglia*, *Maestro Don Gesualdo*, *L'Amante di Gramigna*, and *Jeli il pastore* offers us both the human experience and a concrete atmosphere. Miraculously stark and real, it could give inspiration to the imagination of our cinema which looks for things in the space-time of reality to redeem itself from the easy suggestions of a moribund bourgeois state.» (Cf. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, p. 67)

⁽¹⁵⁴⁾ Para além de Verga, outros escritores ficaram associados ao Neorrealismo. Michel Serceau elege, entre 1940 e 1960, um conjunto de filmes que constituem adaptações de romances neorrealistas para o cinema. Entre os

corresponde, segundo Aristarco, a uma passagem do Neorrealismo para o Realismo. Para este crítico, Verga simboliza a introdução das características do romance do século XIX, que *Senso* viria a ilustrar em toda a sua magnitude. Neste plano, Zavattini opunha-se de forma explícita à introdução de concepções associadas ao romance do século XIX, que surgem agora como modernizações das temáticas dos romances burgueses, o que justifica as suas opções por guiões originais ou por autores contemporâneos.

Como já referimos, vários escritores italianos (Vittorini, Pavese) dedicavam-se à tradução de romances norte-americanos e o Neorrealismo literário não pode ser analisado sem o seu contributo. De forma correlata, o Neorrealismo cinematográfico também é tributário da mesma fonte, como aliás assinala Serceau:

«Ce n'est pas aller contre la vérité historique que de dire, comme Gian-Piero Brunetta, que le néoréalisme cinématographique a suivi davantage le behaviorisme et les leçons du roman américain que l'une des trois voies qui lui étaient offertes (l'épopée révolutionnaire à la soviétique, le style historique à l'italienne, le vérisme à la Verga.»⁽¹⁵⁵⁾

Neste sentido, os principais pontos de inspiração para os neorrealistas foram, segundo Serceau, o apagamento do narrador e a focalização externa, que tornaram o romance norte-americano dos anos 30 num instrumento de mediação com o real.

Para compreendermos o Neorrealismo, devemos ainda relevar o seu principal ideólogo. Escritor, crítico, argumentista, cineasta e pintor, Zavattini foi simultaneamente o pai espiritual do Neorrealismo e um dos seus críticos mais exigentes, numa simbiose não raro conflituosa. De facto, o Neorrealismo oscilou entre o pouco e o muito, o razoável e o excessivo, a ficção e o registo documental, ou seja, entre Méliès e Lumière. Zavattini, nos seus trabalhos teóricos, contribuiu

autores literários, encontramos os nomes de Bachelli, Vittorini, Brancati, Zavattini, Moravia, Levi, Pratolini, Bartolini, Malaparte, Pavese, Gadda e Cassola (Cf. Michel Serceau, «Le néoréalisme et la littérature», p. 68).

⁽¹⁵⁵⁾ Michel Serceau, *op. cit.*, p. 66.

para a definição do Neorealismo como movimento e como coletivo criador⁽¹⁵⁶⁾.

A partir da Segunda Guerra Mundial e do desejo de liberdade, desperta ao mesmo tempo um interesse pela descoberta da própria realidade e da sua riqueza intrínseca que condensa em si mesma o exemplo mais elevado do espetáculo. Desta forma, o teórico italiano⁽¹⁵⁷⁾ acredita que o cinema deve buscar a associação perfeita entre a realidade e o espetáculo, eliminando a distância entre os dois. Como afirma Ismael Xavier: «Para Zavattini, a imaginação é lugar da superposição de fórmulas mortas a factos sociais vivos, de negação daquilo que a própria realidade já tem de espectacular e maravilhoso»⁽¹⁵⁸⁾. Esta reflexão de Zavattini renova uma tradicional e profunda dicotomia que percorre a história do cinema e que o situa, como considera Marina Zancan, «entre verdadeiro e belo, documento e arte»⁽¹⁵⁹⁾.

Zavattini, sob influência da escola fílmica russa e em particular de Vertov, acredita que a arte tem uma forte função social, mas discorda da introdução de valores propagandísticos através de estratégias de montagem. Defendendo os planos mais demorados e refutando o cinema clássico, a clausura da dramaturgia e o argumento literário, este teórico via o cinema como veículo social, que podia apelar às consciências, a uma visão responsável da existência e à denúncia da injustiça e da opressão. Neste sentido, era urgente centralizar a câmara no quotidiano e no homem comum. Em síntese, como escreve Eduardo Geadá, os preceitos de Zavattini incluem a necessidade de não inventar histórias que constituíssem uma imitação da realidade, mas descrever o real como uma história, afastando, deste modo, a separação entre

⁽¹⁵⁶⁾ Cf. Barthélemy Amengual, «Qu'est-ce que le néoréalisme?», in *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n.º 70, 1^{er} trimestre 1994, p. 53.

⁽¹⁵⁷⁾ Cf. Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Milán, Bompiani, 1979, p. 103 e seguintes.

⁽¹⁵⁸⁾ Ismael Xavier, *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 1977, p. 60.

⁽¹⁵⁹⁾ Marina Zancan, «Tra vero e bello, documento e arte», in Giorgio Tinazzi e Marina Zancan (orgs.), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1990. *Apud* Paulo Filipe Monteiro, *op. cit.*, p. 62.

a vida e o espetáculo. É que, para este teorizador do Neorealismo, o filme ideal mostraria hora e meia da vida de um homem a quem não acontece nada⁽¹⁶⁰⁾. Nesta linha, já em 1959, Baptista-Bastos definia Zavattini como «o maior repórter cinematográfico da Itália»⁽¹⁶¹⁾.

Zavattini definiu com particular sentido *avant la lettre* o cinema de autor, tal como haveria de ser cultivado pela *Nouvelle Vague*, quando elege o trabalho do realizador como principal instrumento estilístico que aglutina, inclusivamente, o trabalho da adaptação. Lembra André Paquet⁽¹⁶²⁾ que o teórico italiano, em 1952, definiu um ideal de cinema que fazia convergir o argumento, a adaptação e a realização, construindo-se um trabalho uniforme e atingindo-se um autor único: o realizador. De forma dissemelhante, Guido Aristarco⁽¹⁶³⁾ defendia que se deveria substituir o encontro directo com a realidade por uma relação mais complexa, aproveitando as experiências da literatura, quando o cinema se dispunha a narrar o mundo. Desta forma, substitui o desejo de Zavattini de procurar o reflexo exterior do mundo pela busca da criação poética em si mesma, ao mesmo tempo que a narração é eleita, e a descrição, fruto da observação, é ostracizada.

De forma progressiva, é erigido um cinema novo, com diferentes orientações e sensibilidades, como defende Claude Beylie⁽¹⁶⁴⁾, que incluem o filme de resistência (*Il Sole Sorge Ancora*, de Aldo Vergano,

⁽¹⁶⁰⁾ Eduardo Geda, *op. cit.*, p. 332.

⁽¹⁶¹⁾ Baptista-Bastos, *O Cinema na Polémica do Tempo*, Lisboa, Gomes & Rodrigues, 1959, p. 58.

⁽¹⁶²⁾ André Paquet, «Desromantizar o cinema», in *Arte 7*, n.º 4, Lisboa, Terramar, fevereiro de 1992, p. 10. O título para este artigo deriva da seguinte declaração de Cesare Zavattini, em 1952: «A minha ideia fixa é a de desromantizar o cinema... Estaremos à nossa vontade quando tivermos conquistado uma tal confiança na realidade que nós próprios sejamos, todos e cada um de nós, personagens. A anedota, é preciso pegar nela com a pinça e deitá-la pela janela. É a única maneira de conceder ao desenrolar do tempo a sua sagrada importância.» (Cf. Gaston Haustrate, *op. cit.*, p. 17)

⁽¹⁶³⁾ Cf. Guido Aristarco, «La terra trema», in *Cinema*, 32, 1950.

⁽¹⁶⁴⁾ Claude Beylie, *Os Filmes-chave do Cinema*, Lisboa, Pergaminho, 1997, p. 198.

1946), a comédia populista (*Dez Reis de Esperança*), a crónica histórica (*O Moinho do Rio Pó*), o melodrama religioso (*Céu sobre o Pântano*) e as adaptações literárias (*O Capote*). Estes diferentes caminhos levaram Barthélemy Amengual⁽¹⁶⁵⁾ a identificar – de uma forma algo simplista e pouco justificada – três tendências distintas: a cristã (Rossellini, De Sica, Fellini), a marxista (Vergano, De Santis, Visconti, Lattuada, Lizzani, Germi) e a agnóstica (Blasetti, Zampa, Castellani), embora Zavattini as assumia numa dialética pragmática, de acordo com as características da sociedade italiana.

Este cinema neorrealista vai-se revelando como uma estética, mas talvez, acima de tudo, como uma «ética da estética», tal como propõe Lino Micciché quando afirma que o Neorrealismo foi sobretudo um nome de batalha na qual os autores de uma «ética da estética» combateram contra uma «estética aparentemente sem ética». Isto significa que se demarcavam de uma forma de filmar que apenas contribuía para a conservação do *status quo*, pois o filme era uma estratégia para afastar o espectador das contrariedades e adversidades da realidade, criando-se um paraíso artificial, muitas vezes justificado pelo desejo de autonomia em relação ao mundo empírico⁽¹⁶⁶⁾.

Mas o carácter heterogéneo do movimento acabou por determinar a sua involução. De acordo com Beylie, após a estruturação dos estúdios e o regresso das «estrelas», o Neorrealismo conhece diferentes caminhos:

Em 1953, *Retalhos da Vida*, um filme-ensaio concebido por Zavattini segundo regras rígidas e bem definidas, anuncia o eclodir de um certo “pseudo-realismo”. De Sica, após o fracasso de *Umberto D*, regressa ao seu primeiro amor: a comédia; Visconti orienta-se para a grande realização romântica; apenas Rossellini prossegue o seu caminho, na maior incompreensão, antes de se voltar para um novo modo de expressão, mais adaptado às suas ambições: a televisão.⁽¹⁶⁷⁾

⁽¹⁶⁵⁾ Barthélemy Amengual, *op. cit.*, p. 55.

⁽¹⁶⁶⁾ Lino Micciché, *Introducción al neorrealismo cinematográfico*, Valencia, Mostra del Cinema Mediterrani, 1982, p. 24.

⁽¹⁶⁷⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 198.

Esta desagregação explica-se por motivos históricos e estéticos e, segundo Baptista-Bastos, a literatura também deve ser chamada a esta problemática. Após o tempo da crónica visual, sentia-se necessidade de regressar a uma visão artística do cinema. Mas as opções disponíveis para os cineastas apenas os conduziram a um bloqueio estético. Baptista-Bastos sintetiza este dilema da seguinte forma:

Ultrapassado (não esgotado) o tempo-crónica, em que modelo literário se podiam inspirar os criadores de cinema italianos para a continuidade de um discurso fílmico que se filiara na tradição realista dos romances de Giovanni Verga? Os que se limitassem a *fotografar as coisas*, mesmo incluindo uma ficção ou todos os meios classicamente cinematográficos, correriam o risco de se inscrever numa estética naturalista, viciada e imóvel. Ou Zola ou Balzac: ou um neo-naturalismo, com todas as suas implicações a curto ou a longo prazo condutoras de uma certa situação de *impasse*, ou um realismo procedente do exterior, a formar, com elementos interiores, uma unidade dialéctica.⁽¹⁶⁸⁾

O mesmo crítico, analisando o epílogo deste movimento, observa, em 1959, que os princípios do Neorealismo da década de 40 já não se coadunam com as características da consciência do homem italiano. Não obstante, continua bem presente uma «situação moral» que originou o Neorealismo, pois o homem não poderá nunca separar-se da atualidade e da realidade que o cercam. Por tudo isto, Baptista-Bastos critica aqueles que se afastaram do movimento, declarando que se somarmos todos os caminhos que pretendiam inovar em termos formais, deixando para trás o Neorealismo, encontramos acima de tudo uma verdadeira traição ao movimento, nomeadamente, quando essa busca de inovação não possui uma motivação ideológica⁽¹⁶⁹⁾.

Por outro lado, a própria situação da sociedade italiana altera-se. Os cineastas e os espectadores começaram a ganhar interesse por outras temáticas, abandonando uma linha de criação dominada pelo retrato da Segunda Guerra Mundial, do desemprego e da pobreza⁽¹⁷⁰⁾.

⁽¹⁶⁸⁾ Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Arcádia, 1962, p. 43.

⁽¹⁶⁹⁾ Cf. Baptista-Bastos, *O Cinema na Polémica do Tempo*, p. 124.

⁽¹⁷⁰⁾ Cf. Douglas Garrett Winston, *op. cit.* p. 84.

Em concomitância, a Lei Andreotti, de 1949, já havia limitado o apoio estatal aos filmes que servissem os «melhores» interesses da Itália. A rutura com os modelos neorrealistas é mais nítida em Fellini, Antonioni e Rossellini, que sempre tiveram uma atitude ambígua para com o movimento. Por fim, as diretrizes neorrealistas tornavam-se cada vez mais espartilhantes e, como afirma Bondanella⁽¹⁷¹⁾, apesar de terem legado um contributo decisivo para o movimento, sentiam cada vez mais a pressão dos objetivos pré-concebidos do filme neorrealista, bem como as suas restrições técnicas

Outra corrente do Pós-guerra, aparentemente organizada, que possuía pontos de contacto com a experiência neorrealista italiana, e incluía como figura emblemática Alain Robbe-Grillet, viria a reestruturar a conceção do romance e do cinema.

Segundo Roland Barthes⁽¹⁷²⁾, não existe propriamente uma escola ou corrente que reunisse o já citado Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e Michel Butor, entre outros, e que propusera o conceito de *Nouveau Roman*, dado que as dissemelhanças são também uma marca do «grupo», unido, contudo, por linhas de pensamento comuns.

Na caminhada que afastava o romance das formulações tradicionais do enredo, surgia, como nos diz Aguiar e Silva⁽¹⁷³⁾, o *Nouveau Roman*, designação criada por jornalistas e que identificava uma tipologia que aparecera depois de 1950, possuindo como principal ideal o afastamento dos vetores tradicionais na conceção do romance e uma aproximação a Joyce, Woolf, Faulkner e Dos Passos.

O romance, que viria também a ser designado como produto da chamada *école du regard* – a escola de Robbe-Grillet – deveria deixar de lado a intriga, esquecer as justificações de natureza psicológica e social que enformam as personagens, conferindo a primazia aos próprios objetos, sem relação afetiva com o homem⁽¹⁷⁴⁾.

⁽¹⁷¹⁾ Cf. Peter Bondanella, *op. cit.*, p. 103.

⁽¹⁷²⁾ Cf. Roland Barthes, «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet», *Essais Critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, pp. 101-105. [Tradução portuguesa: Roland Barthes, *Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70, 2009.]

⁽¹⁷³⁾ Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, pp. 738-739.

⁽¹⁷⁴⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 739.

Em concomitância, um grupo de cineastas (Truffaut, Godard, Chabrol, Malle) defendia uma nova atitude relativamente ao cinema francês, enclausurado num academismo irrealista, propugnando por uma atitude inovadora, sem grandes orçamentos, sem a atrofia da hipervalorização da técnica, recusando, contudo, uma atitude taxonómica.

A designação que reunia estes cineastas não era vista como um movimento, uma escola ou um grupo, mas apenas como um grupo de pessoas, cerca de 50, que se destacava num meio que, de forma mais usual, apenas trazia à luz em cada novo ano entre três a quatro novos contributos inovadores, como dizia Truffaut⁽¹⁷⁵⁾.

A *Nouvelle Vague* herdava as participações de Renoir, Vigo, Becker, Bresson, do Neorrealismo italiano (Rossellini, De Sica, Visconti) e do *cinéma-verité* (Jean Rouch): filmagens no exterior, luz natural, improvisação, planos-sequência, fidelidade ao real, atores não profissionais, recusa do *star-system*.

Tal como muitos filmes estabeleciam um novo cinema, como *À Bout de Souffle*, em 1960, assim *Voyeur*, romance de Alain Robbe-Grillet, estabelecera, em 1955, um novo conceito de romance. Ao longo dos anos seguintes, surgem várias designações para identificar o novo género: «anti-roman» (Sartre), «allittérature» (Claude Mauriac), «école du regard» (Barthes), «littérature objectale», «roman au ras du sol», «technique du cageot» (François Mauriac). Mas foi a designação *Nouveau Roman*, proposta por Émile Henriot, que a história do cinema consagrou.

Contudo, a associação entre os conceitos de *Nouvelle Vague* e *Nouveau Roman* não é linear. Uma conexão decisiva é estabelecida em 1963, numa conferência depois publicada em 1966, nos *Cahiers du Cinéma*, sob o título «Nouveau Roman et Nouveau Cinéma», da autoria de Bernard Pingaud, trabalho que estava baseado em *L'Année dernière a Marienbad* (Resnais/Robbe-Grillet) e em *L'Immortelle* (Robbe-Grillet). Todavia, o conceito de novidade que unia o romance e o filme apenas revelava uma similitude, não uma relação umbilical.

⁽¹⁷⁵⁾ Entrevista a L. Marcorelles, *France-Observateur*, 19 de outubro de 1961.

Cineastas como Resnais procuram estabelecer uma parceria privilegiada com os escritores. Admirador de Poe, Verne e Gracq, Resnais congrega o contributo de escritores em *L'alcool tue* (1947 – Rémo Forlani e Roland Dubillard), *Guernica* (1950 – Paul Éluard), *Nuit et Bruillard* (1955 – Jean Cayrol), *Toute la mémoire du monde* (1956 – Rémo Forlani), *Hiroshima, mon amour* (1959 – Marguerite Duras).

Por outro lado, os escritores não ficam indiferentes ao cinema. Claude Simon reconhece a influência da visão cinematográfica na sua escrita, tal como Claude Ollier, que afirma:

Fascination des films, jeux d'écriture et d'enfance: si ces "critiques" (...) ont un intérêt, c'est de montrer peut-être comment la vision des films a pu se lier très tôt, se rattacher à un travail d'écrivain, par repérage de convergences dans la pratique de la fiction, ou d'interférences dans le traitement des textes et des mythes, voire d'un certain "objet" commun – à une époque qui fut de renouvellement sans doute, et d'ouverture: on le mesure mieux aujourd'hui.⁽¹⁷⁶⁾

Alguns escritores enveredam pelo argumento. Samuel Beckett procura o conselho de Eisenstein e Pudovkine, sem resposta, e colabora com realizadores; Alain Robbe-Grillet rodará nove longas-metragens e Marguerite Duras mais de quinze filmes, entre curtas e longas-metragens. Todavia, Robbe-Grillet nunca deixou de distanciar a prática de construção romanesca e a prática fílmica levando-o a pensar que quanto mais trabalhava em cinema, mais sentia que os problemas na escrita eram manifestamente distintos⁽¹⁷⁷⁾, ao contrário de Duras, que não estabelecia uma visão antagónica.

Marguerite Duras tinha uma relação com o cinema desde os anos 50, e mais concretamente desde que René Clement adapta o seu romance *Un barrage contre le Pacifique* (1958), que a autora encara com uma sensação de frustração, dado que o filme não fazia

⁽¹⁷⁶⁾ Cf. Claude Murcia, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 41.

⁽¹⁷⁷⁾ Alain Robbe-Grillet, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, 1972, p. 207.

transparecer o que tinha escrito. Duras decide colaborar ativamente na construção cinematográfica: em 1957, com Gérard Jarlot, concebe o argumento de *Moderato cantabile*; em 1958, escreve *Hiroshima, mon amour*, para Alain Resnais; em 1966, corealiza o seu primeiro filme, *La Musica*, e, em 1969, abraça o cinema sozinha⁽¹⁷⁸⁾.

Para Duras, a cinematografia nunca chegou a substituir a importância do texto. O livro não é substituído pelo filme, pelo contrário, a sua relevância é inestimável: «Avant les livres il n'y a rien. Mais avant les films, il y a les livres»⁽¹⁷⁹⁾.

O texto escrito conhecia, deste modo, um conjunto de novas interpretações. Se porventura o argumento possuía um estatuto híbrido e desvalorizado, as experiências fílmicas da *Nouvelle Vague* irão transfigurar esta realidade. Entre a palavra e a imagem, entre as indicações técnicas e a construção da tessitura frásica surgia o «cine-romance».

Robbe-Grillet, com *L'Année dernière à Marienbad*, estabelece as coordenadas da nova tipologia que se seguirá em *L'Immortelle*. O «cine-romance» apresenta-se com um estatuto singular, autónomo quanto ao universo da escrita, perspetivando uma linha de meta-discursividade, patente em *Glissements progressifs du plaisir*. Nas palavras de Robbe-Grillet, o livro pode conceber-se, na perspetiva do leitor, como um ato de precisão que é trazido ao espetáculo, ou seja, constitui uma análise pormenorizada de um produto audiovisual demasiado complexo e rápido. Não obstante, o cine-romance poderia ser ainda relevante para quem não assistiu à projeção, funcionando como uma partitura musical⁽¹⁸⁰⁾.

No que concerne às relações entre literatura e cinema, contextualizadas de forma mais particular pelas conexões entre o *Nouveau*

⁽¹⁷⁸⁾ Sucedem-se *Jaune le soleil* (1971), *Nathalie Granger* (1972), *La Femme du Gange* (1973), *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *Baxter, Vera Baxter* (1976), *Des journées entières dans les arbres*, *Le Camion* (1977), *Navire Night* (1978), *Césarée*, *Les Mains négatives*, os dois *Aurélia Steiner* (1979), *Agatha et les lectures illimitées* (1981), *Dialogue de Rome*, *L'Homme Atlantique* (1982), *Les Enfants* (1985).

⁽¹⁷⁹⁾ Cf. Claude Murcia, *op. cit.*, p. 46.

⁽¹⁸⁰⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 47.

Roman e o *Nouveau Cinéma*, podemos estabelecer um conjunto de coordenadas caracterizadoras.

Segundo Claude Murcia⁽¹⁸¹⁾, a primeira dicotomia que devemos explicitar opõe *arbitrariedade* e *motivação*.

A linguagem verbal (logo, a literatura) não obedece a nenhuma motivação, enquanto a linguagem fílmica obedece a uma codificação analógica, ou seja, não existe uma relação entre o signo e o que este representa, sendo que a imagem fílmica estabelece uma conexão direta com o objeto do mundo referencial.

Assim, a dicotomia presença/ausência do real traduz-se no facto de o real não se encontrar num romance (a não ser através das palavras), enquanto a câmara cristaliza o real, construindo-se o discurso, de acordo com a visão «realista» do cinema. Para além desta perspetiva, o real pode ser desconstruído e construído de novo (Resnais, Duras...), afastando-se da convenção realista. A ultrapassagem do conceito tradicional de «real» revela-se no *Nouveau Roman* e no *Nouveau Cinéma*, pois o romance parte de uma ausência e edifica o seu próprio real, ao passo que o filme entra em conflito com o próprio real que regista, nascendo uma nova realidade, que deriva da imaginação criadora.

Por outro lado, devemos considerar a oposição focalização assertiva/focalização não assertiva, dado que a linguagem verbal seleciona elementos lexicais, a partir do conceito de convencionalidade do signo, tendo o autor literário a capacidade de construir uma descrição completa, por exemplo, ou elaborá-la de pormenor em pormenor, ao longo do texto; a imagem fílmica utiliza uma focalização assertiva, pois num plano a caracterização surge num todo físico, ainda que a nova visão da imagem fílmica pretenda descortinar diferentes abordagens.

Na desconstrução do «real» no cinema, o *Nouveau Cinéma* pretende ainda afastar-se da «adesão» do meio ao próprio real, através de recursos como a montagem.

Em segundo lugar, podemos perspetivar uma oposição entre o *interior* e o *exterior*.

Na literatura, o narrador tem, por tradição histórica, o poder de analisar as personagens. A onisciência narrativa, a focalização

(181) *Id.*, *ibidem*, pp. 50-80.

interna, o monólogo interior ou a narração de primeira pessoa são facetas da «viagem» interior através das personagens.

No cinema, deparamo-nos com o problema da câmara, a sua função narrativa, a sua função de registo, o seu ponto de vista, o ponto de vista do realizador. A imagem que o espectador recebe é sempre exterior, pelo que o cinema criou procedimentos para colmatar esta característica essencialmente literária: a voz *off* (de um narrador intra ou extradiegético, ou da própria personagem), a visão subjetiva (a câmara substitui a própria personagem quanto ao seu ponto de vista), ou outros mecanismos como «Flou, ralenti, jeux de montage, changements de chromatisme ou de cadrage, surimpressions optiques, mouvements d'appareils inattendus, déformations sonores, apparition d'un thème musical...»⁽¹⁸²⁾.

O *Nouveau Roman* começará por destacar a focalização externa (*Voyeur*) ou projetar a consciência do narrador no universo narrativo exterior (*La Jalousie*, Robbe-Grillet) enquanto o *Nouveau Cinéma* dedicar-se-á a um cinema de «interioridade» (*Hiroshima*, *Meu Amor*, *O Ano Passado em Marienbad*), privilegiando a memória, os universos mentais.

Por outro lado, verificamos que as noções de tempo e *espaço* constituem caminhos diferentes na literatura e no cinema.

Tanto o romance como o filme são caracterizados pela sucessão (palavras, fotogramas), premissa da temporalidade, ainda que Christian Metz assinale o seguinte:

La langue (...) n'est "représentable" qu'à travers un modèle comportant d'emblée deux listes et non une seule: une liste de combinaisons autorisées entre éléments (c'est propre la "grammaire", pour les générativistes, ou l'ensemble des "règles"), et une liste d'éléments autorisés qui constitue dans la même terminologie l'"alphabet" ou "vocabulaire"... : on pourrait dire, dans cet esprit, que le propre du langage cinématographique est d'être représentable par une seule liste, de posséder jusqu'un certain point une grammaire, mais pas de vocabulaire.⁽¹⁸³⁾

⁽¹⁸²⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 58.

⁽¹⁸³⁾ Murcia, *op. cit.*, p. 61.

Por outro lado, Murcia⁽¹⁸⁴⁾ acentua que a linguagem cinematográfica não possui léxico ou sintaxe, mas apenas um simulacro de sintaxe.

O cinema parece reduzido à essência do presente e do seu aspeto durativo mas, quanto ao espaço, este possui um eixo diacrónico da sucessividade e um eixo síncronico da imagem, revelando-se uma arte da «espacialidade». Em síntese, o romance está particularmente indicado para a representação do tempo enquanto o filme favorece a representação do espaço.

Por oposição, o *Nouveau Roman* tentará destacar a espacialidade (*Triptyque*, Claude Simon), enquanto o *Nouveau Cinéma* ensaiará representações da temporalidade (Resnais, Duras), que adquirem uma dimensão psicológica ou uma indeterminação mistificadora das categorias temporais.

Por último, pode-se estabelecer uma dicotomia centrada nos vetores *unidade e multiplicidade*.

Um único sistema de signos caracteriza a linguagem verbal. O cinema é compósito (som e imagem), ganhando em dimensão semiótica o que perde em unicidade.

Robbe-Grillet constrói uma nova conjunção entre imagem e som, transgressora, disjuntiva (*L'Homme qui ment*) e Duras também adota a não coincidência (*India Song*). A própria voz, por tradição do cinema narrativo sincronizada como ilusão do real, vai ser transfigurada. Duras utiliza uma voz segmentada, errante, afastada do corpo, murmurante (*India Song*) e Resnais defende o timbre, as modulações, a rapidez, etc., como elementos significativos.

Nesta linha, o *Nouveau Roman* ensaiará uma aproximação à riqueza da oralidade (Robert Pinget), escapando às restrições da sintaxe e valorizando as inflexões da sensibilidade. A música,

⁽¹⁸⁴⁾ «À proprement parler, le langage cinématographique – qui n'est donc pas une langue – ne possède ni lexique, ni syntaxe: il ne dispose ni de modes, ni de temps verbaux, ni d'aspects, ni de personnes, ni de modalisateurs, ni de négation, même s'il est vrai que certains éléments codiques (fondu au noir, fondu enchaîné, flou, changement de chromatisme, surimpression optique ou sonore, signifiés de montage, etc.) sont susceptibles de construire un simulacre de syntaxe.» (Cf. Murcia, *op. cit.*, p. 61)

tradicionalmente convencional e em consonância com a imagem, será transformada em discurso autónomo (Robbe-Grillet), proporcionando uma vasta gama de variações.

Em termos de criação, o romance é o produto de um autor, mas um filme é obra da pluralidade. A criação é, deste modo, um produto coletivo, marcado ou não pela alteridade, com colaboração estreita entre realizador e o guionista/escritor (Resnais–Duras), com os atores, os técnicos, os meios.

Em resumo, podemos afirmar que o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma* pretenderam uma confluência entre as marcas distintivas da literatura e do cinema, ultrapassando os cânones tradicionais e criando novos modelos, por uma estética de transgressão. O *Nouveau Roman* procura a projeção no espaço, numa construção exterior, combatendo o seu tradicional perfil interior. O filme vai encetar um caminho oposto ao cinema tradicional, explorando a sua capacidade de construir mundos imaginários, reconstruindo o mundo real e não o imitando, favorecendo o sonho e a memória, dimensões que a tela parecia até então não conseguir apreender⁽¹⁸⁵⁾.

Os romancistas do *Nouveau Roman* utilizaram recursos cinematográficos como o *raccord*, o *flashback*, o *flash-forward*, e se Michel Butor, Claude Simon ou Nathalie Sarraute se mantiveram próximos da literatura, outros, como Cayrol, Duras e Robbe-Grillet, vislumbraram no cinema um campo de experiências profícuas.

Como bem notava Bernard Pingaud, os escritores procuravam no cinema a imagem que não existia no texto escrito, mas também desejavam encontrar nela a palavra que não existia ou estava oculta⁽¹⁸⁶⁾.

No diálogo entre literatura e cinema, a *Nouvelle Vague*, enquanto corrente, oferece um derradeiro testemunho. Após o seu contributo, não nos é lícito destacar uma orientação geracional coletiva que ateste o diálogo que temos vindo a perspetivar. Após este movimento, muitos itinerários pessoais marcaram as relações entre os dois universos. Numerosos realizadores interpretaram o texto literário e o transcodificaram para a tela, enquanto outros privilegiaram o

⁽¹⁸⁵⁾ Cf. Murcia, p. 79.

⁽¹⁸⁶⁾ Cf. Esteve Rimbau, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 216.

argumento original e um afastamento claro relativamente à literatura. Todavia, a indústria cinematográfica continua a considerar a literatura como inspiração temática e/ou formal. Se selecionarmos como critério de evidência os filmes que ganharam o Óscar, desde 1930 até aos nossos dias, verificamos que a influência das fontes literárias no cinema é uma característica que não é fácil denegar.

A «peregrinação» que encetámos em demanda da história da relação bifronte de dissídios e simbioses entre literatura e cinema resultou numa visão sinóptica, iniciada na viragem do século XIX para o século XX até alcançarmos a *Nouvelle Vague*, corrente que marcou a etapa final desta procura.

São pontos marcantes para a nossa reflexão alguns elementos decisivos. Como bem nota Gimferrer⁽¹⁸⁷⁾, o primeiro momento que ilumina as divergências e convergências entre literatura e cinema resulta no facto observável de que apenas os romances de importância secundária resultavam na tela, enquanto os grandes romances não alcançavam resultados significativos.

Esta faceta, segundo o mesmo autor, indicia um divórcio progressivo entre os dois universos que se iria acentuar ao longo do século XX, dado que o cinema foi construindo, no campo técnico e na linguagem narrativa, uma progressiva autonomia, assumindo características que pertenciam ao romance.

Por outro lado, o romance vai abandonando aspetos de carácter essencialmente histórico, e até mesmo a subordinação canónica a uma história, pelo que o romance contemporâneo vai apresentando progressivas dificuldades no que concerne ao processo de uma possível adaptação cinematográfica. Estas dificuldades foram sentidas em inúmeros casos, mas talvez possamos eleger *Em Busca do Tempo Perdido*, de Proust, ou *Ulisses*, de Joyce, como exemplos paradigmáticos. Joyce e Proust marcam, de forma inquestionável, a narrativa contemporânea que revela um trajeto de progressiva «inadaptabilidade fílmica»⁽¹⁸⁸⁾. As décadas de 20 e 30 são marcadas pela publicação de *Ulisses* (1922) e a morte de Proust, a de Kafka (1924) e a vinda a lume das obras iniciais de Faulkner, enquanto o cinema conhece o

⁽¹⁸⁷⁾ Cf. Gimferrer, *op. cit.*, p. 83.

⁽¹⁸⁸⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 84.

Expressionismo alemão, a vanguarda soviética, os filmes posteriores a Griffith e o aparecimento do filme sonoro que procura uma identificação de processos narrativos.

As circunstâncias referidas, em concomitância com uma lenta expansão na literatura dos legados de inovação narrativa de Joyce, Proust ou Faulkner, não tornam evidente o dissídio entre romance e filme. Não obstante, após a Segunda Guerra Mundial, o cinema afirma a sua especificidade e a literatura envereda, de forma decisiva, por novos caminhos narrativos.

Os anos 60, segundo Gimferrer⁽¹⁸⁹⁾, marcam o fim de um percurso idílico entre literatura e cinema que, na sua globalidade, caracterizava a geração de Robbe-Grillet y Marguerite Duras. Após este ciclo, as divergências entre os dois universos acentuam-se.

Ainda segundo Gimferrer, pode constatar-se que a grande maioria dos romances das décadas de 60 e 70 não é adaptada ao cinema e este panorama continuou a caracterizar as décadas seguintes. Ressalvemos, contudo, que esta é uma visão do foro global, e não unificadora, pois vários romances contemporâneos foram, como bem sabemos, transcodificados para a tela.

Reiterando a relação bifronte entre literatura e cinema, constatamos, assim, que a mesma tipifica conexões variadas, momentos de simbiose e momentos de divergência, tendo a história revelado que o romance influenciou a génese e os primeiros estádios da narrativa cinematográfica. Numa fase posterior, eivada pela contemporaneidade, constatamos um cenário inverso, ou seja, o cinema, influenciou e redefiniu os caminhos do romance. Nesta linha de pensamento, afiguram-se-nos pertinentes as seguintes palavras de Pere Gimferrer:

Es verdad que *Novecento* no sería lo que es si, a principio de siglo, Griffith no se hubiera inspirado en Dickens; pero apenas puede dudarse tampoco de que muchos recursos hoy usuales en la narrativa – desde Robbe-Grillet hasta la vanguardia hispánica – no se explican sin el precedente del cine.⁽¹⁹⁰⁾

⁽¹⁸⁹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 86.

⁽¹⁹⁰⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 87.



CAPÍTULO II

DA NARRATIVA LITERÁRIA À NARRATIVA FÍLMICA

O cinema, tal como a literatura e ao invés da pintura, é uma arte temporal e por isso mesmo apta a construir e comunicar histórias, no seu fluir e nas suas transformações, e não apenas numa das suas situações ou num dos seus estádios.

VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA

1. A Narratologia como eixo operativo

Como evidenciámos no primeiro capítulo, temos como principal objetivo estabelecer uma análise comparativa entre literatura e cinema. O nosso trabalho terá como eixo operativo a narratologia e pretendemos refletir sobre as analogias e dissemelhanças que esta desperta quando relacionamos o texto escrito e o texto fílmico.

Para delimitarmos com precisão metodológica as fronteiras deste trabalho, foi necessário selecionar um conjunto de referências bibliográficas que nos norteasse. Assim, o nosso *corpus* inclui autores com obras dedicadas à literatura e outros com obras dedicadas ao cinema. Optámos por apresentar a pertinência da narratologia segundo um fio diacrónico, o que significa que foram privilegiados autores incontornáveis, mas também os seus epígonos, o que permite identificar a evolução dos estudos narratológicos até às propostas mais recentes.

Definimos como base de trabalho os estudos de Gérard Genette, nomeadamente *Figures III*. Esta obra, centrada no universo literário, é um marco histórico para a definição da narratologia e, nos dias de hoje, muitos autores revelam-se como sintetizadores, discípulos ou continuadores de Genette. De acordo com esta opção metodológica

e científica, utilizaremos as propostas genettianas para analisarmos o universo narratológico fílmico, evidenciando pontos de contacto e de afastamento. Ainda no que concerne às nossas linhas de orientação, concedemos primazia à análise do texto fílmico. Esta opção traduz-se na abordagem de cada fenómeno narratológico, iniciado com a proposta genettiana de caracterização, e evoluindo de forma deliberada para a sua discussão quando aplicada ao cinema. Pensámos que seria redundante aprofundar conceitos narratológicos que a literatura já consagrou e decidimos invocá-los apenas como ponto de partida para a sua instrumentalização.

Récit écrit, récit filmique (1979), de Francis Vanoye foi uma das obras precursoras dos estudos comparatistas. Este autor desenvolveu e aprofundou as ideias de Vladimir Propp e Claude Bremond, instituindo-se como uma das primeiras referências sistemáticas destas reflexões.

A obra de Vanoye estabeleceu uma ponte conceptual com as propostas de Greimas ou Todorov e abriu caminho para referências incontornáveis de hoje como Aumont, Cohen, Eco, Bordwell, Gaudreault, Jost, Chatman, Sorlin, e Gardies.

A teoria fílmica, que tem os anos setenta como referência gene-siaca estruturante, estabelece uma orientação de análise a partir do universo conceptual semiótico, de onde derivam a terminologia e as propostas de investigação. Segundo Edward Branigan, os estudos narratológicos são coevos do primeiro conjunto de estudos fílmicos, que incluem questões epistemológicas e psicológicas, perspectivadas já em meados dos anos sessenta. A narrativa passou a ser analisada de uma forma autónoma, para além do *medium* utilizado, surgindo a narratologia enquanto ciência estruturada⁽¹⁹¹⁾. Historicamente, os estudos narratológicos fílmicos têm duas fontes basilares: o Formalismo Russo e o Estruturalismo. De acordo com estes movimentos, surgem como objeto de estudo o texto, as suas estruturas e a busca da especificidade da narrativa fílmica. Neste diálogo, as facetas distintas reconfiguram-se, como nota Carlos Jorge Figueiredo Jorge:

⁽¹⁹¹⁾ Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992, p. xi.

De facto, para Lotman, se a literatura ganha, nessa compreensão por paralelismo, uma nova perspetiva sobre os seus signos, que deixam de ser vocábulos linguísticos para se constituírem como semelhantes ao ícone, o cinema perspetiva os seus ícones não apenas como unidades pictóricas e de analogia visual, mas também como elementos de um sistema que constrói o texto no tempo, sendo cada unidade semelhante às unidades significantes de uma língua.⁽¹⁹²⁾

A narratologia, segundo Carlos Reis, «é uma área de reflexão teórico-metodológica autónoma, centrada na narrativa como modo de representação literária e não-literária, bem como na análise de textos narrativos, e recorrendo, para tal, às orientações teóricas e epistemológicas da teoria semiótica»⁽¹⁹³⁾. Bal⁽¹⁹⁴⁾ defende que a narratologia tem como principal objeto de estudo as relações entre texto narrativo, narrativa e história, enquanto Prince caracteriza a narratologia como «o estudo da forma e funcionamento da narrativa»⁽¹⁹⁵⁾. A narratologia perspetivará o estudo dos códigos que estruturam a narrativa, bem como os signos que os mesmos códigos postulam, para além de um âmbito narrativo verbal, ou de um âmbito estritamente literário, pois incluem o cinema, a banda desenhada ou a narrativa de imprensa.⁽¹⁹⁶⁾ Como atesta ainda Branigan, «...both film theory and narratology often rely on literary studies»⁽¹⁹⁷⁾.

Um trajeto diacrónico através da narratologia contemplaria os primordiais estudos sobre o folclore de Propp; seus herdeiros, Dundes e Méléntinski; o quadro morfológico que o Formalismo Russo instituiu; a estruturação das ações e as suas funções, segundo Barthes; a gramática narrativa de Todorov; Bremond e a lógica narrativa, ou a proposta

⁽¹⁹²⁾ Carlos Jorge Figueiredo Jorge, *Histórias, Imagens e letras. Literatura e Cinema numa Perspetiva Comparatista*, Lisboa, Apenas Livros, 2011, p. 33.

⁽¹⁹³⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 277.

⁽¹⁹⁴⁾ M. Bal, *Narratologie* («Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes»), Paris, Librairie Klincksieck, 1977, p. 5.

⁽¹⁹⁵⁾ G. Prince, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlim-Nova Iorque-Amsterdã, Mouton, 1982, p. 4.

⁽¹⁹⁶⁾ Cf. Carlos Reis, *op. cit.*, p. 277 e Vítor M. de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 597.

⁽¹⁹⁷⁾ Edward Branigan, *op. cit.*, p. XII.

do esquema actancial de Greimas. Carlos Reis salienta ainda os contributos de Lubbock, Booth, Friedman, Kayser, Pouillon, Blin, Romberg e Stanzel, que indicaram orientações para os estudos subseqüentes de Genette, Bal, Chatman, Hamon, Krysinski, Prada Oropeza, Prince, Uspensky ou Segre⁽¹⁹⁸⁾.

Mas os estudos inicialmente centrados na literatura evoluíram. O filme enquanto narrativa despertou, de forma sucessiva, análises múltímodas. Robert Stam sintetiza esta questão invocando os seguintes contributos:

Gerald Prince, por un lado, se centra en la conjunción de hechos y en el hecho de que el relato implica un referir; A . J. Greimas, por outro lado, enfatiza la orientación hacia un objetivo, y por tanto una senca-ción de clausura y plenitud, como un determinante crucial del relato, mientras Shlomith Rimmon-Kenan acentúa la naturaleza temporal del relato: “La sucesión temporal es suficiente como condición mínima para que un grupo de hechos forme una historia (...) la causalidad puede en ocasiones (siempre?) proyectarse sobre la temporalidad”. Prince realiza la valiosa afirmación de que el relato es una especie de conocimiento.⁽¹⁹⁹⁾

Tentemos construir um modelo de reflexão narratológica que sintetize os principais contributos citados, tendo sempre em Genette o nosso foco orientador. Um ponto de partida para os estudos narratológicos foi desencadeado pelos formalistas russos quando distinguiram dois conceitos: fábula e *syuzhet*.

⁽¹⁹⁸⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 277.

⁽¹⁹⁹⁾ Robert, Stam *et alii*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, *op. cit.*, p. 92. O juízo de Prince remete-nos para Aguiar e Silva quando na sua *Teoria da Literatura*, p. 597, afirma que «...a narratividade encontra-se intimamente correlacionada com o conhecimento que o homem possui e elabora sobre a realidade – o Génesis pode-se considerar, sob esta perspectiva, como a narrativa paradigmática e primordial –, devendo ser sublinhado que lexemas como “narrar”, “narrativa” e “narrador” derivam do vocábulo latino *narro*, verbo que significa “dar a conhecer”, “tornar conhecido”, o qual provém do adjetivo *gnarus*, que significa “sabor”, “que conhece”, por sua vez relacionado com o verbo *gnosco* (> *nosco*), lexemas estes derivados da raiz sânscrita *gnâ*, que significa “conhecer”».

O conceito de fábula, por vezes traduzida como história, foi originalmente determinado por Sklovsky, definindo-se, como referem Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, como modelo de relações entre as personagens e o modelo de ações tal como se desenvolvem em ordem cronológica⁽²⁰⁰⁾; como uma série de factos conectados lógicamente e cronologicamente que são causados ou experimentados, segundo Bal⁽²⁰¹⁾; um constructo imaginário da responsabilidade do espectador pois, como afirma Bordwell, sempre que encontramos factos narrativos procuramos nexos causais, espaciais ou temporais, criando uma construção imaginária que os Formalistas designavam por *fábula*⁽²⁰²⁾; ou a estrutura imanente da história, como preferem Rimmon-Kenan e Seymour Chatman.

Por outro lado, *syuzhet* representa a configuração artística da fábula, que é marcada pela desfamiliarização – conceito formalista – e que se pode traduzir como o abandono do ordenamento linear da narrativa e a sua substituição por uma ordem condicionada por mecanismos distintos, como elipses, intrigas secundárias, narração *in media res*, etc.

Todas estas considerações nascem, entre os formalistas, com a literatura como referência. Porém, os seus modelos seriam aplicados ao cinema. Um exemplo iniciático é *Poetica kino*, de 1927, volume de textos teóricos que inclui a problemática da fábula e do *syuzhet* no cinema. Poderíamos estabelecer uma dicotomia chave: enquanto Tynianov defendia um cinema experimental, com enfoque no *syuzhet*, Eikhenbaum pugnava por um cinema clássico, narrativo, herdeiro de Griffith.

Mais recentemente, Bordwell consolidaria a diferença entre os dois conceitos. O *syuzhet* seria responsável pela visão da fábula, num sentido linear das categorias da narrativa, ou complexo, através de alterações das mesmas, o que poderia provocar uma frustração no

⁽²⁰⁰⁾ Herbert Eagle *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1981, p. 17.

⁽²⁰¹⁾ Bal, *op. cit.*, pp. 5-7.

⁽²⁰²⁾ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 49.

espectador que não conseguiria construir a fábula. Podemos afirmar que o contributo mais relevante das questões propostas por Tynianov é o pressuposto segundo o qual os processos estilísticos e semânticos irão determinar as categorias da história.

Para além da influência decisiva do Formalismo Russo, são de pertinência inquestionável, na década de setenta, a teoria estruturalista, os trabalhos de Claude Lévi-Strauss e os estudos sobre o folclore de Vladimir Propp. Lévi-Strauss contribuiu para que a metodologia da linguística fosse aplicada na análise de certos géneros cinematográficos, enquanto o modelo de Propp se revelou muito útil na análise de obras individuais. Estas orientações iriam evoluir para o estudo das conexões entre a mensagem, o signo e o sistema cultural mais abrangente – a semântica – e o estudo sintagmático da intriga – a sintaxe. Por exemplo, na linha de Lévi-Strauss, Will Wright e Jim Kitses compararam os textos míticos dos índios e o Western e defenderam que este género reproduzia uma visão social de cariz conservador, destacando, de forma constante, um conjunto de dicotomias semânticas: mundo selvagem/civilização, interior/exterior, forte/fraco⁽²⁰³⁾.

Tendo em mente Tynianov, Bellour⁽²⁰⁴⁾ estuda os filmes de Hitchcock. Defende a importância do plano, do enquadramento, do ponto de vista e do movimento. Com esta metodologia, Bellour caracteriza o dinamismo narrativo de um filme através de um processo de segmentação, que se estrutura como uma série de oposições entre planos, e um processo de alternância, de conjugação de oposições entre um plano e o seguinte.

Outro modelo sintagmático foi proposto por Metz. Desejando estudar os segmentos especificamente narrativos do filme, tipifica o conceito de sintagma como sequência de planos, num trabalho que se revelaria mais próximo da herança linguística do que propriamente da narratologia.

⁽²⁰³⁾ Will Wright, *Sixguns and Society*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 23.

⁽²⁰⁴⁾ Raymond Bellour, «Hitchcock, The Enunciator», *Camera Obscura*, n.º 2, 1977, pp. 66-91.

Propp iria inspirar um modelo de conotações estruturalistas, com enfoque na história e elementos temporais, acarretando a valorização do desenvolvimento conjuntural narrativo, por oposição a Lévi-Strauss, que via os elementos da intriga apenas como estrutura de superfície sobre outra estrutura mais profunda, a do mito. À luz de Propp⁽²⁰⁵⁾, não se pretendia uma investigação sobre os conteúdos semânticos, mas sim um estudo sobre a sintaxe estrutural do filme, utilizando-se para esse fim o conceito de função, semelhante à arquitetura do conto maravilhoso russo, com as suas trinta e uma funções.

Na década de setenta, o trabalho de Barthes⁽²⁰⁶⁾, principalmente «La mythologie aujourd' hui», de 1972, e *S/Z*, perspetiva uma síntese entre aspetos sintáticos e semânticos, elegendo como elementos fundamentais a significação cultural e a lógica causal que orienta a intriga. *S/Z*, que perspetivava uma divisão do texto em cinco códigos, não foi aplicado ao cinema de forma profunda, mas incrementou de forma decisiva os estudos fílmicos.

Os finais da década de setenta trouxeram à luz várias questões que foram responsáveis pela dinamização e polifacetamento dos estudos narratológicos no âmbito fílmico. Questões como o ponto de vista, o narrador, a narração e a focalização elevaram os estudos fílmicos a outro nível de análise.

Os estudos narratológicos fílmicos suscitaram, assim, uma plêiade de problemas, constituindo ainda hoje fonte de opiniões múltiplas e antitéticas sobre um fenómeno rico em complexidade. Não pretendemos, por este motivo, estabelecer uma visão diacrónica concernente a estes estudos, mas sim, a partir de alguns contributos mais significativos, indiciar um conjunto de características que nos possibilitem apresentar um caminho para a tipificação da narrativa fílmica.

Um filme e uma obra literária estão unidos por um conjunto de facetas, que já perspetivámos no primeiro capítulo. Em síntese,

(205) Cf. Vladimir Propp, *Morphology of the Folk Tale*, Austin, University of Texas Press, 1968.

(206) Leiam-se as edições portuguesas das obras deste crítico: Roland Barthes, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1997 e Roland Barthes, *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1997.

e evocando Vanoye e Gaudreault, podemos dizer que essas facetas se podem traduzir na narrativa que ambos encerram, narrativa essa que é identificável por apresentar uma sucessão de acontecimentos encadeados, situados num tempo e num espaço e protagonizados por personagens.

Tendo Genette como modelo, poderíamos dizer que um texto narrativo – escrito ou fílmico –, engloba uma diegese e um discurso, sendo a primeira composta pelas ações das personagens, numa relação espaço-temporal. Este ponto de partida estrutura o pensamento de muitos autores contemporâneos, como Sánchez Noriega⁽²⁰⁷⁾, que também distingue *discurso* – estratégias de narração –, de história – narração propriamente dita. O mesmo será dizer que o romance e o filme são exemplos de narração, ainda que utilizem meios diferentes (discursos).

Existem relações intrínsecas entre a história e o discurso e nem sempre se torna fácil uma separação de águas⁽²⁰⁸⁾. Por outro lado, o peso destes dois elementos pode variar, quer no domínio literário, quer no domínio fílmico, e alguns autores chegam a defender que certas narrativas não revelam de forma nítida a existência de uma instância narrativa⁽²⁰⁹⁾.

Compreendemos já que a história do cinema atesta a interpenetração das fontes literárias, pelo que desde Flaubert a Proust, de Eisenstein a Renoir, passando pelo Neorealismo e pela *Nouvelle*

⁽²⁰⁷⁾ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 82

⁽²⁰⁸⁾ Neste sentido, Robert T. Self invoca a necessidade de se identificarem estes conceitos quando se opera uma análise fílmica, ilustrando o seu ponto de vista com um exemplo clássico: «Analysis of Citizen Kane may delineate the aspects of comparative narrativity and evidences the claim “that each narrative has two parts: a story (*histoire*), the content or chain of events (actions, happenings), plus what may be called existents (characters, items of setting); and a discourse (*discours*), that is, the expression, the means by which the content is communicated”.» (Cf. Robert T. Self, «Film and Literature: Parameters of a Discipline», in *Literature/Film Quarterly*, n.º1, Salisbury, Salisbury State College, 1987, p. 19)

⁽²⁰⁹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 83.

Vague as ramificações do cinema narrativo estendem-se, desdobram-se e conhecem momentos de evolução e desconstrução. Em todo o caso, o cinema soube gerir as expectativas do seu destinatário. O público que viu *Novecento* (1976), de Bertolucci – que parece seguir premissas da narração naturalista de Zola e do verismo de Giovanni Verga –, pode ter sido um conjunto de espectadores com formação literária ou não, mas que reconhece uma estrutura narrativa.

O sistema norte-americano estabelece, numa perspetiva tradicional, uma standardização dos mecanismos narrativos que só projetos pessoais poderiam contrariar, como por exemplo o inesperado *Taxi Driver* (1975), de Martin Scorsese, lançado, em absoluto, contra os valores prevalecentes na época. Estes fenómenos estão na origem de um lento declínio do tradicional cinema narrativo, há muito iniciado por Rossellini ou Welles que tinham a sua forma pessoal de contar uma história em imagens, em dicotomia aberta com o *mainstream* de Hollywood.

Movimentos como o Neorrealismo ou a *Nouvelle Vague* têm a sua visão própria sobre a narrativa que em Godard, por exemplo, se eleva à pessoalização absoluta da mesma, como atestam *Numéro deux* (1975) ou *For ever Mozart* (1996), em rutura evidente de metamorfoses e fusões sintáticas. Godard prefere as questões, não tanto as respostas. Instala-se num cinema de questionação, que transparece em *Allemagne neuf zéro* (1991), ou *Nouvelle Vague* (1990). A curiosidade substitui a intriga em termos tradicionais, o que leva David Oubiña a afirmar que «Godard no rechaza la narración, pero es indudable que há desistido del film como mero vehículo para transmitir una historia»⁽²¹⁰⁾. O cinema de Godard afasta-se do fio narrativo canónico, linear, permitindo múltiplas facetas narrativas, uma vertigem de efeitos discursivos que abandona a unidade enquanto tal e procura a unidade enquanto ideia, em dissemelhança com a ordem, ou, como diz Oubiña, «En el devastado terreno de la narración clásica, los films de Godard son la ruina de las historias; pero, también, son ruinas de historias»⁽²¹¹⁾.

⁽²¹⁰⁾ David Oubiña, *Filmología*, p. 27.

⁽²¹¹⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 31-32.

Diferentes cineastas experimentaram a rutura. Werner Herzog, em *Aguirre* (1972), Wim Wenders, Antonioni ou Bergman exploram a dimensão significativa da personagem para além das diretrizes habituais da narrativa fílmica. Esta característica revelara-se plenamente no universo de Joyce ou Faulkner, no *Nouveau Roman*, e em cineastas como Bergman ou Duras.

A torrente dos pensamentos da personagem torna-se o principal desafio, mas apesar da desagregação do «Eu», ou dos fluxos da consciência que percorrem o ecrã, nunca se abandona plenamente a memória de Griffith. Como afirma Gimferrer, mesmo os filmes que parecem abandonar o legado do cineasta norte-americano em termos narrativos, como as criações de Antonioni, continuam a apresentar características herdadas da tradição do cineasta americano como o simples facto de contarem uma história com o auxílio de um fio cronológico, ou seja, mesmo em obras de rutura, a arte da narração em imagens continua viva⁽²¹²⁾.

O cinema das décadas mais recentes – de um Syberberg ou Fassbinder – redescobre o labirinto da narrativa e a chamada «encruzilhada Griffith–Méliès»⁽²¹³⁾, ou seja, o afastamento de Griffith, de Dickens e do romance enquanto modelo e o redescobrir do plano como unidade cinematográfica, em substituição da sequência. A câmara fica imóvel, retoma-se o plano-sequência. A inspiração teatral acontece em *Karl May* (1974), de Syberberg, ou em *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* (1972), de Fassbinder, em que o plano é a unidade central e a narrativa se afasta dos cânones do romance, eliminando-se o *flashback* ou a elipse. Defende Gimferrer que este tipo de narrativa não caracteriza apenas a Alemanha, nem a ex-União Soviética de Parádjanov, mas também o cinema de muitos realizadores, como o do português Manoel de Oliveira, cineasta complexo, que prefere o plano fixo como unidade principal, reduz os movimentos da câmara até ao mínimo essencial, não esquecendo uma herança teatral, mas também uma estética que lembra Dreyer e Mizoguchi⁽²¹⁴⁾.

(212) Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, p. 40.

(213) Expressão de Gimferrer, *op. cit.*, p. 46.

(214) Pere Gimferrer, *op. cit.*, p. 48.

Em síntese, como afirma Gimferrer⁽²¹⁵⁾, o cinema pode ser narração ou não, mas a segunda orientação constitui uma exceção relativamente à primeira. Quanto a esta, levantam-se inúmeras questões que nos levam a pensar nas relações entre o romance e o filme, o teatro e o filme, numa perspetiva da adaptação para a tela, que analisaremos no próximo capítulo.

Mas para compreendermos a narrativa, devemos considerar, em primeiro lugar, que a narração tem como questão primordial a enunciação. Se elegêssemos um esquema que sintetizasse esta problemática, selecionaríamos o seguinte modelo de Chatman⁽²¹⁶⁾:

TEXTO NARRATIVO

Autor Real » Autor Implícito » Narrador » Narratário » Leitor Implícito » Leitor Real

Assim, distinguiríamos:

- Autor real (autor empírico)
- Autor implícito (um princípio estrutural, uma imagem que o autor real projeta)
- Narrador (a instância enunciativa)
- Narratário (a quem o narrador se dirige enquanto modelo de receção do texto)
- Leitor implícito (a quem se dirige o autor implícito)
- Leitor real (leitor empírico)

Uma análise aturada destas categorias revela-se complexa e heterogénea, tanto numa visão sincrónica como numa visão diacrónica. Mas devemos partir dela para conectar literatura e cinema. Nick Browne⁽²¹⁷⁾, por exemplo, demonstrou como a narração no cinema

⁽²¹⁵⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 49.

⁽²¹⁶⁾ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 162.

⁽²¹⁷⁾ Cf. Nick Browne, «The Spectator in the Text: The Rhetoric of Stagecoach», in *The Rhetoric of Film Narration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982.

pode ser interpretada como o ato de comunicar uma história a um espectador, através de imagens, montagem, ponto de vista e comentários verbais.

A narração cinematográfica tem merecido nos últimos anos numerosas análises, depois de os estudos teóricos terem privilegiado temas como o autor ou o realismo.

Como já dissemos, foi com *Figures III*, de Genette, estudo centrado na literatura, que a narração fílmica conheceu uma consolidação teórica, inspirando numerosos trabalhos que analisaram a diegese fílmica, de acordo com os pressupostos que o autor concebeu para o texto literário. O relevo da obra genettiana é evidenciado, por exemplo, por David Alan Black que, comentando um estudo de Brian Henderson⁽²¹⁸⁾, que tem como fundamentos conceptuais as heranças narratológicas de Genette, afirma:

The venerable critical debate over the filmic adaptation of literary works has sounded a noteworthy metaphenomenal echo in recent efforts to evaluate the usefulness of borrowing insights from literary theory for the study of film. The work of Gérard Genette has been a major catalyst for this undertaking – no surprisingly, considering its occupation with issues of time, duration, ordering and the tensions between specificity and repetition in the narrative statement⁽²¹⁹⁾.

Genette propõe uma trilogia conceptual: *récit* – narrativa –, *histoire* – história –, e narração. A narrativa é o significativo, o discurso verbal ou da imagem, enquanto a história é o significado, o conteúdo narrativo que é inferido pelo espectador. A narrativa contempla três categorias: o tempo – relações com a história –, o modo – estudo da focalização –, e a voz – estudo da instância narrativa. De acordo com estes conceitos, pode ser explicitada uma relação entre literatura e cinema, como atestam, por exemplo, Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis. A narração pode permitir a identificação de um narrador fílmico

⁽²¹⁸⁾ Cf. Brian Henderson, «Tense, Mood, and Voice in Film (Notes on Genette)», in *Film Quarterly*, n.º 36, 1983, pp. 4-17.

⁽²¹⁹⁾ David Alan Black, «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema», in *Wide Angle*, vol. 8, n.º 3-4, 1986, p. 19.

através de técnicas e estratégias, enquanto no texto escrito essa função é desempenhada por classes gramaticais. Defendem os mesmos autores⁽²²⁰⁾ que a narrativa, a partir do modelo de Genette, permite uma análise tanto no âmbito da literatura como do cinema, o que só reitera o valor essencial da obra genettiana para a narratologia e para os seus posteriores desenvolvimentos nos estudos fílmicos. Brian Henderson⁽²²¹⁾, por exemplo, aprofundou as relações entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, encontrando semelhanças estruturais profundas, com exceção do problema da voz, tema dilemático, dado que Henderson a identifica apenas com a voz *over* ou de uma personagem-narradora.

Esta problemática da voz redireciona a nossa atenção para a voz narrativa, que pertence ao plano do discurso, enquanto o modo narrativo pertence à história. Estabelece-se, deste modo, uma frequente imprecisão conceptual entre o modo (quem vê ou sabe) e a voz narrativa (quem fala), pois existem especificidades, tanto no texto literário, como no texto fílmico. Esta é a percepção de Sánchez Noriega⁽²²²⁾ que assinala um conjunto de diferenças entre literatura e cinema. Na literatura, os deícticos e as formas verbais identificam quem fala, mas nem sempre é fácil a demarcação do ponto de vista. Por oposição, no cinema, a imagem revela o ponto de vista, enquanto o narrador pode manter-se oculto, salvo introdução explícita de uma voz *over* ou *off*⁽²²³⁾.

Peña-Ardid⁽²²⁴⁾ defende que o obscurecimento da figura do narrador fílmico, juntamente com a ubiquidade da câmara e com o saber acrescido que advém do sistema de montagem alternado e/ou paralelo pós-Griffith, aproxima o cinema da literatura, nomeadamente, no que concerne à figura do narrador onisciente do romance tradicional. Todavia, a figura do narrador fílmico já estava assinalada desde o cinema mudo, nos títulos e intertítulos, nos quais se resumiam

⁽²²⁰⁾ Robert Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 119.

⁽²²¹⁾ Brian Henderson, *op. cit.*, pp. 4-17.

⁽²²²⁾ Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 85.

⁽²²³⁾ *Id.*, *ibidem*.

⁽²²⁴⁾ Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, p. 145.

fragmentos da ação, se traçava um quadro espaço-temporal e se transmitiam pensamentos e diálogos das personagens (tais memórias foram recriadas, por exemplo, em *La Nave Va*, de 1983, de Fellini). Evidencia ainda a mesma autora que, com a introdução do som, o cinema aproximou-se de outras tipologias narrativas do romance, como a voz *off* de um narrador heterodiegético, introduzida deliberadamente em alguns filmes neorrealistas para lhes transmitir uma faceta documental (*Alemanha, Ano Zero*, de Rossellini, 1945), o monólogo interior expresso pela imagem e pela voz *off* (*Murder*, de A. Hitchcock, 1930), os subtítulos (*Une femme mariée*, J.L. Godard, 1964), a narração subjetiva de primeira pessoa, da responsabilidade de uma personagem visível ou a «omnisciência múltipla seletiva» de *Citizen Kane*, *A Condessa Descalça* (Mankiewicz), ou *Rashomon* (Kurosawa).

Não obstante, Peña-Ardid não deixa de salientar a opinião de Gaudreault, que evidencia as seguintes diferenças entre o narrador no cinema e o narrador na literatura:

En el relato literario el “narrador primero” cede íntegramente su puesto y debe callar para que hable su delegado – Schéhérazade, Ulises –, delegación basada además, dirá Gaudreault, en una “intradiégéticité homogène et intégrale” ya que el vehículo semiótico (la palabra) es el mismo para ambos relatores. Por el contrario, el narrador fílmico – llámese “grand imagier”, enunciador o “meganarrateur” – sólo delegará realmente la dimensión verbal del relato, manteniéndose como auténtico responsable – “intradiégéticité hétérogène» – de toda la narración audiovisual que “ilustra” las palabras de ese narrador intermediario (aunque también pueda introducir marcas de subjetividad en la imagen que apunten a una focalización interna)⁽²²⁵⁾.

As diferenças apontadas remetem-nos para a origem desta problemática, nomeadamente para os autores que dedicaram à narração vários estudos. Na Antiguidade Clássica, os textos aristotélicos distinguiram *mimese* (conceito aproximado da atual representação, de acordo com o qual os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmos,

⁽²²⁵⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 147-148.

através dos diálogos das personagens da tragédia e da comédia) e *diegese* (que corresponderia à atual narração, e implicaria a existência de uma entidade que conta a história), ou seja, *mostrar versus contar*. Outros autores, mais próximos de nós, herdaram esta nomenclatura e aprofundaram-na: Henry James separa *telling* e *showing*; Benveniste distingue *história* e *discurso*; Genette analisa a *narração de acontecimentos* e a *narração de palavras*; Bordwell perspectiva, no caso fílmico, a *narração mimética* e a *narração diegética*; Gaudreault opõe o *mostrar* ao *narrar*; e Marie-Laure Ryan e Robert Stam identificam a *narração impessoal* e a *narração pessoal*.

Neste contexto, Edward Branigan, analisando a percepção narrativa, e na linha de outros autores, defende a existência de diferentes níveis de narração⁽²²⁶⁾. A partir do trabalho de Susan Lanser, Branigan propõe oito níveis de participação de um leitor/espectador num processo de decodificação narrativa: pensamento, percepção, discurso, ação, acontecimento/cena, mundo da história, ficção, e texto⁽²²⁷⁾.

Neste processo de estudo da problemática narrativa, consideramos relevante uma dilucidação das Categorias da Narrativa. Tendo já afluído vários aspetos da Acção, perspectivemos algumas conexões entre literatura e cinema no que concerne às restantes categorias.

2. As categorias da narrativa: do texto à imagem

2.1. O narrador

Em literatura, o conceito de narrador começa a ser compreendido por oposição ontológica e funcional relativamente ao conceito de

⁽²²⁶⁾ Diz-nos Branigan: «Colin Maccabe's "hierarchy of discourses", Ben Brewster's "hierarchies of relative knowledge", and Alan William's "four films" can all be interpreted as attempts to define suitable contexts, or levels, within which specific mental operations will be successful in organizing aural and visual data into a narrative pattern of events. Levels of a text are postulated in order to explain how data is systematically recast by the spectator from one perceptual context to another.» (Cf. Edward Branigan, *op. cit.*, p. 86)

⁽²²⁷⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 87.

autor. O autor remete-nos para uma entidade empírica, mas o narrador deve ser visto como autor textual, fictício, que tem como missão a enunciação do discurso, sendo, neste ponto, o elemento mais relevante da comunicação narrativa⁽²²⁸⁾. O narrador é o protagonista da narração, sendo detentor de uma voz que o enunciado textual revela sob a forma de intromissões esporádicas ou ideologicamente concertadas. Assim, a voz do narrador é essencial na determinação da situação narrativa (tipo de narrador) ou do nível narrativo.

Tendo como pressuposto que a narratividade tipifica distintos textos, podemos inferir que o narrador apresenta um conjunto de características semelhantes na literatura e no cinema. De facto, a narratividade pode ser encontrada em diferentes tipos de textos, épocas de distintas. Por outro lado, esta característica não está patente de forma exclusiva no texto literário, surgindo em textos não literários como comprovam muitos exemplos de obras historiográficas, do cinema narrativo ou da banda desenhada (um discurso icónico-verbal)⁽²²⁹⁾.

Todavia, entre narrativa literária e fílmica, destaca-se um problema axial. Se em literatura autor e narrador são duas entidades com fronteira explícita, no cinema, a questão suscita contornos menos vinculados, nomeadamente, quando ponderamos se o narrador coincide, ou não, com o realizador, quem poderá ser definido como autor e qual será a natureza deste autor. Tentemos discernir, de forma sinóptica, esta problemática, iniciando o nosso trajeto no modelo narratológico literário.

Se perspetivarmos o processo de comunicação buscando a sua génese, ela radica no conceito de emissor. No âmbito literário, o emissor pode ser reconhecido nas designações de *autor*, *escritor* ou *poeta*.

Aguiar e Silva define poeta «como aquele que faz, aquele que produz e executa (do lexema latino *poeta*, do grego ποιητής, derivado de ποιεῖν, «fazer», «produzir», «fazer nascer», etc.); *autor* é aquele que está na origem de algo, aquele que faz produzir e crescer e que é também, em conformidade com o uso jurídico do lexema, o garante

⁽²²⁸⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 249.

⁽²²⁹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 267.

(do vocábulo latino *auctor*, derivado de *augere*, «aumentar», «fazer progredir», «produzir»); *escritor* é aquele que, utilizando um código grafémico, transmite determinados sinais através de determinado canal, produzindo mensagens com determinadas características sintáticas, semânticas e pragmáticas (do latim *scriptor*, derivado de *scribo*, «escrever», «traçar caracteres», etc.)⁽²³⁰⁾. De acordo com estas características, não poderíamos afirmar que um realizador é, também ele, salvaguardados os respetivos contextos, um autor, um poeta e um escritor? Pensamos que, numa análise comparativa, em termos ontológicos, a similitude não enferma de falsidade absoluta.

Uma questão de natureza mais subtil é a da definição de autor. Se, em literatura, como afirma Aguiar e Silva, «O autor enquanto indivíduo empírico e historicamente existente, é sem dúvida, sob os pontos de vista ontológico e semiótico, o primeiro agente e o primordial responsável da enunciação literária»⁽²³¹⁾, no cinema, parece-nos válido afirmar que estas funções serão desempenhadas pelo realizador.

Contudo, o autor, sujeito empírico e histórico, não pode ser literalmente identificado com o responsável pela enunciação, o emissor, nomeadamente devido ao fenómeno literário da *ficcionalidade*, definido por Siegfried J. Schmidt como «a special system of pragmatic rules which prescribe how readers have to treat the possible relations of W1's to EW in comprehending literary texts so as to treat them *adequately* according to historically developed norms in the system of *literary communication*»⁽²³²⁾.

Na verdade, podemos observar que vários críticos, analisando o conceito do autor⁽²³³⁾, apresentam algumas caracterizações e distinções, nomeadamente, Carlos Bousoño (*autor* seria a pessoa real; «autor» seria a imagem fixada pelo leitor depois da leitura da obra; o *narrador poemático*, uma entidade ficcional, criada pelo autor que

⁽²³⁰⁾ Vítor M. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 206.

⁽²³¹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 220.

⁽²³²⁾ Cf. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 198. Schmidt opõe, assim, o mundo ou sistema de mundos constituído pelos textos literários e a sociedade concreta e empírica de um determinado tempo.

⁽²³³⁾ Cf. Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 223-231.

se concretiza na voz do poema), Wayne Booth (*autor real*, sujeito empírico; *autor implícito/implicado*, imagem ficcional do autor reconstruída pelo leitor, enquanto criação do autor real; distintos do *narrador*, «one of the elements created by the implied author and who may be separated from him by large ironies»⁽²³⁴⁾, Mukarovsky (*sujeito da obra e poeta*), Martínez Bonati (*autor real e falante fictício*), Jonathan Culler (*autor empírico*, «*persona*» narrativa e «*persona*» poética), Teun van Dijk (*narrador pragmático e narrador textual*), e Lubomír Doležel (*autor real, narrador fictício*). Aguiar e Silva elege as designações *autor empírico* e *autor textual* (identificando o primeiro como o ser biológico, jurídico e social, e o segundo como uma entidade ficcional, apenas existente no seio de um texto literário⁽²³⁵⁾), preferindo-as a *autor real* e a *autor implícito*.

No cinema, se construíssemos um paralelo, poderíamos identificar o autor empírico com o realizador. Mas encontrar a entidade fílmica que corresponda ao autor textual revela-se uma tarefa sinuosa. Quanto a esta problemática, recordamos Carlos Reis quando afirma que «a correspondência funcional mais óbvia é a do narrador literário ao realizador cinematográfico, uma vez que a este cabe representar uma história previamente concebida, recorrendo ao conjunto de códigos e signos que domina para articular o discurso fílmico num registo mais ou menos peculiar»⁽²³⁶⁾. Este ponto de vista sugere duas reflexões. Por um lado, é inegável que o realizador possui uma missão de organização narrativa, de «orquestração» de um conjunto de contributos que conduzem a um só fim: a produção de uma diegese. Contudo, Carlos Reis apresenta uma equivalência entre uma entidade ficcional (o narrador literário) e uma entidade empírica (o realizador), criando uma correspondência entre dois universos distintos (o real e o ficcional), aspeto que não merece a nossa concordância.

Assim, numa primeira instância de reflexão, articulando as posições de Aguiar e Silva e de Carlos Reis, e, numa construção comparativa entre literatura e cinema, o realizador poderia ser associado a conceitos

⁽²³⁴⁾ Citado por Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 224.

⁽²³⁵⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 227.

⁽²³⁶⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 58.

como autor empírico, autor textual e narrador. Mas enquanto em literatura autor e narrador são duas entidades perfeitamente distintas, verificamos que, em cinema, tal separação não é cristalina. Na verdade, até hoje continuam a multiplicar-se as opiniões sobre esta problemática que envolveram os conceitos numa nebulosa funcional, conceptual e pragmática.

Entre literatura e cinema, e defendendo nós a existência de um narrador em ambos os campos (ainda que, para já, apenas tenhamos aflorado as suas características específicas), a definição de Aguiar e Silva no domínio literário («instância enunciativa que conta uma “história” (...) uma sequência de eventos ficcionais, originados ou sofridos por agentes ficcionais, antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, situando-se tais eventos e tais agentes no espaço de um mundo possível»⁽²³⁷⁾) pode unir os dois universos, pois como refere Metz, «parce que ça parle, il faut bien que quelqu’ un parle»⁽²³⁸⁾. Não obstante, quer em literatura quer em cinema a instância narrativa tem sido frequentemente denegada. No âmbito literário, poderíamos citar Ann Banfield, na linha de Käte Hamburger, que defende que um locutor não é indispensável a todos os enunciados. Mas tal possibilidade é refutada por Aguiar e Silva, tanto nos domínios linguístico como semiótico, apontando que Ann Banfield não destrinça, com pertinência, enunciado e texto, baseando-se numa transposição abusiva de um para outro plano quando identifica locutor e narrador. Aguiar e Silva postula o seguinte:

O problema não pode consistir em estabelecer uma dicotomia entre textos narrativos com locutor-narrador e textos narrativos sem locutor-narrador, mas sim em distinguir entre textos com um narrador autonomizado como instância doadora da narrativa, não coincidente com o autor textual, e textos narrativos com um narrador de “grau zero”, de impossível diferenciação relativamente ao autor textual, isto é, textos em que o autor textual não delega noutra instância enunciativa a produção do discurso narrativo.⁽²³⁹⁾

⁽²³⁷⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 599.

⁽²³⁸⁾ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968, pp. 28-29.

⁽²³⁹⁾ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 697

Assim, mais uma vez, regressamos à difícil distinção entre *autor* e *narrador* no cinema, ao contrário da literatura que separa de forma clara, como já vimos, as duas entidades.

Bordwell, refletindo sobre a ambiguidade de estatutos entre o narrador e o autor, começa por definir a personagem narrador, ou seja, a personagem que narra as ações de uma história, como acontece em *Murder My Sweet* (1944), com o detetive Marlowe. Por outro lado, poderíamos encontrar narradores que não são personagens, como acontece em *Jules et Jim* (1961), no qual encontramos uma voz *over*, ou em *La Ronde* (1950), marcado por um *meneur de jeu* que se dirige ao espectador, casos que evidenciam um processo narrativo que não é produzido pelas instâncias narrativas, como defende Edward Branigan.

Podemos assim questionar a validade do pressuposto da existência de narrador? Bordwell cita as teorias diegéticas que associam o narrador ao enunciador, refutando, contudo, esta ligação; relembra o autor implícito proposto por Wayne Booth, um ser que manietas as marionetas nos bastidores; recorda o *grande imaginador* de Laffay, uma personagem invisível que é o organizador de tudo o que vemos; regressando ao contraponto entre cinema e literatura, dado que na tela raramente a figura do narrador se nos afigura como óbvia e correspondente a um ser humano⁽²⁴⁰⁾.

Neste contexto, Edward Branigan recorda Metz, para quem «... the implied author is merely an anthropomorphic and shorthand way of designating a rather diffuse but fundamental set of operations which we sense as underlying what we do in making sense and in making patterns». Branigan volta a citar Metz quando afirma:

The impression that *someone is speaking* [in a narrative is bound not to the empirical presence of a definitive, known, or knowable seeker but to the listener's spontaneous perception of the linguistic nature of the object...The spectator [of a narrative film perceives images which have obviously been selected (they could have been other images) and arranged (their order could have been different). In a sense, he is leafing through

⁽²⁴⁰⁾ Bordwell, *op. cit.*, p. 62.

an album of predetermined pictures, and it is not he who is turning the pages but some “master of ceremonies”, some “grand image-maker” who (before being recognized as the author, if it is an *auteur* film, or if not, in the absence of an author) is first and foremost *the film itself as a linguistic object*...or more precisely a sort of “potential linguistic focus” situated somewhere behind the film, and representing the basis that makes the film possible.⁽²⁴¹⁾

Não obstante, Bordwell defende que mesmo quando comparamos uma obra literária e um filme nela inspirada, como *Guerra e Paz* (1956), de Vidor, verificamos que não é possível identificar na diegese fílmica a figura do narrador, perfeitamente perceptível no romance. Mesmo o conceito de autor implícito não resulta fiável, redundando numa ficção antropomórfica.

Neste sentido, podemos concordar com Bordwell e afirmar que o narrador fílmico resulta da conjugação de princípios de organização, fatores relativos à diegese e da própria intervenção do espectador, o que evidencia uma conclusão verdadeiramente interessante: não é o narrador quem cria a narração, mas sim a narração que cria o narrador⁽²⁴²⁾.

Este ponto sobre a problemática do narrador remete-nos para uma situação já apresentada anteriormente: os conceitos de diegese e de discurso, analisados por Gérard Genette em *Figures III*. É que esta instância faz-nos pensar na forma como a diegese se estrutura e desenvolve e, sem ela, surge um vazio.

Refletindo sobre a forma como este crítico perspetivou esta questão, Aguiar e Silva defende que o autor não explanou a fundamentação da terminologia. Explica ainda o seguinte:

Genette conhecia bem, ao escrever *Figures III*, que em Platão e Aristóteles o termo “diegese” apresenta um significado técnico bem claro, designando uma modalidade enunciativa e discursiva (e daí a oposição platónica entre diegese e mimese). A verdade, porém, é que em grego δῆγμα significa “história”, “conto”, “narrativa”, διηγητής significa

⁽²⁴¹⁾ Edward Branigan, *op. cit.*, p. 94.

⁽²⁴²⁾ Bordwell, *op. cit.*, p. 62.

“narrador” e διηγητικός significa “que gosta de histórias”, o que não torna ilegítimo transpor para as línguas modernas o termo “diegese”, numa aceção diferente das de Platão e Aristóteles⁽²⁴³⁾.

Mas a transposição referida efetuou-se na terminologia fílmica, como atesta Aguiar e Silva, lembrando Étienne Souriau, nomeadamente no seguinte segmento: «Diégèse, Diégétique: tout ce qui appartient, “dans l’intelligibilité” (comme dit M. Cohen-Séat) à l’histoire recontée, au monde supposé ou proposé par la fiction du film.»⁽²⁴⁴⁾ Neste sentido, Souriau identifica como diegese o que os teóricos do Formalismo Russo identificavam como fábula.

Todavia, nos estudos fílmicos, o vocábulo viria a ficar vinculado ao significado de «intriga», ou seja, o *significado* do *significante* fílmico, como documenta, por exemplo, a seguinte afirmação de Christian Metz: «Ce va-et-vient constant de l’instance écranique (signifiante) à l’instance diégétique (signifiée) doit être accepté et même érigé en principe méthodique (...)»⁽²⁴⁵⁾ Recorde-se ainda que o termo *diegese* já havia sido usado por Souriau, quando trabalhou a narrativa cinematográfica, colocando em oposição o *universo diegético*, enquanto local do significado, e o *universo do ecrã*, que seria o local do significante fílmico. Em conclusão, podemos dizer que foi esta a linha que Genette utilizou na definição do conceito de diegese como sinónimo de história, e a partir do qual outros conceitos correlatos se formariam posteriormente.

Ora é precisamente o conceito de *história* que caracteriza o cinema narrativo clássico que, segundo Metz⁽²⁴⁶⁾, era marcado pela inexistência de um narrador explícito pelo que a história parecia contar-se por si mesma. Contudo, o cinema é apenas aparentemente uma *história*, sendo acima de tudo um *discurso*. Existe, em primeiro lugar, uma entidade discursiva; logo, o cinema é um discurso, o que corresponde

⁽²⁴³⁾ Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 715.

⁽²⁴⁴⁾ Étienne Souriau (ed.), *L’univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 7.

⁽²⁴⁵⁾ *Id.*, *ibidem*.

⁽²⁴⁶⁾ Christian Metz «History/Discourse, Note on two voyeurisms», *Edinburgh 76 Magazine*.

ao conceito proposto por Benveniste⁽²⁴⁷⁾ quando o caracteriza como uma enunciação, produzida por um locutor que se dirige a um alocutário com o objetivo de o influenciar.

A identificação do cinema de ficção como discurso proporcionou a alguns autores a defesa da tese segundo a qual é possível fazer um levantamento de marcas discursivas, similares aos pronomes ou tempos verbais, na linha do que defendia Benveniste para o seu conceito de discurso. Este ponto de vista é defendido por Mark Nash⁽²⁴⁸⁾, que analisando *Vampiro* (1931), de Dreyer, perspetivou diferentes planos como pontos de vista de primeira ou terceira pessoa. Os planos que revelam a perceção da personagem tipificariam a primeira ou a terceira pessoa, enquanto o discurso estaria representado nos planos que representam a visão do autor. Um problema deste modelo é, contudo, um elemento equivalente à segunda pessoa. Um estudo pertinente que evidencia as marcas enunciativas de um narrador pertence a Bellour⁽²⁴⁹⁾ que, relativamente a Hitchcock, identifica as seguintes:

(²⁴⁷) O conceito de discurso pode ser analisado em contraposição com o conceito de língua. Como nos diz Aguiar e Silva, na sua *Teoria da Literatura*, p. 571: «Émile Benveniste, em vários dos seus estudos, fundamentou e esclareceu esta contraposição, conceituando a língua como “sistema de sinais formais” e o discurso como a expressão da língua enquanto “instrumento de comunicação”, como “manifestação da língua na comunicação viva”. Através da enunciação, que constitui uma realização individual, uma apropriação por parte do locutor do aparelho formal da língua, esta converte-se em discurso – discurso que emana de um locutor, que se dirige a um alocutor e que possibilita a referência e a coreferência. A língua, enquanto sistema de sinais, enquanto rede de unidades distintas interligadas por relações paradigmáticas, apresenta um modo de significação que Benveniste designa por semiótico e que é estritamente intra-linguístico (não havendo lugar, portanto, no plano semiótico, à consideração das relações do sinal com as coisas denotadas e da língua com o mundo). O discurso, como instrumento de mediação entre os homens e entre o homem e o mundo, apresenta um modo de significação que Benveniste designa por semântico, indissociável da enunciação e da referência e realizado sintagmaticamente através da frase, unidade do discurso.»

(²⁴⁸) Mark Nash, «Vampyr and the fantastic», *Screen* n.º 17 (3), 1976, pp. 29-67.

(²⁴⁹) Raymond Bellour (org.), *Lé Cinéma Américain, Analyses de films*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1980.

os movimentos e posicionamentos de câmara, os enquadramentos, o olhar da personagem diretamente para a câmara e a própria inclusão de Hitchcock no discurso fílmico⁽²⁵⁰⁾.

Se o termo *diegese* estabelece uma ligação entre os universos literário e fílmico, a principal questão que se destaca a partir desta conexão é identificar o seu responsável: o narrador.

Não obstante as similitudes entre literatura e cinema, o narrador fílmico apresenta facetas distintas e diversos autores pronunciaram-se de formas variadas sobre este conceito. Por exemplo, Bordwell defende que identificar um narrador ou um autor implícito num filme é uma ficção antropomórfica e Chatman considera que o narrador pode ser visto como um elemento opcional.

⁽²⁵⁰⁾ Hitchcock aparece nos seguintes filmes: *Psico*, em frente a uma agência imobiliária; *Intriga Internacional*, a correr para apanhar um autocarro; *Janela Indiscreta*, quando dá corda a um relógio; *Os Pássaros*, a sair de uma loja com dois cães, que pertenciam à sua mulher; *A Mulher que Viveu Duas Vezes*, quando atravessa uma rua; *Difamação*, bebendo champagne durante uma festa; *Chamada para a Morte*, integrado numa fotografia de um grupo, fixada na parede; *O Desconhecido do Norte-Expresso*, quando sobe para um comboio carregando um contrabaixo; *Perigo na Noite*, assistindo a um rally; *Rebeca*, enquanto G. Sanders está a telefonar, Hitchcock aguarda a sua vez; *Marnie*, a sair de um quarto do hotel; *O Homem Que Sabia demais*, no mercado marroquino; *Difamação*, a sair do elevador no hotel; *Mentira*, a jogar cartas no comboio; *Ladrão de Casaca*, sentado, num autocarro, ao lado de Cary Grant; *Confesso*, a atravessar uma escada; *Cortina Rasgada*, num hotel com uma criança; *O Falso Culpado*, apresentando o prólogo; *Intriga em Família*, apenas uma silhueta num conservatório; *Os 39 Degraus*, atravessando a rua; *O Terceiro Tiro*, numa exposição; *Correspondente de Guerra*, quando se cruza com Joel McCrea, numa rua; *Topázio*, numa cadeira de rodas, no aeroporto; *Pavor nos Bastidores*, a olhar para a atriz Jane Wyman, numa rua; *Um Barco e Nove destinos*, num anúncio de jornal que William Bendix tem na mão; *O Caso Paradine*, a transportar um violoncelo; *Sob o Signo do Capricórnio*, na receção dada pelo Governador e nas escadas do palácio da mesma personalidade; *Sabotagem*, quando está em frente a um quiosque; *O Sr. e a Sra. Smith*, quando se cruza numa rua com o ator Robert Montgomery; *Desaparecida*, na estação de Londres; e *Jovem e Inocente*, desempenhando o papel de um fotógrafo à saída do tribunal. Sobre estas cenas, veja-se Donald Spoto, *Alfred Hitchcock*, Lisboa, RBA-Lusomundo, 1999 e AAVV, *In Alfred Hitchcock's*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

Pensamos que tais posições são manifestamente maniqueístas. Se considerarmos a história do cinema, constatamos que o cinema clássico, por exemplo, exemplifica um conjunto canónico de fatores narratológicos que o narrador fílmico seleciona com maior ou menor ortodoxia. Para além das oscilações estéticas, segundo Sánchez Noriega⁽²⁵¹⁾, o narrador fílmico regula ainda três níveis distintos: o *profílmico* (realidade em frente à câmara, que inclui atores, cenários, iluminação, etc.), o da *imagem* (ângulos, planos, movimentos de câmara, etc.), e o da *montagem* (articulação dos planos, introdução da banda sonora, etc.).

Em cinema, a presença do narrador é denunciada pelos deícticos específicos. A construção da subjetividade é o principal elemento que o revela através de numerosas opções⁽²⁵²⁾. Mais ainda, podemos identificar recursos expressivos e figuras de retórica, incluindo paralelismos, antíteses, metáforas, citações literárias e fílmicas, símbolos, entre outros.

Para tipificar a voz narrativa, invocamos mais uma vez Genette e consideramos três vetores: o tempo da narração, o nível narrativo e as relações entre o narrador e a história. No que concerne ao primeiro, distinguimos quatro perspectivas: a narração é posterior aos factos narrados, pelo que o narrador relata uma história que já aconteceu; a narração é anterior aos factos narrados, como nas antecipações ou premonições, pressupondo relatos metadieéticos; a narração é simultânea aos factos narrados, como acontece nas narrações no presente

⁽²⁵¹⁾ Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 86.

⁽²⁵²⁾ Sánchez Noriega apresenta o seguinte conjunto de opções: «el subrayado del primer plano, el punto de vista visual por debajo de los ojos, la representación de una parte del cuerpo de un personaje, un *cache* que remita a la mirada de un personaje, las vibraciones de cámara al hombro, los emblemas de emisión (ventanas, espejos...) que subrayan el mostrar, elementos propios de estilo autoral, la voz *over*, carteles, figuras de informadores y personajes que recuerdan, rótulos y sobreimpresiones extradiegéticos, roles profesionales como actores, cineastas y gentes del espectáculo que remiten al mundo del narrador, casos en que el director interpreta a un personaje (Woody Allen, Orson Welles, Truffaut, Polanski) o que tiene una presencia esporádica a modo de firma (Hitchcock).» (Cf. Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 87)

ou no monólogo interior; ou a narração encontra-se intercalada entre os diferentes momentos da ação, dificultando a percepção do tempo da ação e do tempo da narração.

Em literatura, os tempos verbais e os advérbios denotam as relações entre o tempo da enunciação e o tempo dos factos narrados, mas em cinema, a imagem é contemporânea da enunciação, exceto se uma voz *over* ou *off* nos informa do contrário. Segundo Vanoye, o texto escrito produz um efeito de anterioridade da ficção relativamente à narração, enquanto o filme produz um efeito de contemporaneidade, visão secundada por Sánchez Noriega quando separa os dois universos:

Los procedimientos para ubicarse en un tiempo pasado (fundidos encadenados, ralentizaciones de la imagen, cambios de color o de tonalidad, diferencias de vestuario y decorado) sirven en el preciso momento en que se realiza la translación, pero, a diferencia de los tiempos verbales de la escritura, que permanentemente señalan la distancia temporal, no marcan esa distancia una vez instalados en el pasado. ⁽²⁵³⁾

Em correlação com esta perspetiva surge o problema do ponto de vista, que é despertado, de forma sistemática, em finais da década de setenta. Este conceito, segundo Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, era considerado como o ponto de vista óptico de uma personagem que predomina numa sequência, ou num sentido mais geral, a forma como o narrador via as personagens e as ações ficcionais ⁽²⁵⁴⁾. O narrador é visto como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa.

Em concomitância, foram desenvolvidos trabalhos no domínio do discurso narrativo, ou seja, as técnicas e estratégias que levavam a narração ao leitor/espectador. Esta problemática suscitou um conjunto muito diversificado de orientações. Como nos dizem Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, o ponto de vista foi um conceito utilizado para designar várias funções, como a terminologia técnica de plano

⁽²⁵³⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 88.

⁽²⁵⁴⁾ Robert Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 106.

subjetivo (*point-of-view shot*), a orientação através do ponto de vista de uma personagem, o posicionamento do narrador, a visão do mundo segundo o autor, bem como as reações afetivas e epistemológicas do espectador. Neste sentido, tal como defende Edward Branigan, o autor, o narrador, a personagem e o espectador, todos têm um ponto de vista⁽²⁵⁵⁾.

Para definirmos a especificidade de tratamento do conceito de narrador no cinema, assumimos mais uma vez, como ponto de partida, a obra de Genette. A sua tipologia suscitou vários estudos no âmbito cinematográfico que refletem similitudes, mas também diferenças. Atentemos em algumas das mais recentes propostas de modo a avaliarmos a herança genettiana e algumas das atuais linhas de trabalho.

De acordo com o modelo proposto por Genette, Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis⁽²⁵⁶⁾ distinguem dois tipos de narrador. Por um lado, encontramos o narrador *intradiegético*. Este narrador, que é simultaneamente personagem no mundo ficcional, é capaz de produzir uma narrativa que está inserida numa narrativa primária, e constituindo uma narrativa dentro de outra narrativa, origina o que Genette designa como narrativa metadieética (que Aguiar e Silva⁽²⁵⁷⁾ prefere designar por hipodieética).

No cinema, segundo o modelo de Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, se é personagem e narrador da sua própria história, é um narrador *homodieético*, como acontece com os narradores em *Citizen Kane*. Se a personagem-narrador não pertence à história que está a narrar, será um narrador *heterodieético*.

Por outro lado, existe o narrador *extradieético*, de primeiro grau, de uma narrativa primária, sendo o seu ato narrativo externo relativamente aos eventos da narrativa⁽²⁵⁸⁾. Será o narrador externo que regula registos visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal.

⁽²⁵⁵⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 107.

⁽²⁵⁶⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 120.

⁽²⁵⁷⁾ Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 762-763.

⁽²⁵⁸⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 762.

Relativamente ao narrador homodiegético, constatamos que o mesmo pode ser uma personagem ativa na história ou uma testemunha. Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis consideram como homodiegético o narrador que conta as suas próprias experiências enquanto personagem, como acontece com o capitão Willard, em *Apocalypse Now* (1978). Por outro lado, Molina, em *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), quando explica ao seu companheiro de prisão o argumento de um filme que viu, desempenha a função de narrador heterodiegético.

Porém, se recordarmos Genette, o seu modelo postula não dois, mas três tipos de narrador: o *narrador autodiegético*, que coincide com o protagonista, a personagem principal que narra as suas próprias experiências⁽²⁵⁹⁾; o *narrador homodiegético*, personagem que não coincide com o protagonista⁽²⁶⁰⁾; e o *narrador heterodiegético*,

⁽²⁵⁹⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 251. Como referem estes autores, «Constituem exemplos *Lazarillo de Tormes*, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ou *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira. Carlos Reis, analisando a situação narrativa instalada por este tipo de narrador, opina que a mesma «suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico, tendem precisamente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização ativados em tal situação narrativa. Da manifestação dos signos que integram esses códigos à sua manifestação estreita, da insinuação da subjetividade no enunciado à sua projecção sobre o narratário, a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética, etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração».

⁽²⁶⁰⁾ Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «é a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de tal conhecimento directo». São exemplos deste tipo de narrador as personagens Watson, relativamente a Sherlock Holmes, nos romances de Conan Doyle; Zé Fernandes face a Jacinto, em *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós; Adso quanto a Guilherme de Baskerville, em *O Nome da Rosa*. Este tipo de narrador é relevante para a construção da imagem do protagonista, pode estabelecer uma visão de testemunho, com correlações subjetivas e conseqüências de carácter ideológico (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, pp. 257-258).

estatuto de um narrador que não participou como personagem no universo diegético que se encontra a relatar⁽²⁶¹⁾.

Como podemos constatar, o modelo genettiano coincide globalmente com a tipologia cinematográfica de Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis. Todavia, existe uma diferença: o estatuto de narrador autodiegético não é identificado no cinema. Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis apenas referem a personagem-narrador, classificada como narrador homodiegético.

Assim se percebe por que motivo, à luz de Genette, Willard, em *Apocalypse Now*, se for visto como protagonista, será um narrador autodiegético. Ao invés, o protagonista Willard, segundo Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, tipifica o narrador homodiegético, o que não corresponde ao modelo originalmente proposto por Genette.

Outra tipologia recente do narrador é da autoria de Sánchez Noriega⁽²⁶²⁾. Também invocando Genette, reitera aspetos da classificação de Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, nomeadamente, a distinção entre narrador intradiegético e extradiegético. Quanto ao primeiro conceito, adianta que o narrador-personagem pode ser considerado como homodiegético ou heterodiegético.

Pode ainda ser considerada a existência de um narrador extradiegético, impessoal (caracterização que deriva de Metz), que é responsável por confiar ao narrador intradiegético o seu próprio estatuto como personagem. Este pensamento reflete uma proposta de Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, segundo a qual o discurso do narrador-personagem está inserido num primeiro nível de narração, dominado por um narrador extradiegético.

⁽²⁶¹⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 254-255. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes citam como exemplos os seguintes autores que escolheram narradores heterodiegéticos: Eça de Queirós (*O Primo Bazílio*, *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias*), Clarín (*La Regenta*), Flaubert (*Salammbô*), Émile Zola (*Thérèse Raquin*, *L'assommoir*) e Tolstoi (*Guerra e Paz*, *Anna Karenina*). Este tipo de narrador está ligado a matizes ideológicos e periodológicos profundos, pode manobrar o tempo do discurso devido à sua condição de ulterioridade, adota não raro posicionamentos de transcendência, manifesta-se em intrusões ou perfilha visões e opiniões de personagens.

⁽²⁶²⁾ José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 89.

Mas a faceta mais distintiva do modelo proposto por Sánchez Noriega é concernente ao narrador intradiegético. Para além de identificar como modo fundamental o narrador homodiegético, acrescenta que, quando a personagem é o protagonista da história, então será designado como *autodiegético* ⁽²⁶³⁾.

A introdução do conceito de narrador autodiegético afasta este modelo da proposta de Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis e revela-se manifestamente fiel à tipologia original de Genette, que já focámos. Na prática, e regressando a *Apocalypse Now*, Willard, protagonista da história e narrador intradiegético, seria identificado, como vimos, por Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis como narrador homodiegético. Acreditamos que a interpretação de Sánchez Noriega respeita a tipologia e visão conceptual de Genette; logo, a caracterização correta para a personagem seria a de narrador autodiegético.

Ainda quanto à questão do narrador, que nos remete para os níveis narrativos, Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis referem ainda o tipo de narração metadiegética, uma narração de uma personagem que conta uma história na qual surgirá outra personagem a contar outra história. Este conceito não é pacífico em termos terminológicos. Genette utiliza a designação de nível *metadiegético*, mas o mesmo também é reconhecido como *hipodiegético* ⁽²⁶⁴⁾. São exemplos o capítulo XV d' *Os Maias*, momento em que Maria Eduarda narra o seu passado a Carlos – que agora se transforma em narratário intradiegético –, ou a novela da «Menina dos Rouxinóis», contada nas *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett. De forma similar, assim acontece no cinema, em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), quando Francis, o narrador homodiegético, encontra o diário de Caligari e temos acesso ao relato do encontro da personagem com o sonâmbulo ⁽²⁶⁵⁾.

⁽²⁶³⁾ *Id., ibidem.*

⁽²⁶⁴⁾ O nível hipodiegético, segundo Carlos Reis, é «aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradiegético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 284)

⁽²⁶⁵⁾ Na situação que referimos, encontramos-nos a trabalhar num terceiro nível narrativo. O filme está centrado num jovem (primeiro nível) que narra a

Continuando a seguir o modelo de Genette, diz-nos Sánchez Noriega que o nível narrativo é o segundo elemento que possibilita caracterizar a voz narrativa. Quanto a este aspeto, podemos distinguir narrativas de um nível ou narrativas de mais de um nível, nas quais uma história está inserida na história principal, em nível metadieético, que presentifica narradores intradieéticos, criados no âmbito da narrativa principal. Sánchez Noriega identifica três funções de acordo com as quais a narrativa metadieética se relaciona com a narrativa principal: a *explicativa*, quando se trata de proporcionar várias explicações relativamente à narração de factos passados; a *temática*, sempre que encontramos ausência de continuidade diegética e se vislumbra uma intenção de veicular um exemplo (como numa parábola ou numa fábula) através de um inserção na narrativa principal; de *distração* ou *obstrução*, relativamente à primeira narrativa, no sentido em que não existe uma ligação entre os níveis, excepto a vontade do autor⁽²⁶⁶⁾.

Sánchez Noriega, nesta linha de pensamento, discute ainda o conceito de metalepse⁽²⁶⁷⁾. Este procedimento revela-se quando o narrador transgredir o seu estatuto e age num outro nível narrativo. Procedimentos de carácter metaléptico incluem, por exemplo, a passagem das personagens Frei Dinis e D. Francisca do nível hipodieético para o nível diegético, num encontro com o narrador, em *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett. No cinema, este procedimento resulta na visão do «cinema dentro do cinema»⁽²⁶⁸⁾. Neste

um ouvinte a sua história (segundo nível) que começa numa feira onde um estranho doutor tem na sua posse um sonâmbulo.

⁽²⁶⁶⁾ Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 89.

⁽²⁶⁷⁾ Segundo Carlos Reis, «Significando etimologicamente “transposição”, a metalepse é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 224)

⁽²⁶⁸⁾ Lauro António discute com pormenor esta problemática no texto «O Cinema visto pelo Cinema», inserido em *A Memória das Sombras*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 157-161. Viaja por filmes, realizadores e temáticas, fundamentando as suas análises nos exemplos, entre outros, de Billy Wilder, F. Truffaut, Fellini, V. Minelli, I. Winkler, G. Tornatore, R. Altman, T. McTiernan, e W. Allen.

caso, existe um efeito de reflexo no seio da narrativa, numa relação metadieética. Este fenómeno pode ser encontrado em *Sherlock Jr.* (1924), de Buster Keaton⁽²⁶⁹⁾; *Crepúsculo dos Deuses* (1950), de Billy Wilder⁽²⁷⁰⁾; *Oito e meio* (1963)⁽²⁷¹⁾, de Fellini; ou em *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985), de Woody Allen⁽²⁷²⁾.

O fenómeno da metalepse reforça a existência de um narrador externo, entidade capaz de organizar todo o processo narrativo e suas diferentes naturezas, quer seja uma narração parcelar, como em *O Beijo da Mulher Aranha*, ou profundamente extensa, como em *Apocalypse Now*. No filme de Coppola, Willard, aparentemente, é o responsável exclusivo pela narração, mas esta está inserido no discurso do narrador externo que vai apresentando, em simultâneo, um conjunto de comentários, análises, reflexões, através de montagem paralela, sobreimpressões, alterações do ponto de vista ou pontuação fílmica (recorde-se, por exemplo, que após o assassinio dos tripulantes vietnamitas de um pequeno barco tudo termina com um fundido a negro, sugerindo um comentário de reprovação face ao lado «negro» daquele episódio).

Assim, é iniludível que no cinema toda a narrativa que nos é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais

⁽²⁶⁹⁾ Enquanto projetava, um projecionista adormece e é transportado para o próprio filme, no qual é um grande detetive que consegue resolver o crime de que era acusado na vida «real».

⁽²⁷⁰⁾ Numa piscina de Sunset Boulevard, em Hollywood, flutua o corpo de homem. É o próprio morto que nos irá contar a história da sua vida e do seu fim.

⁽²⁷¹⁾ Fellini constrói com o argumentista Ennio Flaiano a história do realizador Guido Anselmi (M. Mastroianni), que pretende recuperar a sua inspiração. Entrelaçam-se o sonho e a realidade, os cenários do passado e do presente e as personagens da memória de Guido misturam-se com o presente da sua realidade.

⁽²⁷²⁾ Woody Allen reflete sobre os universos do real e da ficção que se interpenetram. Cecília refugia-se no cinema para escapar a uma vida pessoal infeliz. Assistindo, um dia, pela quinta vez, ao mesmo filme, uma personagem do mesmo começa e falar com ela até que sai da tela para o mundo real. Posteriormente, a personagem de ficção regressará à tela, acompanhada pela própria Cecília.

alargada, uma diegese de primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradiegético. Contudo, enquanto em literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente. Na verdade, a primeira narrativa é aquela que é traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo, e que constrói o seu texto de uma forma não-verbal. Este narrador fílmico externo tem merecido profundas e aturadas análises. Distintos autores elegeram diferentes denominações para esta entidade: Sarah Kozloff apelida-o de *Câmara-narrador* ou *Realizador de Imagens*; Black chama-o de *Narrador Intrínseco*; André Gaudreault denomina-o *Narrador Fundamental* ou *Narrador Principal*.

Este narrador externo pode convocar um ou mais narradores que se diferenciam claramente dele. Uma temática que introduz o estudo deste narrador resulta da dilucidação do problema da desconfiança. O narrador-personagem pode distorcer o mundo que vai revelando dado que o seu discurso, por oposição ao discurso do narrador extradiegético impessoal, pode não ser verdadeiro, apresentando um ponto de vista duvidoso, por exemplo. Esta é uma situação que nos faz convocar o que Dolezel denomina «Mundo Narrativo». O discurso da personagem pode não coincidir com os factos desse mundo e, por outro lado, sendo ao mesmo tempo narrador, não possui uma capacidade ilimitada de narração, atributo exclusivo do narrador extradiegético.

Autores como Chatman, Kozloff, Francesco Casetti e Kristin Thompson citam *Pavor nos Bastidores*, de Hitchcock, como exemplo de um narrador-personagem que não é totalmente fiável. Neste filme, o espectador tem de discernir o que é verdadeiro, pois o *flashback* introduzido não é fiel, apresentando uma versão errada dos acontecimentos. Outra situação similar ocorre quando a narração em voz *over* diverge com as imagens, como acontece em *Esse obscuro objecto de desejo* (1977), de Buñuel⁽²⁷³⁾.

⁽²⁷³⁾ Verdadeiramente desconcertante, o filme reflete esta divergência entre o que é narrado pela personagem e o que é mostrado pelo narrador extradiegético.

Verificamos, assim, que o tema da narração extradiegética no cinema é uma área de investigação mais ambígua do que a da personagem-narrador, mas podemos concluir desde já que a narração extradiegética pode ser definida como a atividade discursiva ou narrativa primária⁽²⁷⁴⁾. Nesta narrativa, o seu responsável é definido por Black como *aquele que narra o filme na sua totalidade* ou *narrador intrínseco*; Metz denomina-o de *grand imagier* e Gaudreault, Kozloff, entre outros, propõem outras denominações, respetivamente, *narrador fundamental*, e *realizador de imagens*.

No que concerne a esta temática, elegemos como referência fundamental a posição de Gaudreault e Jost. Segundo estes autores, em primeiro lugar, não há narração sem instância narrativa, ainda que o cinema possa mostrar as acções sem propriamente as «contar», como pode ocorrer se relembrarmos o exemplo dos irmãos Lumière que, aparentemente, nos seus filmes, apresentam acontecimentos que se «narram a si mesmos».

Na realidade, qualquer que seja o filme, existe sempre uma entidade mediadora sem a qual não seria possível mostrá-lo ou contá-lo. A narratologia pode mesmo invocar o contributo precursor de Albert Laffay que, de forma considerada «intuitiva» por Gaudreault e Jost, caracterizou a narrativa da seguinte forma: a narração é ordenada de acordo com um determinismo rigoroso; toda a narração cinematográfica tem estrutura lógica, que constitui uma forma de discurso; a narração é estruturada por um «mostrador de imagens», um «grande imaginador»; e o cinema narra e representa⁽²⁷⁵⁾.

Mesmo que o cinema moderno tenha procurado esbater a presença do narrador (Resnais, Robbe-Grillet, Godard, Duras...) ou que o cinema clássico tenha optado pela sua presença explícita, a figura do «grande imaginador» não oferece contestação.

Por exemplo, quando Mathieu recorda a aventura emocional com uma bela mulher, esta vai sendo interpretada por atrizes diferentes, o que provoca o cómico e atesta as capacidades de diálogo entre estas entidades narrativas.

⁽²⁷⁴⁾ Cf. Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 127.

⁽²⁷⁵⁾ Cf. André Gaudreault e François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 22.

Quer valorizemos a designação «grande imaginador» quer a de «mega-narrador»⁽²⁷⁶⁾, resulta deste pressuposto que todos os narradores integrados no filme são «narradores delegados» ou «segundos narradores», responsáveis pela «subnarração» que se distingue da narração de primeiro plano, sendo que esta última integra a primeira⁽²⁷⁷⁾. O mega-narrador ou «narrador fundamental» (Gaudreault/Jost) é o responsável e organizador da comunicação fílmica. Estas responsabilidades narrativas do «enunciador fílmico» incluiriam, segundo Gardies, as dimensões icónica, verbal e musical⁽²⁷⁸⁾.

Face ao exposto, podemos, para já, numa primeira instância de reflexão, defender, como Gaudreault, Jost e Odin, bem como outros narratólogos fílmicos, que toda a diegese implica um narrador, o que, aliás, tem merecido consenso no universo da teoria narratológica no cinema. Desde sempre que a maioria dos autores reconhece a necessidade teórica de uma instância narrativa, muito para além da designação que possa ser utilizada⁽²⁷⁹⁾. Contudo, numa visão antinómica nítida, poderíamos citar Bordwell, que impugna a obrigatoriedade de existência de um narrador, conceção antropomórfica e desadequada ao fenómeno fílmico, chegando a substituir esta figura pelo próprio conceito de «narração» sem, contudo, apresentar argumentos sistematicamente consistentes e não evitando a queda no paradoxo de a aproximar do próprio autor real.

David Bordwell, recuperando o contributo de Pudovkine, considera que o observador invisível, que está traduzido na própria câmara, pode mesmo identificar-se com a figura do narrador, pois o cineasta soviético dizia que a lente da câmara era o olho do realizador, o que levou alguns autores a referenciar a própria câmara como o narrador da história⁽²⁸⁰⁾. Segundo Bordwell, esta perspetiva inicial concernente

⁽²⁷⁶⁾ Cf. André Gaudreault, *Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

⁽²⁷⁷⁾ Gaudreault e Jost, *op. cit.*, p. 57.

⁽²⁷⁸⁾ Cf. Gaudreault e Jost, *op. cit.*, p. 63.

⁽²⁷⁹⁾ Gaudreault e Jost *op. cit.*, p. 67.

⁽²⁸⁰⁾ David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 9.

ao narrador reflete a proximidade do cinema com o teatro, como defendia Eisenstein, o que pressupõe que a história à qual assistimos já havia sido previamente construída, logo, a diegese fílmica seria apenas uma representação. Neste contexto, numa linha expressionista, o papel do realizador é essencial ou, como diz Bordwell⁽²⁸¹⁾, tanto os primeiros como os últimos trabalhos de Eisenstein pressupõem um maestro invisível de cerimónias, responsável pela organização da ação, posições de câmara e montagem, pelo que o realizador chegara mesmo a defender a personificação do narrador na própria tela. Todavia, para Bordwell, o trabalho de Eisenstein não constitui uma teoria da narração, mas antes um conjunto de ideias sobre a sua forma de fazer e pensar o cinema, sem um fio condutor, e apresentando um carácter fragmentário.

Na linha de valorização do papel da câmara, encontramos o contributo de Colin MacCabe que opina que ela é o equivalente à metalinguagem do romance, nomeadamente, no cinema clássico. Contudo, a sua visão é baseada no romance do século XIX, sem particularizar nenhum género em concreto, acarretando uma indefinição de referências. Mesmo valorizando a ideia de que um narrador não é essencial em certos tipos de discurso, MacCabe é criticado por Bordwell por ignorar dimensões semânticas e sintáticas no romance, o que implica extrapolar conclusões. De acordo com esta perspetiva, relembramos a síntese feita por Edward Branigan quando afirma:

For Sobchack, what is “visible”, even in cinema, is only contingent and not fundamental. In a somewhat complementary way, Bruce Kavin believes that cameras, projectors, and films literally have a “mind”. Thus the starting point for these writers is that film possesses a body and a mind. In a sense, we have moved full circle from empiricist accounts which seek to minimize the separation between the material and structure of a text by giving great weight to the differences between the arts and the distinctive styles, to rationalist accounts which widen the separation by positing unobservable processes driving consciousness (reaching a maximum with psychoanalysis), and now back to holistic accounts like

⁽²⁸¹⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 14, 15.

those of Telotte, Sobchack, and Kawin which again virtually abolish separation, but by concentrating on a phenomenology of appearances that refuses to distinguish between subjective and objective, mind and material. ⁽²⁸²⁾

Nesta fase, torna-se nítida a inexistência de uma teoria homogênea do discurso fílmico. Na multiplicidade de opiniões, os dados convergentes são o trabalho da câmara e a montagem, evidências de enunciação, logo, de uma entidade responsável por este processo, diríamos nós ⁽²⁸³⁾.

Com toda esta diversificação de perspectivas, Bordwell releva alguns dos argumentos e opiniões mais representativos e defende que, no fundo, todos procuram saber quem olha verdadeiramente através da câmara ⁽²⁸⁴⁾.

⁽²⁸²⁾ Edward Branigan, *op. cit.*, p. 156.

⁽²⁸³⁾ Regressando à oscilação de perspectivas, poderíamos citar Metz e a figura do *sujeito que filma*; Bellour e o *valor da câmara*, que, revelando a distância entre o objeto e ela própria, prenuncia uma enunciação; a *força enunciativa* da câmara, de Browne; e o resultado da associação entre *discurso e fala* (Benveniste) e *discurso* como «olhar» (Metz), que relevou o valor da câmara, verdadeiramente antropomorfizada por Metz.

⁽²⁸⁴⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 24. Questiona o autor: «“Quién” mira a través de la cámara? Bellour responde: el sujeto que produce el *discours*. Ropars: el narrador. Nash: el autor. A veces esta figura se describe en términos lingüísticos: el “enunciador” (Bellour), una “voz” (Ropars). Pero con igual frecuencia la entidad se describe miméticamente: Ropars habla del movimiento de cámara como “la mirada del narrador”, Bellour de Hitchcock como “el *kino-eye* u ojo cinematográfico”. Puesto que este paradigma crítico aún no há habido, pues, un intento de definir las propiedades generales o cualidades de la narración fílmica o del narrador fílmico. Es más, los críticos han dibujado distinciones importantes: Ropars iguala al narrador con el “autor implícito”, mientras Bellour habla como si el enunciadore de las películas de Hitchcock no fuera una construcción crítica sino un cierto inglés corpulento (“el director, el hombre de la cámara”)). Outras reflexões sobre a instância narrativa levaram Bordwell e Branigan até uma aproximação cognitiva que se baseia no próprio processo de leitura. No entanto, devido a razões metodológicas e científicas, não analisaremos aqui este caminho, dado que o que nos interessa destacar é a perspectiva da narratologia e os seus fundamentos literários.

No fundo, regressamos a Genette quando manifestou a sua oposição ao conceito abstrato de factos narrativos. É que, segundo o autor de *Figures III*, os factos narrativos não existem independentemente da sua representação⁽²⁸⁵⁾.

Os estudos sobre o narrador fílmico reiteram estes argumentos. Chatman, Gaudreault, Casetti e Tom Gunning destacam o valor essencial do narrador no cinema. Trata-se de um imperativo lógico, de uma entidade que é capaz de estruturar toda a narrativa, perceber os elementos narrativos e ordenar o universo ficcional.

Dolezel e Marie-Laure Ryan reforçam a relevância da existência do narrador lembrando que é esta entidade que pressupõe os limites entre a verdade e a mentira, dentro do mundo ficcional, tornando-se uma peça-chave para o espectador. Este narrador conta «a verdade» sobre o seu mundo ficcional, dentro da narrativa mais abrangente que é o próprio filme, como defende Ryan⁽²⁸⁶⁾.

Tom Gunning⁽²⁸⁷⁾, por outro lado, defende que a narração fílmica advém da conjugação de três fatores unidos no conceito de faceta *profílmica*: o conjunto de elementos que estão à frente da câmara e que vão ser filmados; a imagem enquadrada, perspectivas, ângulos e movimentos da câmara, e a montagem que possibilita distintas sintaxes narrativas, relações de tempo, etc. Estes três elementos, em conjugação, constituem o narrador fílmico para Gunning, exemplificando a sua teoria com os filmes de Griffith e Godard.

Chatman⁽²⁸⁸⁾ defende a existência de um narrador extradiegético no cinema dado que, tendo como base o modelo de comunicação

⁽²⁸⁵⁾ Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 133.

⁽²⁸⁶⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 134. Segundo o autor, «[El relato] trata de lo que es, desde el punto de vista del autor y del lector, un posible mundo alterno, pero en el nivel del contrato insertado, el hablante y el oyente se comunicam acerca de lo que es para ellos el mundo real. Todo texto narrativo, cuyo narrador no esté alucinando, presupone un nivel en el que un hablante cuenta una historia como un echo real y no como invención».

⁽²⁸⁷⁾ Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.

⁽²⁸⁸⁾ Seymour Chatman, «Review of narration in the fiction film», *Wide Angle* n.º 8, 1986, pp. 189-204.

narrativa, qualquer mensagem pressupõe necessariamente um emissor. No cinema, não é humano, não é uma voz narrativa que enuncia frases para o espectador, é antes uma verdadeira metáfora que identifica uma fonte codificadora cujo objetivo é mostrar, mais do que contar. O narrador, para Chatman, é uma entidade plural, e por isso está perto de Gunning, mas também se aproxima do conceito de Rimmon-Kenan porque pretende mostrar o diálogo e não contá-lo.

Gaudreault destaca o valor da câmara para evidenciar a narração, exibir a progressão narrativa e apresentar os acontecimentos, sendo que é a montagem o principal código através do qual o narrador fílmico se mostra, o que permite introduzir nexos temporais. Em síntese, defende que a narração fílmica resulta da conjugação de narração e «mostração», o que inclui o plano individual e a narração feita através da montagem e da sua dimensão temporal⁽²⁸⁹⁾. Mas esta visão separa dois elementos-chave no cinema: a câmara e a montagem, contribuindo para uma distinção de planos. Não obstante, podemos vislumbrar em códigos como a música, a voz *over* ou a luz valores de comentário ou de destaque que, no modelo de Gaudreault, estariam apenas restritos à montagem.

Ryan, por outro lado, retomando o legado de Metz, divulgou a sua teoria da *narração impessoal*. A fonte situa-se na literatura e, segundo esta teoria, o discurso narrativo impessoal constrói o mundo ficcional e simultaneamente refere-se a ele como se tivesse existência independente. Em oposição, a *narração pessoal*, concretizada por um narrador que também é uma personagem, não cria o mundo ficcional, é apenas uma testemunha.

Em todo o caso, Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis relembram que esta questão do narrador fílmico resulta de uma análise comparativa entre o cinema e a literatura. A questão central é saber se este narrador existe enquanto entidade com equivalência à literatura, ou seja, como instância elocutória, ou se porventura a designação deriva de uma construção teórica do espectador que conjuga características textuais específicas *a posteriori*⁽²⁹⁰⁾.

⁽²⁸⁹⁾ Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 140.

⁽²⁹⁰⁾ *Id.*, *ibidem*.

Em conexão com o conceito de narrador, merece ainda atenção a problemática da focalização⁽²⁹¹⁾.

Genette identifica a *Focalização interna*, segundo a qual a narração é apresentada através de uma personagem, acarretando um conjunto de limitações. Constituiria um exemplo o filme *A Dama do Lago* (1946), de Robert Montgomery, no qual a câmara funciona como o olhar da personagem. Este tipo de narração era designado, na terminologia tradicional, por «narração na primeira pessoa»; todavia, a nomenclatura revelava-se falaciosa, dado que um narrador, por natureza, apresenta os acontecimentos depois de estes terem ocorrido, situando-se fora do mundo da história, enquanto no filme de Montgomery a câmara-personagem observa os acontecimentos à medida que estes vão ocorrendo.

A focalização interna comporta ainda as seguintes dimensões: *fixa*, quando é limitada a uma personagem; *variável*, quando a focalização varia de uma para outra personagem numa cena; ou *múltipla*, quando um acontecimento é visto através de diferentes perspetivas. *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa, ilustra uma focalização múltipla, enquanto *O Padrinho*, de Coppola, exemplifica a focalização variável quando, na sequência do casamento, o ponto de vista vai passando de uma personagem para outra⁽²⁹²⁾.

Em segundo lugar, Genette caracteriza a *Focalização externa*. Neste caso, as nossas informações sobre as personagens são adquiridas através dos seus comportamentos e palavras, sem acesso aos sentimentos ou pensamentos das mesmas. No cinema, não é fácil conceber

⁽²⁹¹⁾ O conceito de focalização que aqui utilizamos deriva de Genette e do seu estudo *Figures III*. Este tema da Focalização é explicitado entre as páginas 206 e 224, da obra citada.

⁽²⁹²⁾ Este fenómeno liga mais uma vez literatura e cinema, como provam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes que, refletindo sobre o romance do século XX, observam: «o recurso à focalização interna decisivamente se impõe, com ficcionistas como Joyce, Proust e Faulkner, entre outros, em sintonia com conquistas científicas e inovações culturais coincidentes na valorização da peculiaridade do sujeito individual: a psicanálise, a teoria da relatividade, o cinema, a fenomenologia e o existencialismo são, entre outras, algumas dessas novidades...» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 165)

uma visão das personagens sem termos acesso a sentimentos ou pensamentos – ligados, neste modelo, à focalização interna. Trata-se de uma «visão exterior», como acontece em *Os Assassinos*, de Ernest Hemingway. Este tipo de focalização caracteriza um dos momentos da interseção entre o cinema e a literatura, o romance americano dos anos 30, marcadamente próximo de técnicas cinematográficas⁽²⁹³⁾.

Genette refere ainda a chamada *Focalização zero*⁽²⁹⁴⁾. Nesta perspectiva, nenhuma personagem é alvo de atenção particular em termos emocionais, cognitivos ou de percepção. Genette aproxima esta focalização da narração omnisciente. Em cinema, esta perspectiva revela-se problemática. Sánchez Noriega⁽²⁹⁵⁾ defende que esta faceta é caracterizada pela inexistência de uma narração focalizada, quando existe um narrador omnisciente. É a focalização de uma *diegese* clássica.

⁽²⁹³⁾ Escrevem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: «a focalização externa sendo um procedimento menos usual do que a focalização interna ou a focalização omnisciente, pode explicar-se em função de motivações ideológico-culturais relativamente bem localizadas; é o caso da sua utilização pelo romance americano dos anos 30, influenciado pelas técnicas cinematográficas e pela psicologia behaviorista conducentes ao chamado “realismo objectivo”.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, pp. 162-163)

⁽²⁹⁴⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes preferem a designação *focalização omnisciente*, justificando que as designações de Genette «podem ser entendidas como referindo-se àquelas narrativas que, por não recorrerem de forma significativa a procedimentos de focalização, pura e simplesmente não suscitam reflexões no campo da perspectiva narrativa; por outro lado falar em narrativa não focalizada pode levar a pensar que o conceito de focalização é pertinente apenas na aceção de restrição informativa que ele assume no caso da focalização interna e da focalização externa». Os mesmos autores definem focalização omnisciente como «toda a representação narrativa em que o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada, podendo, por isso, facultar as informações que entender pertinentes para o conhecimento minudente da história; colocado numa posição de transcendência em relação ao universo diegético (a não confundir, no entanto, com essa outra transcendência do autor real que concebeu a história), o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 168)

⁽²⁹⁵⁾ José L. Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 91.

François Jost⁽²⁹⁶⁾, refletindo sobre a focalização e a narração, compara estudos literários e fílmicos, destacando que a narração literária inclui um conjunto de marcas (pontuação, modificadores, pronomes...) que permitem ao leitor identificá-la como uma narrativa contada por um narrador. A narração fílmica torna-se mais complexa devido à sua natureza e à sua linguagem. Trata-se de uma natureza múltipla, situada nos planos visual e verbal. Por um lado, se podemos constatar a existência de uma história contada por imagens, por outro, é difícil identificar o narrador em si. Jost introduz o conceito de *ocularização*, por oposição ou aposição ao conceito de focalização. Enquanto a focalização nos remete para aquilo que a personagem sabe, a *ocularização* identifica a relação entre o que a câmara mostra e o que a personagem está a ver. Poderíamos distinguir *ocularização interna*, que consistiria nos planos nos quais a câmara substitui o olhar da personagem, e a *ocularização externa* (ou zero), que seria relativa aos planos nos quais o campo de visão se encontra fora da própria personagem⁽²⁹⁷⁾.

Nesta encruzilhada, o narrador continua uma entidade de contornos complexos. Contudo, existem ainda dois conceitos que são importantes para a clarificação deste tema: a voz *over* e a voz *off*.

A problemática da voz *over* representa um dos aspetos mais debatidos no que concerne ao estatuto e perspetivas do narrador na narrativa fílmica.

Distintos autores identificam esta voz como narrador extradiegético, outros como intradieético. David Alan Black defende a segunda posição quando afirma que essas vozes são contingentes com o ato de narrar e a sua permanência não instiga nem afeta o filme⁽²⁹⁸⁾.

Kozloff⁽²⁹⁹⁾, analisando a narração em voz *over*, e contornando as designações terminológicas de Genette, identifica a narração homo-

⁽²⁹⁶⁾ François Jost, «Narration(s): en deça et au-delà», *Communications* n.º 38, 1983, pp. 40-43.

⁽²⁹⁷⁾ Robert Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 116.

⁽²⁹⁸⁾ David Alan Black, «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema», *Wide Angle* n.º 8, 1986, pp. 10-26.

⁽²⁹⁹⁾ Cf. Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers*, Berkeley, University of California Press, 1988.

diegética em voz *over* como narração em primeira pessoa, enquanto a narração heterodiegética é designada como narração de terceira pessoa. Nesta perspetiva, seria possível distinguir, quanto aos narradores de primeira pessoa, entre os *Narradores-marco*, narradores-personagem que iniciam a sua narração logo no início do filme, mas que não é visualizada pelo espectador (como acontece com Alex de *Laranja Mecânica*), e os *Narradores Embutidos*, que começam a narração depois de o filme ser iniciado e podem ser visualizados. Estes narradores levantam o problema da autenticação narrativa ou, nas palavras de Lubomir Dolezel, a *Autoridade de Identificação*, que permite comprovar os acontecimentos na ficção. Neste caso, os narradores embutidos são vistos habitualmente como *Narradores Não Fíáveis* e devem provar o seu estatuto ao longo da diegese (recorde-se o caso de *Rashomon*).

O narrador de terceira pessoa em voz *over* – heterodiegético, para Genette –, está limitado pelo narrador fílmico extradiegético. Está ainda associado à questão dos géneros cinematográficos que estão na base de uma identificação de subtipos do narrador-personagem.

Segundo Kaja Silverman⁽³⁰⁰⁾, a voz *over* não corporizada é relativamente pouco frequente no cinema clássico, revela um estatuto de poder superior e ultrapassa a ligação entre o som e a imagem. Pascal Bonitzer⁽³⁰¹⁾ destaca a sua difícil integração na estrutura geral dos filmes, já que a sua posição é demasiado agressiva, principalmente a masculina, dominante no cinema narrativo, típica dos anos quarenta, já que a feminina é raríssima.

Relativamente a este assunto, Nick Lacey estabelece uma oposição entre dois tipos de narrador. Por um lado, o narrador que é criado nos textos audiovisuais através de uma conjugação entre a *mise-en-scène* e a montagem (nesta linha, o realizador é visto como o autor, dado que ele é o responsável por esta criação); por outro, o narrador-

⁽³⁰⁰⁾ Kaja Silverman, «A Voice to Match: The Female Voice in Classical Cinema», *Iris*, n.º 3, 1985, pp. 57-70.

⁽³⁰¹⁾ Pascal, Bonitzer, *Le regard de la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 33.

-personagem, típico de certos géneros, e que o crítico acentua quando refere:

The dramatised narrator is a character through whom the narration passes; this may be in the first-person but can also be through a “third-person” reflector where we are given a particular character’s point of view. The dramatized narrator is comparatively rare in audio-visual texts, although films (particularly *films noir*) and television drama can do this by employing a voice-over narration which is usually spoken by the hero. [...] There are even films that are wholly shot from the point of view of the central character; for example, *The Lady in the Lake* (1947), a *film noir* directed by its star, Robert Montgomery (whom we only see on two occasions)⁽³⁰²⁾.

A voz *off* de um protagonista estabelece imediatamente laços com determinados géneros. Por exemplo, quando analisamos *Blade Runner*, de Ridley Scott, vem-nos à mente o Cinema Negro, ou não fosse a personagem central um detetive, herdeiro das tradições legadas por personagens como Marlowe. Deckard partilha connosco uma visão de Los Angeles no ano de 2019. Através da voz *off* do protagonista, reproduz-se o pensamento da personagem e revisita-se o filme negro através de uma longa analepse. Trata-se, assim, de um recurso com aproximação à conceção do narrador literário autodiegético e com a utilização do monólogo interior. A voz *off* vai perfilando um narrador crepuscular, profundamente desencantado, um anti-herói, que recorda o seu passado negro durante o qual realizou a sua última missão como *blade runner*. Neste ponto, o realizador aproxima o filme de 1982 da obra literária que o inspirou (*Blade Runner – Perigo Iminente*, de Philip K. Dick), concebendo um narrador autodiegético, mas introduzindo algumas alterações (posteriormente, em 1992, Ridley Scott lança um *Director’s Cut*, com alterações mais profundas: a voz *off* de Deckard que narra o passado é totalmente eliminada, bem como o final, que deixa de ter um desenlace feliz).

⁽³⁰²⁾ Nick Lacey, *Narrative and Genre*, Londres, MacMillan Press, Ltd., 2000, p. 109.

A voz *off* no cinema pode, neste caso, aproximar-se do valor do monólogo interior, pois como observam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «O narrador desaparece e a “voz” da personagem atinge o limite possível da sua autonomização: o presente da actividade mental doeu-personagem é o único ponto de ancoragem»⁽³⁰³⁾, fenómeno que deriva do contributo de Bergson e dos seus estudos sobre tempo psicológico, da visão de W. James sobre a «corrente de consciência» e do «aparecimento e desenvolvimento do cinema que, ao atingir um índice considerável de rigor descritivo, motivou a narrativa para a exploração minudente do interior das personagens, como alternativa qualitativamente eficaz para competir com as mencionadas potencialidades descritivas»⁽³⁰⁴⁾. Por outro lado, recordando que o fluxo de consciência da personagem é marcado pelos seus pensamentos e gramaticalmente pela primeira pessoa, não poderíamos deixar de associar esta técnica literária à voz *off* de Willard, em *Apocalypse Now*, ou do jovem Chris Taylor, em *Platoon*, por exemplo.

Barry Lyndon (1975), de Stanley Kubrick, é marcado por uma voz *off* que vai informando o espectador acerca do trajeto da personagem principal. O romance homónimo de William Makepeace Thackeray é uma narrativa na primeira pessoa que Kubrick transforma numa diegese com um narrador em *off*, intervindo ao longo do filme e precedendo os acontecimentos. Esta voz revela um narrador que antecipa todos os movimentos da personagem, Barry, procura os seus pontos de referência e tenta avaliar os seus espaços (morais, sociais, económicos, amorosos, geográficos...) ⁽³⁰⁵⁾.

Assim, nesta encruzilhada, a análise da relevância da voz *off* e da voz *over* é uma estratégia a ter em conta na dilucidação do conceito do narrador. Esta instância convoca outras categorias da narrativa que também permitem, por sua vez, corroborar a sua existência porque com ela estabelecem múltiplas relações, como acontece, por exemplo, com a dimensão temporal.

⁽³⁰³⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 230.

⁽³⁰⁴⁾ *Id.*, *ibidem*.

⁽³⁰⁵⁾ Cf. Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, p. 128.

2.2. O tempo

Uma diegese, teoricamente e em termos estruturais, comporta uma ordem cronológica. Mas o enredo pode desconstruir este paradigma.

Assim, cabe ao espectador uma função decisiva, como defendem Bordwell e Thompson: «In constructing the [text's] story out of its plot, the [audience] tries to put events in chronological *order* and to assign them some *duration* and *frequency*. We can look at each of these temporal factors separately.»⁽³⁰⁶⁾

Pulp Fiction (1994), de Quentin Tarantino⁽³⁰⁷⁾, tipifica exemplarmente este processo que exige a intervenção do público. Em síntese, o enredo apresenta os seguintes «capítulos»: Prólogo, Vincent Vega e a mulher de Marsellus Wallace, O Relógio de Ouro, A Situação com Bonnie e Epílogo. Esta estrutura não corresponde à diegese fílmica, que se apresenta da seguinte forma: Prólogo, A Situação com Bonnie, Epílogo, Vincent Vega e a mulher de Marsellus Wallace e O Relógio de Ouro. Face a esta discrepância estrutural, o espectador tem de ordenar os «capítulos» mentalmente, de modo a perspetivar a história. O cinema foi ainda capaz de recriar o tempo, redefinindo as suas fronteiras. Recordemos, por exemplo, Éric Dufour:

Uma uchronia consiste em imaginar, a partir de um ponto de divergência ficcional na história, por exemplo se Marco Aurélio tivesse deserdado Cómodo a favor de Pertinax, o que se teria passado desse momento em diante, no que se poderia ter tornado a civilização europeia, e em que a sua configuração teria mudado totalmente. Nesse sentido, *Sacanas Sem Lei* (Q. Tarantino, 2009), sendo uma uchronia, é realmente um filme de Ficção Científica, imaginando que Hitler podia ter sido morto num pequeno cinema parisiense onde os alemães celebram a estreia de um filme de propaganda intitulado *Der Stolz der Nation*⁽³⁰⁸⁾.

⁽³⁰⁶⁾ Apud Nick Lacey, *Narrative and Genre*, Londres, MacMillan Press, 2000, p. 20.

⁽³⁰⁷⁾ Esta faceta é bem característica da produção de Tarantino. Recorde-se, por exemplo, *Reservoir Dogs* (1992) e o seu argumento para *True Romance* (1993), de Tony Scott, filme que não seria fiel ao plano temporal de Tarantino.

⁽³⁰⁸⁾ Éric Dufour, *O Cinema de Ficção Científica*, Lisboa, Textos e Grafia, 2012, p. 135.

A dimensão temporal origina, assim, no universo cinematográfico, especificidades que mereceram estudos distintos.

Assim, Bordwell e Thompson distinguem três tipos de duração. Em primeiro lugar, a do *enredo* remete-nos para o tempo que o mesmo contempla. Isto significa que o tempo do enredo se pode traduzir apenas numa frase ou numa fração de segundo, como acontece com a sequência «A Alvorada do Homem», em *2001, Odisseia no Espaço* (1968). Pelo contrário, alguns segundos podem demorar um tempo muito prolongado. Em *Seven* (1995), o tempo remete-nos para uma marcha de oito dias e *Trainspotting* mostra-nos um trajeto de uma vida inteira.

A *duração da narrativa* é o tempo que a mesma cobre. Habitualmente, é mais extenso em comparação com o tempo de duração do enredo. Por último, a *duração no ecrã* é o tempo que demora a projetar um filme. *E Tudo o Vento Levou* (1939) demora três horas e quarenta minutos, *Casablanca* (1943) apenas 99 minutos. Um exemplo perfeito das relações temporais é *Carta de Uma Desconhecida* (Ophuls, 1948). O tempo de duração do filme é de noventa minutos, enquanto a história se desenrola ao longo de três horas de uma manhã, durante a qual é lida uma carta; esta remete para acontecimentos que ocupam quinze anos, na viragem do século, em Viena⁽³⁰⁹⁾.

Este modelo revela que o espectador tem um papel ativo na própria estruturação fílmica, pois a compreensão do mesmo implica uma criação do texto fílmico, baseada num conhecimento secular da narrativa que nos leva até à *Poética* de Aristóteles. O tempo é um fator essencial para a diferenciação dos géneros, como comprova o seguinte excerto no qual o autor distingue tragédia e epopeia:

A epopeia acompanha a tragédia, na medida em que é uma imitação em verso de homens superiores. Difere, porém, em ter um metro único e em ser uma narrativa. E ainda quanto à extensão: uma esforça-se por decorrer no período de uma revolução do sol, ou por o exceder em pouco; a epopeia diverge também pela circunstância de dispor de um âmbito cronológico ilimitado⁽³¹⁰⁾.

⁽³⁰⁹⁾ Cf. Edward Branigan, *op. cit.*, p. 34.

⁽³¹⁰⁾ Maria Helena da Rocha Pereira, *Hélade*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1982, p. 416.

O tempo é um elemento de relevância extrema na construção narrativa e oferece possibilidades estéticas muito variadas. Como já dissemos, podemos distinguir entre uma orientação cronológica que caracteriza a história e a materialização efetiva que se traduz no discurso. Por este motivo, o discurso pode evidenciar marcas de anacronia ou construções paralelas que complexificam a diegese. Genette concede uma clara atenção a esta categoria e os seus postulados para a literatura encontram no cinema muitos pontos de contacto. O tempo, juntamente com a voz e o modo, são os três elementos-chave do *récit*, de acordo com o modelo genettiano. O tempo é ainda analisado por Genette segundo três categorias: *ordem*, *duração* e *frequência*. A primeira categoria é concernente à sequência na qual os acontecimentos se sucedem e a ordem de acordo com a qual são narrados⁽³¹¹⁾.

Podemos assim distinguir entre um tipo de ordem cronológica e as anacronias que contêm as analepses, ou *flashbacks*, e as prolepses, ou *flash-forwards*. As anacronias são alterações no discurso dos acontecimentos da história e patenteiam as capacidades organizadoras por parte de um narrador que pode submeter o fluir do tempo a critérios específicos, de acordo com a economia da narrativa, vetores semânticos e ideológicos. Em síntese, para citar Genette: as anacronias são «les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit»⁽³¹²⁾. Tal capacidade atesta no cinema a existência de um narrador capaz de modelar o discurso, introduzindo, por exemplo, uma analepse⁽³¹³⁾. A analepse, na linha da definição proposta

⁽³¹¹⁾ Escreve Genette: «Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel indice indirect.» (Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 78-79)

⁽³¹²⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 79.

⁽³¹³⁾ Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «Correspondendo genericamente ao conceito designado também pelo termo *flashback*, entende-se por analepse todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da acção e mesmo, nalguns casos, anteriores ao seu início.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 26)

por Genette⁽³¹⁴⁾, pode desempenhar variadas funções na narrativa, nomeadamente, a capacidade de revelar conexões temáticas e ideológicas, como acontece com a demonstração naturalista e determinista no capítulo III de *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, relativamente a Amaro, ou o passado lembrado por D. Maria dos Prazeres em *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira. Michel Chion⁽³¹⁵⁾ identifica diferentes tipos de *flashback*. Relativamente ao *Flashback – puzzle*, investiga-se um acontecimento no passado, envolto em dúvida, muito devido às diferentes perspetivas que criam ambiguidade. *Citizen Kane*, de Orson Welles, *A Condessa Descalça*, de Joseph Mankiewicz, *Star 80*, de Bob Fosse, e *Lola Montès*, de Max Ophuls, são exemplos de lembranças variadas, multifacetadas, que contribuem para uma visão que se vai construindo com cada contributo. Uma segunda versão do primeiro caso apresenta um conjunto de visões contraditórias relativamente ao mesmo acontecimento, como *Rashomon*, de Kurosawa, ou *O Homem que Matou Liberty Valence*, de John Ford.

A analepse pode ser encontrada logo no início do filme que se institui como um longo regresso ao passado, contado a alguém no presente, em *situação-limite* (a personagem está às portas da morte, o homem perseguido está prestes a ser alcançado...). Filmes como *O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes*, de Tay Garnett, ou *Perdição*, de Billy Wilder, são exemplos bastante claros. Existe também o que o crítico apelida de *flashback* nostálgico, como em *Morangos Silvestres*, de Bergman, que revela um velho professor que recorda a sua juventude. A nostalgia está também presente em *O Mensageiro*, de Joseph Losey, ou o idílio revisitado em *Casablanca*, de Michael Curtiz.

Por último, encontramos o *flashback* traumático que retoma uma recordação apagada e é típico do filme de recorte psicológico ou psicoanalítico, como *Marnie*, de Hitchcock, ou vários filmes de Mankiewicz, um verdadeiro especialista na utilização do *flashback*. Outros casos incluem o *flashback* inserido que ilustra a inclusão de

⁽³¹⁴⁾ Sobre o conceito de analepse, confrontar *Figures III*, pp. 90-105.

⁽³¹⁵⁾ Michel Chion, *Como se escreve un guion*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 161-162.

uma narrativa na narrativa principal, como em *As Mil e uma Noites*; o *flashback enganoso* de *Pânico nos Bastidores*, já citado; ou o *flashback sucessivo*, que caracteriza *Betrayal*, de David Jones, filme em que cada sequência constitui um retrocesso até se alcançar o início da diegese.

O *flashback* pode ser utilizado com diferentes propósitos narrativos e estilísticos⁽³¹⁶⁾. Alguns autores estabelecem um diálogo entre passado e futuro, entre o real e o imaginário, como em *L'année dernière à Marienbad* e em *Hiroshima, Meu Amor*. Neste último filme, Emmanuelle Riva vive uma relação com o japonês Eiji Okada, que a faz lembrar uma relação anterior, durante a ocupação de França pelos alemães.

A grande maioria dos filmes⁽³¹⁷⁾ revela uma ordem cronológica linear, enquanto, para Genette, esta mesma ordem cronológica é uma exceção nos romances. Mais ainda, analisando as primeiras duas décadas do cinema, verificamos que é uma estratégia dominante, ao contrário de certas correntes ou estilos, como o *film noir*, que não raras vezes utilizou a analepse.

Em oposição a esta constância, Brian Henderson defende que a prolepse é bastante mais rara e apenas vultos isolados, como Nicholas Roeg ou Alain Resnais, a utilizaram. Tal preponderância da cronologia

⁽³¹⁶⁾ Segundo Marcel Martin, «Com o objectivo de aplicar rigorosamente a regra da unidade de tempo (e, eventualmente, a de lugar), seria errado subestimar a importância da unidade de tempo na génese de uma atmosfera dramática. Muitos filmes encontram aí uma das razões do seu valor (*A noite de São Silvestre*, *Le Jour se Léve*, *Huit Heures de Sursis*, *The Informers*, *Les Portes de la Nuit*, etc.) Essa unidade de tempo pode ser bastante abrandada, quando a ação se divide em duas partes separadas por um longo período: portanto, ao invés de apresentar as origens do drama e, em seguida, mostrar a conclusão vinte ou trinta anos depois, começa-se o filme nesse segundo período, após o que um retorno expõe o passado, antes que se volte ao presente para o desenlace do drama: desta forma, a obra fecha-se em si mesma segundo uma simetria estrutural e esteticamente bastante satisfatória, e, ao mesmo tempo, segundo uma simetria temporal que lhe fornece uma unidade centrada no presente, que é o tempo mais participável.» (Cf. Gérard Betton, *Estética do Cinema*, São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. 26)

⁽³¹⁷⁾ Brian Henderson, *op. cit.*, pp. 4-17.

pura seria devida, ainda segundo Henderson, ao facto de o cinema revelar um sistema temporal defetivo e, deste modo, ter necessidade de utilizar estratégias, como a voz *over*, a música, o vestuário, o cenário, que indicam as alterações temporais ao espectador.

Assim, a prolepse é uma distorção da ordem temporal, em oposição simétrica à analepse, através da qual os acontecimentos posteriores ao presente da ação são antecipados. A prolepse é particularmente apropriada à narrativa de primeira pessoa, que pode aludir ao seu futuro, sendo, todavia, um recurso menos frequente em comparação com a analepse⁽³¹⁸⁾. O *flash-forward* coloca o narrador numa posição ulterior relativamente aos factos narrados, sendo caracterizada ainda por uma menor tendência para a reflexão, dado que apresenta uma amplitude mais reduzida, em comparação com a analepse.

A *duração* é a segunda categoria genettiana relativa ao tempo. Este conceito, que muitos narratólogos utilizam, como por exemplo Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, foi, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, substituído pelo próprio Genette, por *velocidade*. Esta, segundo Genette, «definir-se-á pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos, e uma extensão: a do texto, medida em linhas e páginas»⁽³¹⁹⁾. Neste conceito vão interagir distintos vetores como o tempo da história e o discurso que a vai modelizar, confrontando-se a pluridimensionalidade do tempo da história com a unidimensionalidade discursiva⁽³²⁰⁾.

⁽³¹⁸⁾ Observa Genette: «L'anticipation, ou prolepse temporelle, est manifestement beaucoup moins fréquente que la figure inverse, au moins dans la tradition narrative occidentale.» (Cf. *Figures III*, p. 105. Genette analisa este conceito entre as páginas 105 e 115)

⁽³¹⁹⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, p. 399.

⁽³²⁰⁾ Acrescentam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes que «A velocidade imprimida ao relato é uma consequência da atitude mais ou menos selectiva adoptada em relação à pluridimensionalidade e ao alargamento temporal da história: o narrador pode tentar respeitar da forma mais fiel as dimensões temporais da história, o que em princípio implica uma narrativa de velocidade sincronizada com os factos a narrar, ou então, pelo contrário, pode proferir um comportamento selectivo, escolhendo os eventos a reter (e, desde logo, o seu

Tais dimensões possibilitam exemplos extremos. Comparando⁽³²¹⁾ três dimensões desta faceta tendo como base uma adaptação, encontramos um exemplo das diferenças que as caracterizam. O seguinte quadro traduz precisamente essas discrepâncias na adaptação de *Tess d' Urbervilles*, do realizador Roman Polanski, a partir do texto de Thomas Hardy:

Duração da História	Duração do Tempo do Relato	Duração do Relato Fílmico
36 000 horas/ Cerca de 4 anos (<i>Tess d' Urbervilles</i> , Hardy)	10 horas/ 400 páginas (<i>Tess d' Urbervilles</i> , Hardy)	3 horas (<i>Tess</i> , Polanski)

Narrativas como *Ulisses*, de James Joyce, ou *Um Dia na Vida de Ivan Denisovich*, de A. Soljenitsine, tipificam a diferença entre extensão da história e velocidade do relato: a narrativa abarca um dia, mas o período de leitura da mesma ultrapassa, decerto, um dia, pelo que a duração da narrativa (equivalente, *grosso modo*, ao tempo de leitura) ultrapassa o tempo da história. Por outro lado, *Os Buddenbrooks*, de Thomas Mann, ou *A Família Artamonov*, de Gorki, exemplos de romances de família, perspetivam a narrativa ao longo de gerações, pelo que a velocidade torna mais breve o tempo de leitura em comparação com a sua extensão temporal na diegese. Tais modelizações temporais não são obviamente refratárias de influências ideológicas⁽³²²⁾.

desenvolvimento temporal), o que se traduzirá numa narrativa de velocidade em certo sentido mais rápida do que a história.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, p. 399)

⁽³²¹⁾ Comparação inspirada no modelo apresentado por Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 104.

⁽³²²⁾ Escrevem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: «A estas opções e interações ligam-se motivações de natureza genericamente ideológica que importa considerar também: do romance de matriz balzaquiana, tendendo a uma gestão equilibrada de velocidades narrativas, ao chamado «romance impressionista» (de V. Woolf, Joyce, Proust e Faulkner), caracterizado pela hipertrofia de

Assim, a velocidade implica uma estruturação orientada pela *isocronia*⁽³²³⁾ ou pela *anisocronia*⁽³²⁴⁾. A *anisocronia* contempla quatro movimentos narrativos: a pausa, o sumário, a extensão e a elipse, ainda que a digressão também represente um desvio na duração da história.

A *pausa*, movimento *anisocrónico*, perspetiva a descrição e a digressão. De acordo com os princípios propostos por Genette⁽³²⁵⁾, a pausa é definida por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes como «uma forma de suspensão do tempo da história, em benefício do tempo do discurso [pois] o narrador alarga-se em reflexões ou em descrições que, logo que concluídas, dão lugar de novo ao desenvolvimento das

componentes de índole subjectiva, vai uma distância considerável, em parte condicionada por transformações e descobertas nos campos da filosofia e das ciências (*durée* bergsoniana, corrente de consciência, psicanálise freudiana, teoria da relatividade, etc.); de modo similar, o tratamento da velocidade narrativa numa obra como as *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, não é estranho à cosmovisão romântica responsável por uma concepção individualista e anti-canónica da literatura e, em particular, da novelística.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 401)

⁽³²³⁾ De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a *isocronia* «é constituída por todo o procedimento que procure incutir ao discurso narrativo uma duração idêntica à da história relatada. Trata-se, em última análise, de uma tentativa de sincronização que só convencionalmente pode entender-se consumada com eficácia; de facto, a duração do discurso que se pretende igualar à da história só pode sê-lo, na narrativa escrita, pela interposição da leitura. E esta, desenvolvendo-se num tempo próprio e variável de leitor para leitor, inviabiliza o estabelecimento de uma duração discursiva rigorosamente isócrona em relação à história.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 203)

⁽³²⁴⁾ Quanto à *anisocronia*, os mesmos autores definem-na como «toda a alteração, no discurso, da duração da história, aferindo-se essa alteração em função da leitura que de certo modo concretiza o tempo da narrativa e determina a sua efetiva duração; por outras palavras, dir-se-á que o discurso pode desenvolver-se num tempo mais prolongado do que o da história (o narrador pode, por exemplo, demorar-se em descrições ou em digressões) ou, pelo contrário, num tempo mais reduzido do que o da história (quando, por exemplo, o narrador abrevia em poucas linhas o que ocorreu em vários dias, meses ou anos.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, pp. 30-31)

⁽³²⁵⁾ Cf. *Figures III*, pp. 133-138.

ações narradas»⁽³²⁶⁾, corresponde a uma intervenção do narrador que inclui facetas descritivas ou digressivas.

No cinema, uma pausa pode corresponder, *lato sensu*, aos planos iniciais de uma sequência que introduzem o espectador na ação. Trata-se de um tempo verdadeiramente problemático em termos fílmicos, como defendem Henderson e Chatman, dado que mesmo este tipo de planos é responsável pelo avanço da ação, e, como afirma Henderson, o tempo que é dedicado a estes planos cria expectativas no espectador, como se fossem sinais sonoros de um relógio dramático⁽³²⁷⁾. Um exemplo de pausa é apresentado por Gaudreault e Jost, quando recordam os filmes de Visconti, nomeadamente, os movimentos absolutamente descritivos da câmara em *O Leopardo* (1963) ou *Morte em Veneza* (1971)⁽³²⁸⁾.

Na esteira de Genette⁽³²⁹⁾, a *elipse* é um dos processos da anisocronia que constitui uma alteração no discurso da duração da história⁽³³⁰⁾. No cinema, a elipse pode, através da montagem, permitir aos realizadores distintos efeitos, estabelecer relações, ou simplesmente abarcar períodos muito longos. A elipse é um exemplo dos fenómenos de compactação narrativa, mas permite caracterizar, de forma distintiva, a obra de certos cineastas. Recordemos, por exemplo, Rossellini ou Bertolucci. Em *1900*, Bertolucci utiliza a elipse como um instrumento de interpretação quando aproxima momentos e períodos separados historicamente, criando entre eles uma relação de tipo discursivo. Outros cineastas, como Bresson, utilizam a elipse de forma muito frequente. Neste âmbito, a ausência é um elemento significativo relevantíssimo, elevando o estatuto da espiritualidade que ultrapassa

⁽³²⁶⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 304.

⁽³²⁷⁾ Brian Henderson, *op. cit.*, p. 143.

⁽³²⁸⁾ Gaudreault e Jost *op. cit.*, p. 126.

⁽³²⁹⁾ Cf. *Figures III*, pp. 139-141.

⁽³³⁰⁾ «(...) por outras palavras, dir-se-á que o discurso pode desenvolver-se num tempo mais prolongado do que o da história (o narrador pode, por exemplo, demorar-se em descrições ou em digressões) ou, pelo contrário, num tempo muito mais reduzido do que o da história (quando, por exemplo, o narrador abrevia em poucas linhas o que ocorreu em vários dias, meses ou anos).» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, pp. 30-31)

o mundo do empirismo que se pode mostrar. Godard pensa na elipse como uma marca pessoal, separando o discurso fílmico do mundo da história, com a elisão de elementos centrais, fraturas de continuidades espaciais e temporais e eliminação de planos, como defendem Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis⁽³³¹⁾. Este processo anisocrónico torna-se, assim, num elemento que comprova a enunciação⁽³³²⁾, mas, em oposição às sequências de montagem, permite ao espectador a sensação de estar a construir a diegese.

A *cena* é outra das categorias da velocidade e traduz-se num exercício de reprodução do discurso das personagens, respeitando-se integralmente as suas falas, desembocando numa narrativa dominada pela isocronia, uma tendência para a dramatização e um desaparecimento parcial ou total do narrador relativamente à cena do discurso⁽³³³⁾. Em termos cinematográficos, a cena é um produto sem manipulação temporal. Tipificam esta faceta os planos-sequência que através da

⁽³³¹⁾ Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, *op. cit.*, p. 144.

⁽³³²⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 144.

⁽³³³⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.* p. 53. Adiantam ainda estes autores, com total pertinência, que «As motivações que suscitam o recurso à cena não podem dissociadas da sua correlação dinâmica com outros signos narrativos e em especial com os do domínio da velocidade temporal: pausa, elipse e resumo. É em especial com o último que essa correlação se estabelece com mais frequência; em certa medida herdeira da oposição aristotélica entre mimesis e diegesis, a oposição cena/resumo traduz a alternância de uma representação dirigida por um narrador distanciado e dotado de um certo pendurador (resumo) dessa outra (cena) que pode conjugar-se com o recurso à visão de uma personagem da história, investida da função de testemunha envolvida no devir da acção. Identificando-se com aquilo a que H. James e P. Lubbock chamaram *showing*, esta segunda opção é a que se encontra, por exemplo, no capítulo XV do romance *Uma Abelha na Chuva* de C. de Oliveira: colocado à escuta, Álvaro Silvestre testemunha a cena entre Jacinto e Clara, a qual aparece, pois, mediatizada pela sua focalização. Deste modo, a análise da cena enquanto específica velocidade narrativa terá em conta interacções como a exemplificada, bem como aquelas que são as funções habitualmente confiadas a este signo temporal: apresentação de acções conflituosas, representação de uma “voz” colectiva, ilustração de cenários sociais atravessados de múltiplas personagens, insinuações de situações de monotonia e arrastamento temporal, manifestações de tiques verbais, etc.».

sua duração reforçam o valor do acontecimento, como bem o demonstraram Renoir ou Welles, enquanto outros realizadores preferiram a isocronia⁽³³⁴⁾.

Para Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, o *resumo* é a quarta categoria da duração. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes privilegiam a designação *sumário*, que caracteriza «toda a forma de resumo da história, de tal modo que o tempo desta aparece reduzido, no discurso, a um lapso durativo sensivelmente menor do que aquele que a sua ocorrência exigiria»⁽³³⁵⁾ ou, para citarmos Genette, a narração em alguns parágrafos, ou em algumas páginas, de vários dias, meses ou anos⁽³³⁶⁾. O resumo pode ser traduzido, por exemplo, na visualização de rodas e estações de comboio, para ilustrar uma viagem através de um país, ou uma sucessão de títulos de jornais, demonstrando um percurso de uma personagem como acontece com Charles Foster Kane em *Citizen Kane*. Uma das sequências mais representativas do resumo também nos leva ao mesmo filme: o realizador, através de uma sucessão de cenas de pequeno-almoço, consegue mostrar a desagregação de um casamento.

⁽³³⁴⁾ Segundo Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, filmes como *Jeanne Dielman*, de Chantal Ackerman, *Wavelength*, de Michael Snow, *Chronik der Anna Magdalena Bach*, de Straub e Huillet, e *Sleep*, de Andy Warhol, exemplificam a identificação entre tempo do discurso e tempo da história «con la finalidad de desafiar el sentido convencional de ritmo en el cine, y llamar la atención sobre los ritmos habituales de recepción del espectador.» (Cf. Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, *op. cit.*, p. 144)

⁽³³⁵⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 378. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, na mesma página da obra citada, estabelecem ainda uma dicotomia entre cena e sumário: «Assim, se a cena corresponde a uma representação dramatizada, o resumo implica da parte do narrador um comportamento completamente distinto: acentuando a sua distância em relação aos eventos, o narrador opta por uma atitude redutora que, sendo favorecida pela omnisciência em princípio própria de tais situações e pelo facto de se referir a eventos passados que supostamente conhece, lhe permite seleccionar os factos que entende relevantes e abreviar os que julga despidiendos.»

⁽³³⁶⁾ Cf. *Figures III*, p. 130. O conceito de *sumário* é dilucidado entre as páginas 130 e 133.

A *extensão* é outro dos signos técnico-narrativos que a velocidade contempla. Trata-se de uma categoria que, segundo Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, Genette não privilegia, ao contrário de Chatman⁽³³⁷⁾. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes estabelecem uma conexão entre literatura e cinema, citando a opinião de Villanueva: «É justamente da extensão que se trata quando, por via da afinidade homológica com a técnica cinematográfica, se fala em movimento de *ralenti*, “mediante o qual o tempo do relato pode chegar a ser maior (...) do que a história”»⁽³³⁸⁾. A extensão é, desta forma, um prolongamento do tempo da história e pode ser associada a relatos centrados no destaque de acontecimentos importantes, mas também pode ligar-se à necessidade de análise da vida psicológica das personagens, acarretando uma velocidade manifestamente lenta, inspirada pelo *ralenti*⁽³³⁹⁾.

Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, à semelhança de Bal, refletindo sobre a extensão, opõem-na diretamente ao resumo, considerando-a um tempo discursivo alargado e que, no cinema, é tratada por exemplo, pela câmara lenta ou por diferentes ângulos de câmara – como em *O Coraçado Potemkin* (1925), construindo efeitos distintos; como acontece na cena das bicicletas em *Sauve qui peut la vie*] (1981), de Godard, na primeira vez que Travis Bickle vê Betsy, em *Taxi Driver* (1976), de Scorsese; ou quando Jake La Motta se revela a si mesmo no ringue de *Raging Bull* (1980).

A *frequência* é a terceira categoria temporal analisada por Genette. Podemos definir este fenómeno como o número de vezes que um elemento aparece na história e o número de vezes que é representado no discurso. Quanto a estas relações, é possível identificar três possibilidades: descrições de factos únicos que são repetidas; descrições únicas de factos repetidos; e relação entre um facto e uma descrição.

⁽³³⁷⁾ Escrevem Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 148: «Ainda que G. Genette considere que se não trata de “uma forma canónica, nem mesmo verdadeiramente realizada na tradição literária”, a verdade é que a extensão pode ser entendida como uma modalidade de variação da velocidade temporal da narrativa.»

⁽³³⁸⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes *op. cit.*, p. 401.

⁽³³⁹⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 148.

O cinema legou-nos alguns exemplos marcantes de *repetições*, semântica, estética ou ideologicamente relevantes como *Rashomon* (a violação e o assassinio no bosque, em narrativas várias), *A Estratégia da Aranha*, de Bertolucci, e mesmo *The Thin Blue Line*, de Errol Morris. Neste plano, os filmes encontram-se caracterizados por um processo de análise progressiva, divergente, polifacetada, que é facultado pelas narrativas de distintas personagens sobre o mesmo acontecimento, ou conjunto de acontecimentos.

Em literatura, o discurso repetitivo refere-se a um acontecimento ocorrido em diversos momentos da história, como a chuva que cai ininterruptamente em *Mazurca para dos muertos* de Camilo J. Cela⁽³⁴⁰⁾.

Não é tão frequente como o discurso iterativo ou singulativo, mas torna-se de relevância fulcral quando se converte em verdadeiro *leitmotiv*, face às insistentes utilizações do narrador ou quando se desdobra em versões de focalização interna, evidenciando um conjunto distinto de visões.

A forma *iterativa* ou *frequentativa* resulta de um elemento que é reiterado estruturalmente com objetivos significantes. Trata-se de um conceito algo indeterminado, que o próprio Genette reconhece, o que o leva a identificar distintos tipos, incluindo o *pseudo-iterativo*, de acordo com o qual certos elementos se identificam como insólitos, ainda que aparentemente possam parecer comuns.

A dificuldade de percepção desta faceta não impede que seja apreendida e entendida, como afirma Henderson, mas Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis não deixam de destacar essa mesma dificuldade, chegando a elevá-la a impossibilidade⁽³⁴¹⁾. Em literatura, este é o conceito de discurso iterativo para Carlos Reis e Ana Cristina Lopes:

Pode ser definido, com Genette, como aquele em que «uma só emissão narrativa assume em conjunto várias ocorrências do mesmo evento». Deste modo, o discurso iterativo, sendo funcionalmente afim de formulações aspectuais de tipo frequentativo, constitui uma modalidade

⁽³⁴⁰⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 346.

⁽³⁴¹⁾ Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 146.

por assim dizer «económica» da representação do tempo narrativo, tendendo a reduzir ao mínimo o relato de acontecimentos diegéticos considerados idênticos.⁽³⁴²⁾

Este discurso pode denotar rotina, monotonia, frequência, como na descrição do centro da Vila em *O Fogo e as Cinzas*, de Manuel da Fonseca⁽³⁴³⁾, ou pode estar ao serviço de um narrador onisciente que destaca o significado de comportamentos, como acontece com os jantares de Amaro, em *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós⁽³⁴⁴⁾.

O discurso *singulativo* é a faceta mais usual da frequência temporal. Trata-se de uma narrativa que apresenta uma vez o que aconteceu, representando ações singulares, marcadas pelo momento ou ocorrência única. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «o discurso singulativo adequa-se a uma representação narrativa de índole dialogada, em conexão com a velocidade narrativa da cena e, por isso, identificada com o tipo de relato que a crítica anglo-americana designa como “showing”»⁽³⁴⁵⁾. Trata-se da forma mais comum no cinema e a partir da qual se estabelecem coordenadas comparativas de desvio narrativo.

Assim, ainda que vários autores como Bordwell, Gaudreault, Burgoyne, Gunning, Henderson ou Kinder tenham estabelecido caminhos de análise sobre este tema, o tempo no domínio fílmico ainda se revela como uma área complexa e inexplorada. Não obstante, no que concerne a este nosso estudo, podemos relevar as estreitas

⁽³⁴²⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 208.

⁽³⁴³⁾ «Era o centro da vila. Os viajantes apeavam-se da diligência e contavam novidades. Era através do Largo que o povo comunicava com o mundo. Também, à falta de notícias, era aí que se inventava alguma coisa que se parecesse com a verdade. O tempo passava, e essa qualquer coisa inventada vinha a ser a verdade» (Cf. Manuel da Fonseca, *O Fogo e as Cinzas*, Lisboa, Portugalíia Editora, 1965, p. 10)

⁽³⁴⁴⁾ «A hora do jantar sobretudo era a sua hora perigosa e feliz, a melhor do dia. (...) Amaro com as pernas estendidas e o guardanapo sobre o estômago, sentia-se regalado, gozava muito no bom calor da sala.» (Cf. Eça de Queirós, *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Livros do Brasil, s./d., p. 99)

⁽³⁴⁵⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes *op. cit.*, p. 368.

conexões entre literatura e cinema que o fenômeno temporal plasma, identificadas por Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis quando atestam que as relações de tempo são um dos principais instrumentos de variação do discurso fílmico, à semelhança do discurso literário⁽³⁴⁶⁾.

2.3. O espaço

O espaço é uma das categorias mais relevantes da narrativa. Por um lado, articula-se com as outras categorias, criando nexos significativos; por outro, não podemos esquecer as dimensões semânticas que lhe podem estar associadas. Integrando os aspetos físicos que se traduzem no cenário – essencial para o desenvolvimento da ação e para a contextualização das ações das personagens – pode incluir os espaços geográficos, interiores ou objetos, por exemplo. Esta categoria pode ainda ser analisada de acordo com as atmosferas sociais (espaço social) e psicológicas (espaço psicológico) que pode convocar.

Neste sentido, o espaço tem iniludíveis potencialidades ideológicas tornando-se um instrumento valiosíssimo para o narrador explicar os seus constructos ficcionais. No cinema, o espaço é um elemento fundamental. A imagem é, na realidade, um significante espacial, alcançando mesmo um estatuto superior ao tempo ou, como defende Gardies, o espaço figura no fotograma, enquanto o tempo não⁽³⁴⁷⁾. Deste modo, a construção da temporalidade deriva da própria sucessão dos fotogramas, ou seja, existe uma base espacial para a narrativa.

Uma diferença básica entre a capacidade de representação do espaço na literatura e no cinema pode ser traduzida no fenômeno da sincronia. Enquanto um romance descreve espaços e tempos de forma sucessiva e não justaposta ou simultânea, o cinema pode mostrar, ao mesmo tempo, diferentes acontecimentos e realidades, constituindo-se como um fenômeno topográfico polifónico, que inclui informações múltiplas. Quando vemos a sequência inicial de *Veludo Azul* (1986),

⁽³⁴⁶⁾ Stam, Burgoyne e Flitterman-Lewis, *op. cit.*, p. 146.

⁽³⁴⁷⁾ Gaudreault e Jost, *op. cit.*, p. 87.

de David Lynch, de um plano geral passamos para um grande plano ao nível da relva e constatamos que a informação se aglomera e aumenta numa simples transposição espacial. No cinema, a ação diegética está intimamente ligada ao espaço, fator que a dilucida e enquadra relativamente ao espectador. Todavia, há situações de afastamento entre os dois elementos, que podem ser condensadas em quatro estratégias: a primeira sequência de *Platoon* (1986), de Oliver Stone, é iniciada na penumbra, o que dificulta a localização espacial; o ecrã negro em *O Homem Atlântico* (1981), de Marguerite Duras, substitui a imagem e toda a localização espacial, pelo que o espectador depende exclusivamente da voz da narradora para se situar; o cenário pode surgir obscurecido, esfumado, mutilado, com efeitos de elevação estatutária da ação, ou em abstração declarada como em *THX* (1971), de George Lucas; e, por último, um filme dominado por uma sucessão de grandes planos pode impedir o espectador de localizar a ação no espaço, de forma imediata, como em *Rocky*, com os seus planos rápidos centrados no treino do pugilista, que mudam rapidamente de espaço sem que o espectador esteja suficientemente informado. A história do cinema reflete a permanente ambição de construção espacial cada vez mais próxima dos desejos do realizador e os orçamentos despendidos são a prova desse facto. Como evidencia David Thompson:

A concretização sumptuosa de filmes tão variados como a trilogia *O Senhor dos Anéis*, de Peter Jackson, *Avatar*, de James Cameron, ou *A Origem*, de Christopher Nolan, é tão essencial para a experiência imaginativa como a linguagem de *A Tragédia de António e Cleópatra*, a sonoridade orquestral de Wagner ou o detalhe das mais notáveis pinturas da Corte feitas por Ticiano ou Velázquez. O salão em *As Meninas* é sombrio, não muito convidativo, porém, a sua escala representa um palácio tão rico quanto o vestido da infanta. É um palácio digno de Xanadu, de Kane. Por isso, vale a pena considerar o dinheiro, a pobreza e a riqueza como elementos da construção narrativa.⁽³⁴⁸⁾

⁽³⁴⁸⁾ David Thompson, *Como Ver um Filme*, Lisboa, Bertrand Editora, 2016, p. 211.

O espaço contempla reflexões ligadas ao campo (espaço enquadrado) e ao fora de campo (espaço não enquadrado) com interligações ao tipo de narrador fílmico – que pode ter origem num ou noutro –, e ao tempo. Quanto a este último elemento, o fora de campo tipifica-o enquanto lugar potencial, do futuro ou do passado, num movimento dialético, pois o fora de campo é potencialmente um futuro espaço de campo. A mudança de plano resulta, deste modo, de uma necessidade espacial, mais do que temporal. A câmara e o espaço revelam a sua extrema pertinência na construção narrativa, quer através do movimento da mesma entre os planos, quer no próprio plano (panorâmica, *travelling...*), elevando o poder do «grande imaginador».

Com todas estas possibilidades, esta entidade pode enriquecer as suas características com uma ubiquidade que, de forma exclusiva, se podia apenas associar ao romance. Como defendem Gaudreault e Jost, o grande imaginador fílmico pode equiparar-se ao narrador de um romance devido ao poder absoluto que possui sobre o espaço e sobre o tempo⁽³⁴⁹⁾. Se podemos condensar, inverter, dilatar ou subverter o tempo, também o espaço pode sofrer numerosas caracterizações. Um filme pode consubstanciar múltiplas representações do espaço, oscilando entre primeiros planos e *long shots*, tomadas ascendentes e descendentes, normais e oblíquas, criando-se, assim, uma gama muito vasta de ângulos de abordagem a esta categoria da narrativa⁽³⁵⁰⁾.

O espaço fílmico pode ainda ser dramático, psicológico, figurativo, plástico, simbólico, condensado ou fragmentado, num exercício conceptual muito variado em íntima conexão com o tempo, que explora a própria percepção da personagem, traduzida, por exemplo, nos planos. Como disse Malraux, «O Cinema permitiu que se descobrisse a infinita diversidade do rosto humano»⁽³⁵¹⁾, ou seja, um simples primeiro plano pode traduzir um universo de significações⁽³⁵²⁾.

⁽³⁴⁹⁾ Gaudreault e Jost, *op. cit.*, p. 98.

⁽³⁵⁰⁾ Jean Epstein refere-se frequentemente a esta dimensão (Cf. Gérard Betton, *op. cit.*, p. 28).

⁽³⁵¹⁾ Gérard Betton, *op. cit.*, p. 31.

⁽³⁵²⁾ Nas palavras de Ingmar Bergman: «Há muitos realizadores que esquecem que o rosto humano é o ponto de partida do nosso trabalho. Certamente, podemos-nos dedicar à estética da montagem, podemos imprimir ritmos

Em segundo lugar, devemos referir que os ângulos nunca são ingênuos ou furtivos. Permitem um olhar configurando o cenário, em relação com a iluminação, suscitando sensações e sugerindo emoções e significados. Quer seja um ângulo «normal», um *plongée* ou um *contre-plongée*, cada ângulo implica uma escolha do realizador e acarreta repercussões narrativas na conceção das categorias da narrativa.

Em terceiro lugar, devemos citar os *travellings* ou as panorâmicas que correspondem a intenções específicas de narração, quer estejam isolados ou concatenados com planos fixos, exprimindo ou materializando sentimentos de personagens ou do narrador. Marcel Martin, relativamente ao espaço, analisou algumas das principais virtudes da câmara. Assim, em *O Acossado*, a câmara está permanentemente em movimento, dinamizando o espaço, tornando-o vivo, visualizando as personagens como se estas pertencessem a um bailado (a câmara quase opera numa função coreográfica). Por outro lado, esta movimentação da câmara altera constantemente o ponto de vista do espectador, revelando um comportamento idêntico aos processos de montagem, sendo responsável pela instauração de um ritmo específico que distingue o filme.

Na obra de Resnais (*Hiroshima, meu amor*, *O Ano Passado em Marienbad* e nas suas curtas-metragens), os movimentos da câmara são responsáveis por uma penetração em distintas situações: no íntimo do pintor Van Gogh, ou na memória (*Nuit et Bruillard*, os *travellings* de Nevers em *Hiroshima*), com um carácter próximo do sonho. O *travelling* também confere profunda beleza ao mundo empírico, muitas vezes em conjugação com a música ou com o comentário, tal

admiráveis a objectos ou naturezas mortas, mas a proximidade do rosto é, seguramente, a nobreza e a característica do filme... O mais belo meio de expressão do actor é o seu olhar. O primeiro plano composto com objectividade, conduzido e representado com perfeição, é o meio mais poderoso de que o realizador dispõe para influenciar o seu público, sendo também o critério mais seguro para avaliar a sua competência ou a sua insuficiência. A ausência ou abundância de primeiros planos caracteriza infalivelmente o temperamento do realizador e o seu interesse pelos homens.» (Cf. Gérard Betton, *op. cit.*, p. 32)

como ocorre nos *travellings* nas ruas de *Hiroshima*⁽³⁵³⁾. Acrescenta ainda Marcel Martin que existe «uma função encantatória dos movimentos de câmara, que corresponde, no plano sensorial (sensual), aos efeitos da montagem rápida no plano intelectual (cerebral).⁽³⁵⁴⁾

Um dos aspetos essenciais na caracterização espacial fílmica é o cenário, seja natural ou artificial, pois desempenha funções estéticas, estilísticas e ideológicas. Gérard Betton distingue da seguinte forma as várias tendências em termos de conceção do cenário:

- a) Realista ou neo-realista – Da escola realista dos anos trinta, representada por Renoir, Feyder, Duvivier e Carné, dos cineastas soviéticos e americanos (as paisagens grandiosas e majestosas dos Estados Unidos, Texas, Montana, Oregon, Wyoming, etc. são cenários naturais incomparáveis, especialmente para os westerns) e da escola italiana do Pós-guerra (uma tendência reúne os cineastas que possuem uma visão rigorosamente “realista”, pontilhista e directa da vida, como Antonioni, Blasetti, Renato Castellani, De Sica, Luciano Emmer, Germi, Rossellini, Zampa, Zavattini; uma outra, cineastas ditos “românticos”, cuja visão é menos “dura”, mais colorida e calorosa: De Santis, Lattuada, Vergano, Visconti, etc.);
- b) Impressionista – O cenário, quase sempre natural, é escolhido, voluntária ou intuitivamente, em função da linha dominante (psicológica ou dramática) da acção. Os artistas dessa inspiração têm um grande sentido de clima. Uns podem ser classificados numa tendência mais intelectualista, cerebral, conceptual e objectivista (Antonioni, Bergman, Bresson, Dreyer, Fellini, Visconti, etc); outros, numa tendência predominantemente sensorial (ou sensualista) e intuitiva (Buñuel, Dovjenko...);
- c) Expressionista – Da escola alemã, nascida nos anos 20, e cuja influência estética bastante profunda marcou e ainda marca as obras de um grande número de realizadores do cinema mundial: Bergman, Dreyer, Carné, Eisenstein, Epstein, Lang,

⁽³⁵³⁾ Cf. Gérard Betton, *op. cit.*, p. 37.

⁽³⁵⁴⁾ *Id.*, *ibidem*.

Staudte, Sternberg, Welles... Esse movimento rejeita o realismo, o naturalismo e o impressionismo, baseando-se numa visão subjectiva do mundo, na tradução da interioridade, expressas pela deformação, pela estilização, pela abstracção e pelo simbolismo⁽³⁵⁵⁾.

O espaço no cinema é ainda profundamente afetado pela iluminação, pois pode criar climas, sugerir sentimentos, indicar e revelar estéticas e ideologias, numa multiplicidade de atmosferas tipificando coordenadas narrativas variadas. Efeitos como o claro/escuro foram largamente explorados pelo Expressionismo alemão, nos filmes de Murnau e Lang, como expressões plásticas de estados de alma das personagens, enquanto o uso dramático do mesmo artifício destaca os motivos psicológicos no *film noir*, quando a contraposição de luzes está de acordo com a violência na cena, como atestam filmes de Carné, Wyler, John Ford, Kazan, Siodmak, etc. Em oposição a estas visões mais artificiais, o Neorealismo italiano defenderia a luz natural, de pendor documental, como reação anti-expressionista e, posteriormente, a *Nouvelle Vague* também irá preferir o ar livre e os cenários reais.

2.4. A personagem

A personagem é uma categoria essencial na narrativa. Revela-se frequentemente como o eixo sobre o qual se edifica a diegese, em relatos de distinta natureza sociocultural e construídos em suportes expressivos muito variados⁽³⁵⁶⁾. A personagem é uma figura complexa, pois como afirma René Gardies:

⁽³⁵⁵⁾ Gérard Betton, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁽³⁵⁶⁾ Observam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: «Na narrativa literária (da epopeia ao romance e do conto ao romance cor-de-rosa), no cinema, na banda desenhada, no folhetim radiofónico ou na telenovela, a personagem revela-se, não raro, o eixo em torno do qual gira a acção e em função do qual se organiza a economia da narrativa; certas tipologias da narrativa, ao entenderem o romance de personagem como modalidade culturalmente prestigiada, confirmam a proeminência deste componente diegético.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 306)

Nas condições normais de produção cinematográfica, a personagem de um filme começa a existir no argumento; é então um ser de papel antes de ser encarnado pelo casting. Se não ignorássemos esta hibridação da personagem de narrativa fílmica, não poderíamos reduzir a análise a esta dualidade. Por um lado, porque a figura actorial não resulta de uma simples adição de traços heterogéneos, mas antes de um confronto entre condicionalismos de naturezas diferentes. Entre o argumento, o realizador e o actor, mas também o sonoplasta, o operador ou o desenhador do guarda-roupa (para limitar aos “decisores” mais habituais), instaura-se um verdadeiro trabalho de negociações que, lentamente, faz emergir a figura fílmica da personagem. Neste sentido, deve-se conceber sempre a personagem como o resultado de um conjunto complexo de transações.⁽³⁵⁷⁾

A personagem define-se ainda pelas suas ligações com o narrador e potencialidades de representação ideológica: «Porque o narrador é o sujeito do discurso e porque não raro emite juízos sobre as entidades do universo ficcional, ocorre com frequência que se entabula um “diálogo” mais ou menos expressivo entre narrador e personagem, para além, obviamente, dos diálogos formalmente entabulados no enunciativo narrativo»⁽³⁵⁸⁾. Porém, a teoria da personagem em narratologia ainda não se encontra devidamente analisada, argumento corroborado por vários autores, como Chatman, García Jimenez e Garrido Domínguez.

Uma primeira tentativa de estudar o valor da personagem deve-se ao conjunto das propostas de Greimas e Bremond que, na linha do celebrado trabalho de Vladimir Propp, desenvolveram linhas de análise, na narrativa literária, mas com consequências operatórias na narrativa audiovisual. Contudo, para Sánchez Noriega, este trabalho, nitidamente meritório, apenas se pode aplicar em narrativas tradicionais e em géneros cinematográficos específicos, como o *western* ou o Cinema Negro, não relevando o verdadeiro valor da personagem, antes o reduzindo às suas atuações.

⁽³⁵⁷⁾ René Gardies, *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, Lda., 2007, p. 81.

⁽³⁵⁸⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 309.

Posteriormente, Barthes e Todorov iriam desenvolver outros modelos até alcançarmos a proposta de Chatman, que inspira Sánchez Noriega. Segundo este crítico, entre o universo profundamente complexo da teoria da personagem, podemos destacar três pressupostos basilares⁽³⁵⁹⁾:

a) *O ser e o fazer da personagem*

A personagem é caracterizada pelos seus traços identificativos (físicos e psicológicos) e comportamentais (a sua conduta na ação). Tanto no âmbito literário como no fílmico, a personagem é definida por este conjunto de facetas, quer seja redonda quer seja plana, o que leva a que tenha um estatuto diegético e narrativo, de acordo com o lugar que ocupa na história, ou com a hierarquia face às outras personagens e às suas funções específicas.

Esta categoria da narrativa pode ser coletiva e mesmo anónima (o povo, em *O Couraçado Potemkin*), animal (*O Urso*, de Jean-Jacques Annaud, 1988), mecânica ou cibernética (HAL 9000 de *2001, Odisseia no Espaço*), o seu nome encerra mundividências muito variadas, como veremos mais adiante, e pode ser definida quantitativamente pelo número de referências, designações, descrições, ações e palavras do autor, no texto literário; no texto fílmico, é definida pelo número e duração dos planos, bem como pela quantidade de diálogo⁽³⁶⁰⁾.

b) *Informação sobre a personagem*

Em literatura, o leitor possui vários instrumentos para obter conhecimentos sobre a personagem: o diálogo, as intervenções do narrador, o género narrativo (pode estar inserido numa série, numa coleção, como Poirot, Sherlock Holmes) ou a focalização utilizada, por exemplo. Em cinema, a caracterização da personagem pode revestir formas mais complexas. O espectador obtém informações

⁽³⁵⁹⁾ Sánchez Noriega, *op. cit.*, pp. 126-128.

⁽³⁶⁰⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 127.

sobre a personagem através dos diálogos, das ações, do espaço dramático, do discurso em *off* de um narrador, do aspeto físico (sexo, idade, etnia, etc.), caracterização concreta (maquilhagem, vestuário), do timbre da voz e da interpretação (que inclui movimentos e gestos)⁽³⁶¹⁾.

Mas como observa Vanoye, numa adaptação não podemos considerar a personagem fílmica como encarnação da personagem literária, dado que as duas são significantes distintos, tanto na substância como na forma de expressão.

c) *Relação ator-personagem*

Enquanto o texto literário não permite a visualização da personagem, no cinema ela é encarnada por um ator com um conjunto de características físicas específicas, que o público até pode conhecer de outras interpretações cinematográficas.

Assim, se em literatura o leitor tem um espaço de hermenêutica própria, podendo construir a personagem a partir dos dados que lê, mesmo que esta seja caracterizada de forma profunda e intensa, nunca poderá concretizar a imagem da personagem como acontece em cinema, o que se torna um obstáculo muitas vezes intransponível numa adaptação ao grande ecrã. Outra diferença entre a personagem literária e a personagem fílmica deve-se ao facto de a primeira ser manifestamente autossuficiente quanto ao mundo empírico e às suas referências, mas a fílmica estabelecer sempre um diálogo, muitas vezes complexo, com o ator real. Na realidade, uma personagem muito marcante, de contornos quase míticos, como Ulisses, ou o Super-Homem, podem definir indelevelmente a carreira de um ator⁽³⁶²⁾, que, de forma mais ou menos eterna, lhe pode ficar associado (Christopher Reeve será sempre o rosto do *Super-Homem*; Sean Connery será sempre o melhor de todos os James Bond; Sigourney

⁽³⁶¹⁾ *Id.*, *ibidem*.

⁽³⁶²⁾ A carreira de atores foi muitas vezes o espelho das personagens que interpretaram: Bogart e E.G. Robinson no «Cinema Negro», John Wayne no *western*, etc.

Weaver será sempre a Ripley de *Alien*, Leonard Nimoy será sempre Mr. Spock de *O Caminho das Estrelas*), mas o inverso também pode suceder: o ator é lembrado, mas não tanto a personagem que interpreta (como aconteceu a John Wayne, Errol Flynn ou Clark Gable, exemplos do *star-system* de Hollywood).

d) *Relação personagem-autor*

No universo literário, a personagem é fruto de uma criação do autor que nela plasma valores, ideologias ou princípios (pessoais ou epocais), mas também existem personagens que não refletem de modo imediato, ou de todo, as características dos seus criadores. Premissa similar rege o cinema. Muitas vezes o chamado «cinema de autor» identifica de forma explícita conceitos autorais com as personagens do filme, como acontece com o autor-ator-personagem Woody Allen. Certos atores cultivam a aproximação às suas personagens criando uma linha de unidade com variações, como fizeram Charlot-Chaplin, Buster Keaton, Fernandel, ou Jacques Tati. Uma personagem pode ainda manter determinadas características que a tipificam, mesmo se for interpretada por diferentes atores, como *James Bond*, encarnado por Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore, Timothy Dalton e Pierce Brosnan, *Batman*, interpretado por Michael Keaton, Val Kilmer, George Clooney e recentemente por Christian Bale, ou *Tarzan*, desde Johnny Weissmuller a Christopher Lambert, por exemplo. Não obstante, a mudança de ator traduz frequentemente um novo contexto epocal e reflete novas facetas desse novo tempo-espço. Como demonstra Brian Baker:

In the two Bond films subsequent to *Casino Royale*, *Quantum of Solace* (2008) and *Skyfall* (2012), Daniel Craig plays the secret agent less as a strutting, hypermasculine and hyper-mobile articulation of the global power of transnational capital than as “damaged goods”, a subject struggling to deal with the death of Vesper Lynd (in *Quantum of Solace*) and with his own role as an expendable instrument in the geopolitical matrix (in *Skyfall*). (...) The last scene of the film presents a “resurrected” Bond, ready for a new mission (...) but this is Bond as

instrument, sacrificed and resurrected, betrayed and reborn. (...) Bond finally becomes an instrument of global power as much as a British subject.⁽³⁶³⁾

A narratologia envereda atualmente por uma conceção da personagem como um signo, com carácter dinâmico, o que aproxima a construção que dela se faz em literatura e no cinema, respetivamente pelo leitor e pelo espectador. De facto, a personagem pode ser entendida como uma entidade difusa e descontínua, um conjunto de marcas, que vai sendo contruído pela narrativa de forma progressiva. Nesta linha de pensamento, a personagem ilustra um conjunto de redundâncias e transformações que são operadas ao longo da narrativa, sendo o produto das informações que são dadas sobre as suas ações e sobre a sua essência⁽³⁶⁴⁾.

O estudo narratológico da personagem comporta facetas muito distintas. Seria redundante e ciclópico reiterar o estudo realizado por Aguiar e Silva ou Carlos Reis, mas não deixamos de sintetizar alguns vetores que podem estabelecer pontes entre literatura e cinema:

1. A problemática do nome próprio;
2. A caracterização (modalidades – *directa*, autocaracterização ou heterocaracterização, *indirecta*; projeção nos planos da história, discurso, estratégia de narração, espaço, tempo, narrador – estatuto, focalização; relação com modos e géneros);
3. Relevo (protagonista, secundária, figurante);
4. Composição (redonda, plana; personagem-tipo, personagem coletiva);
5. Potencialidades semionarrativas das relações entre narrador e personagem (vetores ideológicos, axiológicos, socioculturais);
6. Perspetiva narrativa (procedimentos de focalização e sua relação com periodologia literária, correntes e eixos ideológicos).

⁽³⁶³⁾ Brian Baker, *Contemporary Masculinities in Fiction, Film and Television*, Londres, Bloomsbury, 2015, pp. 22-26.

⁽³⁶⁴⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 307.

Referimos, a título de exemplo, uma destas facetas, não raro secundarizada quando se analisa um texto literário ou fílmico: o nome da personagem.

Tanto na literatura como no cinema, o nome da personagem revela-se de uma pertinência inquestionável. Trata-se de um elemento que carrega numerosas possibilidades de sentido explícito ou oculto, num universo multimodal de leituras. Num texto narrativo, o nome da personagem é muitíssimo importante, pois perpetua uma identidade ao longo da diegese, tal como acontecia, por exemplo, nos romances oitocentistas. Porém, mesmo no romance contemporâneo, que pode ocultar ou não apontar o nome próprio da personagem, este mesmo facto tipifica a personagem e identifica-a.

O nome das personagens pode tipificar motivações variadas (simbólicas, socioculturais...)⁽³⁶⁵⁾ e a atribuição de um nome próprio ou de uma alcunha pode revelar-se um elemento de caracterização psicológica⁽³⁶⁶⁾. Aguiar e Silva também destaca esta característica da personagem e escreve que o autor pode não identificar o nome da personagem no início da narrativa para criar um efeito de expectativa no leitor (como faz Carlos de Oliveira em *Uma Abelha na Chuva*), mas o nome próprio torna-se essencial para a construção da mesma⁽³⁶⁷⁾.

⁽³⁶⁵⁾ «Em *Esteiros*, uma das crianças é designada pela alcunha de Gineto, signo que evoca a sua rebeldia e que de algum modo prefigura o destino da personagem que o ostenta. Estes nomes motivados, também chamados nomes falantes, reenviam, pois, para conteúdos de ordem psicológica ou ideológica e delimitam um horizonte de expectativa relativamente ao percurso narrativo da personagem; cite-se, a este propósito, uma interessante reflexão de J. Gomes Ferreira, relatando o processo de constituição e motivação do nome do herói: “Escassos minutos gastei a conceber o meu herói. (...) O nome sim. O nome é que se me afigurava importante para caracterizar rapidamente esse inimigo de déspotas e tiranias. (...) João Sem Receio? (Não). João Sem Temor? (Talvez). João Sem Medo? (Dois saltos de alegria no coração)”.» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 293)

⁽³⁶⁶⁾ *Id.*, *ibidem*, p. 49.

⁽³⁶⁷⁾ Diz-nos Aguiar e Silva: «O nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente. O nome do herói de *A Queda dum Anjo*, de Camilo – Calisto

Mas o estatuto vincado da personagem entra em crise com o romance da segunda metade do século XIX, de Dostoievski, até atingir no século XX uma conceção instável da personagem em Musil, V. Woolf ou Hermann Broch.

Com o *Nouveau Roman*, esta faceta é explorada até à deterioração da personagem e torna-se mesmo um tipo de oposição face ao romance tradicional, como defende Jean Ricardou. Escreve Aguiar e Silva:

A personagem vai perdendo tudo o que a identificava, lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a crónica familiar, a fisionomia, a idiossincrasia bem definida. O próprio nome, elemento fundamental, sob o ponto de vista sociológico e jurídico, para a identificação e particularização do indivíduo, é destruído ou desfigurado: o herói de *O Castelo*, de Franz Kafka, é apenas designado por K; James Joyce designa apenas pelas iniciais H.C.E. o protagonista de *Finnegans Wake*; em *La Bataille de Pharsale*, Claude Simon denomina 0 (zero? letra do alfabeto?) ora uma mulher, ora um homem; Robert Pinget, em *Le Libera*, faz proliferar os nomes que, pelas suas semelhanças fonéticas, tendem a confundir-se, motivando, por conseguinte, a confusão das personagens.⁽³⁶⁸⁾

Podemos justificar esta descaraterização da personagem invocando a crise da conceção filosófica de pessoa, a psicologia de Ribot, o intuicionismo de Bergson e as teorias de Freud, considerando mesmo que existe uma matriz mais profunda para esta realidade. A referida

Elói de Silos e Benevides de Barbuda – revela logo que a personagem pertence a um determinado estrato social – a aristocracia –, mas oferece também uma conotação que é fundamental para o conhecimento da personagem: sugere arcaísmo, provincianismo anacrónico, laivos de ridículo... E o herói de *A Relíquia*, Teodorico Raposo, o *Raposo*, não ostenta no apelido a manha e a velhacaria que o caracterizam? E Álvaro Silvestre, protagonista de *Uma Abelha na Chuva*, não tem um apelido que denota e conota rusticidade, uma árvore genealógica de lavradores e labregos contraposta à linhagem dos Pessoas, Alvas e Sanchos, donde procede a mulher com quem casou?» (Cf. Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 705) Aguiar e Silva recorda ainda Proust que opôs, na sua produção literária, um sistema onomástico típico da aristocracia e outro típico de plebeus, incluindo jogos de sílabas.

⁽³⁶⁸⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 707-708.

matriz deve ser procurada na sociedade ocidental em crise ideológica, ética e política, dominada pela tecnologia, pelo consumismo, etc., e, por estes motivos, «Nesta sociedade tecnoburocratizada, carecente de motivações éticas profundas, onde o homem sofre e não age, onde a reificação vai implacavelmente alastrando, o romance não poderia retratar personagens segundo os moldes e os valores da sociedade burguesa e liberal dos séculos XVIII e XIX»⁽³⁶⁹⁾.

O cinema, quer nas adaptações literárias, quer nos guiões originais, também apresenta exemplos significativos quanto a esta problemática na caracterização da personagem. Na verdade, o nome da personagem, à semelhança do que acontece no texto literário, é valiosíssimo para a sua caracterização e comprova intencionalidades ideológicas e socioculturais.

Em *THX 1138* (1971), de George Lucas, a sociedade é totalmente comandada e cada ser humano responde sob a forma de um número de código, revelando a desumanização total dessa pseudo-existência⁽³⁷⁰⁾.

Em *Matrix* (1999), de Andy e Larry Wachovski, os nomes das personagens adquirem significados de contornos míticos. Um obscuro funcionário de nome Thomas A. Anderson é, na realidade, um pirata informático de nome Neo, que será avisado por uma misteriosa mulher chamada Trinity, que o guiará até Morpheus, líder de um movimento revoltoso contra *The Matrix*, um gigantesco holograma, criado por máquinas e que controla a Humanidade. Os nomes das personagens são verdadeiramente simbólicos: Neo, literalmente, «Novo», será a esperança de um novo mundo, livre da falsidade holográfica, um libertador, um messias redentor que construirá o Novo Homem, o Homem livre; Morpheus, «Morfeu», muda constantemente de local para escapar ao gigantesco computador que persegue este líder da resistência humana e será ele o responsável pela transformação de Neo, principalmente quando começa a induzir no seu sono o

⁽³⁶⁹⁾ *Id.*, *ibidem*, pp. 708-709.

⁽³⁷⁰⁾ Este filme, com Robert Duvall e Donald Pleasence, tem o seu epicentro em *THX 1138*, um humano que deixa de tomar a droga obrigatória que controla todos os cidadãos e se revolta.

significado oculto do mundo virtual; por último, o terceiro elemento deste grupo, uma «trindade» que salvará o mundo, uma mulher, Trinity, misto de força e inspiração, idealismo e equilíbrio entre quem venera Morpheus e acredita em Neo, o novo líder.

Certos realizadores demonstram particular cuidado na seleção dos nomes das suas personagens, incluindo neste processo contornos simbólicos e ideológicos. Stanley Kubrick é um excelente exemplo.

Dr. Estranho Amor é o nome da personagem que também designa o filme. Nesta visão apocalíptica e satírica do futuro da Humanidade, Kubrick constrói uma personagem que lentamente sai da sombra, numa cadeira de rodas, num misto de homem e de máquina, com um passado nazi indelével, com um «estranho amor» pela Humanidade: defende o holocausto nuclear como única possibilidade de sobrevivência. O seu nome verdadeiro é *Merkwuerdigichliebe*, mistura de romantismo gótico e doçura contraditória, e defende, eufórico, a catástrofe nuclear iminente. Seguindo o romance *Red Alert*, de Peter George, Stanley Kubrick constrói o título do filme de 1964 baseado nesta personagem (*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), que inclui outros curiosos nomes como o general Ripper, comandante de uma base de B-52, um verdadeiro maníaco; o presidente dos EUA, Muffley (nome que não inspira muita segurança institucional); ou o Major T.J. King Kong⁽³⁷¹⁾ (paradigma da obsessão militarista cega e primária) que irá cavalgar, como um *cowboy*, a bomba atômica na inacreditável cena final.

No filme *Lolita* (1962), inspirado no romance de Vladimir Nabokov, o nome da personagem feminina já indicia aquela beleza encantatória de uma ninfa adolescente que atrairá Humbert Humbert

⁽³⁷¹⁾ Sobre o nome deste militar, observa Alicia Salvador Marañón: «Su rostro es profundamente estúpido, estereotipo del texano tópico, a la vez prepotente y sensiblero. Por más que su misión nos pueda parecer terrible o grotesca, él se ve a sí mismo y a sus hombres como a héroes, a quienes, “cuando planchen la tierra” – según sus palabras – llenarán de medallas. Acata y hace acatar las órdenes ciegamente, hasta la locura. Incluso cuando no es posible abrir una compuerta automáticamente “puede llegar a hacerlo” manualmente.» (Alicia Salvador Marañón, *Cine, Literatura e Historia*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997, p. 282)

(nome duplicado, pois também ele é um ser dividido – entre a razão e a paixão insana), determinando o destino de Clare Quilty (jogo de palavras com «guilty», *culpado*). Lolita é um pecado, num mundo circular que rodeia Humbert Humbert, simbolizado pela imagem de Lolita brincando com o seu *hullahoop*, em movimento eterno de perdição, bem traduzido nestas palavras do obcecado professor: «Lolita, luz da minha vida, fogo da minha alma. Meu pecado, alma minha, Lo-li-ta: a ponta da língua dá três pequenos saltos no céu da boca e vem bater por três vezes de encontro aos dentes. Lo.Li.Ta.»

Em 1971, Stanley Kubrick adapta o romance *A Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess. O actor Malcolm Mcdowell encarna Alex Delarge, a personagem principal.

Alex, é precisamente um *a-lex*, ou seja um «homem sem lei», exceto a sua, que o leva a uma viagem de violência e logro, erro e redenção, em movimentos, mais uma vez circulares, de fétiches, cenários e símbolos. O principal é Alex, não tanto uma pessoa, mas um jogo de espelhos e de reflexos, de ideias e de olhares. Alex é Alexander Delarge, quase um anagrama de Alexandre, *o Grande*, que se dirige ao público, a quem conta as suas aventuras e desventuras, num misto de demónio e *dandy*, entre o lirismo e a música de Beethoven, com crime e também com castigo.

Posteriormente, regressando mais uma vez às fontes literárias, Kubrick transcreve para a tela o romance *The Short Timers*, de Gustav Hasford, criando um inesquecível filme sobre o Vietname: *Full Metal Jacket (Nascido para Matar)*. Este filme de 1987 é manifestamente um exemplo da simbologia dos nomes das personagens, desde o sargento Hartman, impiedoso e brutal, «Gomer» Pyle, um abúlico, obeso e pobre recruta que matará o seu sargento e depois se irá suicidar, e *Joker*, o intelectual que simboliza as profundas contradições da essência humana, como aliás o próprio explica a um oficial, dado que usa uma insígnia pacifista e, simultaneamente, um capacete com a frase «Born to Kill».

Em síntese, pensamos que a personagem é fundamental, tanto na narrativa literária como na narrativa fílmica, e consideramos, na linha de pensamento de Aguiar e Silva, que o termo «personagem», conhecido amplamente nos universos da literatura, do teatro, das artes

plásticas e do cinema, é fulcral para a narratologia⁽³⁷²⁾. Mais ainda, julgamos que a reflexão apresentada neste capítulo sobre a pertinência da narratologia como instrumento de análise na literatura e no cinema atesta que, entre a narrativa literária e a narrativa fílmica, postula caminhos de proximidade operativa. Estes caminhos têm como principal argumento justificativo a própria história das relações entre os dois universos narrativos. Numa perspectiva ancilar, também a problemática da adaptação do romance à sétima arte o comprova, como tentaremos evidenciar no próximo capítulo.

⁽³⁷²⁾ Cf. Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 694.

CAPÍTULO III

AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Je n'ai jamais très bien senti, compris la différence qu'on fait entre «histoire originale» et «adaptation». (...) En réalité, au cinéma, tout est adaptation.

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

O Cinema não filma livros...

JOÃO MÁRIO GRILLO

1. A adaptação como mundividência intersemiótica: o paradoxo da mulher de Lot

Jean-Claude Carrière, refletindo sobre as relações entre literatura e cinema, defende que a narrativa fílmica não pode ostracizar as heranças do texto literário. Mais ainda, no cinema, o processo de adaptação é uma das suas características intrínsecas, à semelhança de diferentes fenómenos comunicativos que compreendem a ação de um sujeito descodificador. Escreve Carrière:

Qu'on me demande de chercher une histoire dans un roman, qu'on me raconte un fait divers, un souvenir personnel, que je fouille dans ma propre mémoire, ou dans mon "imagination", que j'écoute simplement les milliards de particules invisibles qui traversent à chaque instant' endroit où je me trouve, de toute manière mon travail sera une adaptation. Il faudra que je transforme cette idée vague, ou ce livre, ou cette anecdote, en un film (...)⁽³⁷³⁾.

⁽³⁷³⁾ Cf. Alain Garcia, *L'Adaptation du Roman au Film*, Paris, IF Diffusion – Dujarric, 1990, p. 7.

Nesta perspetiva, identificamos um conjunto de problemas que são despertados pela adaptação cinematográfica: as relações entre dois sistemas semióticos distintos (literatura e cinema), os processos de adaptação, os agentes da adaptação e a questão da fidelidade na adaptação. Serão estes alguns dos vetores estruturantes da presente reflexão.

Na génese destas questões, encontramos um problema essencial. João Mário Grilo identifica-o como uma premissa que deturpa a análise da adaptação, pois a dilucidação das adaptações literárias reduz-se frequentemente à análise do filme, de acordo com a semiologia de inspiração literária, e à avaliação do argumento numa lógica de reducionismo narrativo, o que o conduz a um conjunto de questões. Em primeiro lugar, perguntamos qual é, afinal, o estatuto do cinema, principalmente quando uma análise de um filme é iniciada numa lógica de dependência de uma fonte literária⁽³⁷⁴⁾. Com esta posição, encontramos um «pecado» metodológico com forte tradição histórica na análise das relações entre literatura e cinema: colocar o filme na dependência explícita do texto literário. Tal perspetiva encerra um vício preambular que afeta o desenvolvimento de qualquer análise. A secundarização de um universo relativamente a outro apenas permite uma reflexão de valorização/desvalorização face ao ponto de partida, inviabilizando uma caracterização autónoma da cada sistema semiótico *per se*. Relembrando estudos anteriores, saliente-se que a negação de qualquer tipo de hierarquia já havia sido defendida por Bazin, quando apresentou o conceito de cinema como «arte impura», possibilitando a descoberta do verdadeiro caminho a seguir no cosmos das adaptações: autonomizar o cinema enquanto forma de arte e processo criativo.

Devemos ainda avaliar a pretensa herança de todo o filme que é adaptado, dado que acarreta um juízo de valor sobre o processo em si, originando classificações profundamente subjetivas. Segundo uma convenção do cinema clássico de Hollywood, apenas um conjunto de filmes, adaptações de grandes obras literárias, mereciam ser consideradas legítimas e de qualidade, sendo que, nesta perspetiva, o cinema

⁽³⁷⁴⁾ João Mário Grilo, «O cinema não filma livros...», in *Discursos*, p. 209.

era apenas um palco de consagração da literatura. Assim, *Macbeth* e *Henry V* seriam adaptações «de qualidade», de uma herança inquestionável, por oposição a *Stagecoach* (baseado no folhetim *Stage to Lordsburg*, de Ernest Haycox) ou – para continuarmos com John Ford – *My Darling Clementine* (adaptado de Wyatt Earp, *Frontier Marshall*, de Stuart N. Lake). Esta classificação revela uma duvidosa ideologia «cultural», comum ao cinema, à teoria e à crítica, responsável pela tipificação dos filmes e das suas heranças⁽³⁷⁵⁾.

Assim, devemos tentar refletir sobre as questões da adaptação de acordo com uma abordagem que não privilegie uma taxonomia do cinema a partir da literatura. Nesta perspectiva, João Mário Grilo defende duas ideias centrais. Em primeiro lugar, o cinema não filma livros, ou seja, desde os irmãos Lumière que a câmara institui com aquilo que filma uma relação única e que não pode ser substituída pela literatura; por outro lado, devemos eleger como critério estético a perda de referencialidade do livro face ao filme, que se autonomiza progressivamente até um afastamento total. Em segundo lugar, o problema da adaptação é muito relevante para o cinema se for analisado de acordo com a problemática da infidelidade e não de acordo com a fidelidade. Na verdade, nos dias de hoje, este conceito, que perdeu gradualmente consistência e relevância em estudos comparatistas, não deixou de perpetuar a herança da duplicidade. Como afirmam Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik e Eirik Frisvold Hanssen:

Although fidelity has been abandoned, the issue of similarities and differences is still very much present in contemporary research. Adaptation must necessarily incorporate some kind of comparative element – seeing one text in relation to another – and the strategic and almost universal move in the field has been to ‘translate’ fidelity into the more neutral, and thus useful, measure of similarity and difference on various levels of the compared texts.⁽³⁷⁶⁾

⁽³⁷⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 210.

⁽³⁷⁶⁾ Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik e Eirik Frisvold Hanssen, *Adaptation Studies*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 5

Esta dicotomia retoma a eterna questão do estatuto estético do cinema. Se nos alvares da sua história o cinema viu na literatura um meio prestigiante de afirmação cultural, também cedo encontrou uma fecunda veia de inspiração temática e formal. Ainda que o livro e o filme sejam entidades semióticas díspares, a partilha de certas características provoca a criação de ligações que se fortalecem face ao tradicional estatuto da literatura.

George Bluestone, comentando este tema, afirma que tanto o romance como o filme devem ser vistos como entidades distintas e individuais e que cada uma consegue atingir os seus objetivos com mais qualidade sempre que são invocadas e exploradas as características específicas de cada *medium*.

Contudo, ainda que muitos realizadores possam preferir argumentos originais e não adaptações, existe um problema cultural muito profundo que Bluestone traduz com um exemplo bíblico: «More often than not, the very prestige and literary charm of classics has an inhibiting effect, shriveling up the plastic imagination. Like Lot's wife, the film-maker is frequently immobilized in the very act of looking over his shoulder⁽³⁷⁷⁾. Para este autor, o paradoxo da mulher de Lot traduz-se na análise da tentação do cinema em olhar para a literatura, ao mesmo tempo que pretende, em definitivo, uma autonomização, sem esquecer que há conexões intersemióticas.

Atestando a primeira faceta do paradoxo, Bluestone sublinha as inúmeras ligações entre literatura e cinema, como o grande número de filmes inspirados em fontes literárias, as tentativas dos cineastas para encontrar mecanismos estéticos semelhantes aos artifícios do texto escrito, os efeitos que o filme provoca na divulgação do livro adaptado (frequentemente, aumentam as vendas) e o reconhecimento da indústria cinematográfica, ao qual não pode ser alheia atribuição dos Óscares da Academia⁽³⁷⁸⁾. Esta ligação é comprovada a partir do momento em que o cinema começa a revelar predileção pela narrativa. Recordando um dos precursores do cinema narrativo,

⁽³⁷⁷⁾ George Bluestone, *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press, 1957, p. 218.

⁽³⁷⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 2.

Griffith, Bluestone aponta as suas sucessivas adaptações: Jack London, Tolstoi e Charles Reade. As razões que este autor aponta como elementos de proximidade relevam o processo de mutação estética e semiótica que caracteriza a adaptação, num sentido centrífugo de manifestações artísticas, que se opõe a movimentos centrípetos, para utilizar a imagem de Imanol Zumalde⁽³⁷⁹⁾.

George Bluestone apresenta ainda um conjunto de dados que acentua a relevância das fontes literárias. Já em 1934, cerca de um terço da produção da RKO, Paramount e Universal era fruto da inspiração em romances. Lester Asheim indica que, de 5807 produções entre 1935 e 1945, 976 foram feitas a partir de romances. Hortense Powdermaker, em 1947, indica que, de 463 argumentos em fase de produção, cerca de 40% eram adaptados de romances. Em 1955, Thomas Pryor assegurou que os argumentos originais, nesse ano, apenas atingiram os 51,8%. Estes dados, já longínquos no tempo, podem ser consubstanciados pela política corrente de Hollywood, durante o seu período clássico, de adquirir as «propriedades literárias» de contos, novelas ou romances antes de serem publicados, sendo que alguns nem chegaram a ser impressos⁽³⁸⁰⁾.

Linda Seger⁽³⁸¹⁾, analisando 63 filmes que ganharam o Óscar para Melhor Filme, identifica 33 inspirados em romances e 9 em peças de teatro. Mais ainda, para além de concluir que os citados filmes constituem 85% por cento das obras galardoadas, afirma que 45% dos filmes para televisão são adaptações, sendo que 70% destas adaptações já mereceram o Prémio Emmy. A mesma autora salienta que 83% das minisséries também são adaptações, e 95% das mesmas já recebeu o citado prémio.

Alfonso Méndiz, no prólogo à obra de Seger, realça ainda que cerca de trinta a quarenta por cento dos filmes produzidos anualmente têm fonte literária, e se considerarmos os filmes que se inspiram em biografias, a percentagem eleva-se até atingir os 50% de toda a

⁽³⁷⁹⁾ Cf. Imanol Zumalde, *Deslizamientos Progresivos del Sentido. Traducción/Adaptation*, Valência, Ediciones Episteme, 1997.

⁽³⁸⁰⁾ João Mário Grilo, *op. cit.*, p. 210.

⁽³⁸¹⁾ Linda Seger, *El arte de la adaptación*, Madrid, RIALP, 2000, pp. 296-298.

produção mundial. Fernando Lopes considera, já em 2002, que uma grande parte da produção mundial é feita com base em livros, principalmente romances, porque a partir destes já se define uma base narrativa, um esquema de dramaturgia e um grupo de personagens⁽³⁸²⁾.

Dados recentes são facultados, por exemplo, pela Mid-Continent Library, do Estado do Missouri. De acordo com esta instituição, desde a década de 80 até aos dias de hoje foram registados mais de 800 filmes inspirados em fontes literárias. Entre o público e os óscares de Hollywood, os filmes baseados em obras literárias sempre foram muito bem recebidos. Bluestone cita a revista *Time*, que classificou *O Nascimento de uma Nação* como o melhor filme mudo e *E Tudo o Vento Levou* como o melhor filme de todos os tempos, de acordo com uma consulta popular.

O interesse económico da indústria cinematográfica também acolhe com particular apreço os filmes adaptados de romances. Já em 1955, cinco dos dez filmes mais rentáveis eram adaptações⁽³⁸³⁾. Os prémios Pulitzer também galardoaram muitos filmes⁽³⁸⁴⁾ com inspiração literária, o que comprova a união entre o sucesso comercial e artístico. Por outro lado, o sucesso do filme muitas vezes acarretou uma valorização comercial do romance. Quando *David Copperfield* apareceu nos cinemas, a procura do livro foi tão elevada que a Cleveland Public Library adquiriu 132 exemplares; o filme *The Good Earth* fez disparar para 3000 por semana as vendas do respetivo livro; foram vendidos mais exemplares de *O Monte dos Vendavais* após a estreia do filme do que durante os noventa e dois anos anteriores; e as edições da Pocket Book de *Orgulho e Preconceito* e de *Horizonte Perdido* subiram para mais de 300 mil exemplares e 1.400.000, respetivamente, após a realização das versões cinematográficas⁽³⁸⁵⁾.

⁽³⁸²⁾ Cf. Sara Belo Luís, «O Delfim – entrevista a Fernando Lopes», in revista *Ler*, n.º 54, Lisboa, Círculo de Leitores, 2002, p. 29.

⁽³⁸³⁾ *E Tudo o Vento Levou, Até à Eternidade, Duelo ao Sol, A Corda e Quo Vadis*.

⁽³⁸⁴⁾ Por exemplo: *Terra Bendita, E Tudo o Vento Levou, Tenho Direito ao Amor, O Despertar, As Vinhas da Ira, A Bell for Adano, O Quarto Mandamento, Vida da Minha Vida, Arrowsmith, A Ponte de São Luís Rei, Sonhos Dourados*.

⁽³⁸⁵⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 4.

O filme mexicano *O Crime do Padre Amaro*, realizado por Carlos Carrera, estreado em 2002, relançou o nome de Eça de Queirós. Só no México, onde foi lançado, a reedição do romance do autor português teve uma tiragem de 3000 exemplares que se esgotou em três dias, o que obrigou a Editora Ave Fénix a preparar de imediato uma reimpressão de mais 5000 exemplares⁽³⁸⁶⁾.

Desta breve exposição resulta a evidência do carácter basilar das adaptações no universo cinematográfico. A sua relevância pode ser justificada através de um conjunto muito variado de fatores. Os principais motivos que justificam o recurso às adaptações são a necessidade sentida desde cedo pelos cineastas de encontrarem histórias; terem a garantia de êxito comercial (um filme inspirado num romance habitualmente atrai o público); a utilização do romance deve-se também à sua capacidade de atuar como filtro de um momento histórico; o desejo de transpor para a tela obras literárias emblemáticas ou mitos; o prestígio cultural e artístico que uma adaptação granjeia junto do público espectador; e ainda a capacidade que o cinema tem de divulgar e amplificar uma obra literária⁽³⁸⁷⁾.

Bluestone, após refletir sobre estas conexões entre o filme e o livro, realça o principal problema na crítica às adaptações. Não raro os comentários feitos ao filme enfermam do pécadilho que já identificámos: têm como referência inicial o livro. Esta premissa acarreta uma consequência inevitável: sempre que surge um filme identificado através da expressão «adaptado de...» abate-se imediatamente sobre ele os estigmas da herança e da comparação⁽³⁸⁸⁾. Por este motivo, devemos analisar ambos os sistemas narrativos como horizontes de referência recíprocos, com um critério uniforme, que exclua a falta de reconhecimento das potencialidades artísticas do filme, visto como um mero prolongamento do objeto literário, bem como a perspectiva apocalíptica, bastante comum entre homens da literatura com um espírito de epígonos de Marshall McLuhan, de acordo com o qual a

⁽³⁸⁶⁾ Cf. Ferreira Fernandes, «Eça, entretanto, no México», in *Focus*, n.º 149, 2002.

⁽³⁸⁷⁾ Sánchez Noriega, *op. cit.*, pp. 50-52.

⁽³⁸⁸⁾ Cf. João Mário Grilo, *op. cit.*, p. 210.

imagem sucederá à palavra no que concerne a função social da narrativa⁽³⁸⁹⁾.

Não devemos eleger o livro apenas como ponto de partida. Esta premissa exclusiva da comparação ou qualquer outra análise soçobrará em escolhos como a «fidelidade», os «desvios», e o problema subjetivo da «qualidade da adaptação». A qualidade da adaptação não pode ser aquilatada de acordo com estes pseudo-critérios e, deste modo, partimos do princípio segundo o qual é possível delimitar um determinado elemento no romance e reproduzi-lo de forma mecânica através da imagem, o que, mais uma vez, comprova que o filme mais não é do que um simples recetáculo do livro, que institui a norma. Em concomitância, apenas compreendemos os desvios nas adaptações como necessidades meramente técnicas, como o tempo que o próprio filme não poderá, em teoria, exceder.

Muito mais importante é o facto de estas alterações no filme significarem, de forma direta e imediata, uma análise à «fidelidade» da adaptação sendo até necessário que os realizadores tentem ocultar do público essas mesmas alterações, sob pena de desvalorizarem a sua obra fílmica⁽³⁹⁰⁾. Segundo este princípio, Neil Syniard defende que uma boa adaptação é aquela que consegue ser fiel ao espírito e não à letra do texto, aquela que consegue conciliar características do autor e do realizador – e assim estabelecer uma ponte – ou ainda quando a câmara é utilizada como um elemento de interpretação do texto e não de sua ilustração⁽³⁹¹⁾. De acordo com este ideal se regeram muitos argumentistas. Foi o caso de Daniel Taradash, que procurou a premissa base do texto escrito para depois a trabalhar, evitando o óbvio, as possíveis intenções do autor, ou o critério de fidelidade ao original escrito, o que transforma o guionista num intérprete e não num agente de pura reprodução⁽³⁹²⁾.

Todos estes critérios de avaliação não evidenciam o principal princípio operativo na análise das adaptações: o fenómeno que

⁽³⁸⁹⁾ Cf. Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 53.

⁽³⁹⁰⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 5.

⁽³⁹¹⁾ Neil Syniard, *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm, 1986, p. x

⁽³⁹²⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 117.

Bluestone designa por «processo de mutação». Segundo este autor, a maioria dos juízos críticos não se encontra iluminada por aquilo que pode ser definido como «procedimentos de transcodificação»⁽³⁹³⁾, ou seja, uma análise das transformações inerentes ao processo de mutação de um sistema semiótico para outro. Na verdade, este processo é inegável, acarretando ainda mutações inevitáveis, pois a transposição de um conjunto de convenções para outro irá levar sempre a modificações, principalmente se deixamos para trás o universo linguístico e entramos no visual. Após a entrada, devemos ter consciência de que o produto final será sempre de outra natureza em relação à fonte original e, desta forma, do livro ao filme vai uma distância tão grande como de um ballet para uma obra arquitetónica. Um filme adaptado torna-se distinto do livro que o inspirou tal como um quadro se torna autónomo em relação ao mundo empírico que lhe deu origem⁽³⁹⁴⁾.

Aguiar e Silva, dilucidando o conceito de diegese, após citar Jonathan Culler, que o classifica como um «constructo topológico», destaca a importância do discurso do narrador e os mecanismos da transcodificação, alertando para a transformação inerente ao próprio processo em si. Tal como pode ser constatada a simples existência de transcodificações, também deve ser avaliada a natureza da transcodificação semiótica. Na verdade, este processo, quer seja de carácter intersemiótico ou intrasemiótico, torna-se sempre responsável pela transformação da diegese, nas palavras de Aguiar e Silva:

A diegese de um determinado romance nunca será rigorosamente igual à diegese de um filme extraído desse livro, por grande que seja a fidelidade do realizador à história narrada no texto, tal como a diegese de um romance – digamos, *Adolphe* de Benjamin Constant – haveria de se alterar se fosse possível reescrevê-lo segundo uma técnica narrativa diferente (por exemplo, *Adolphe* reescrito segundo técnicas características do *nouveau roman*).⁽³⁹⁵⁾

⁽³⁹³⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 58.

⁽³⁹⁴⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 5.

⁽³⁹⁵⁾ Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, pp. 717-718.

A partir de Aguiar e Silva, podemos inferir que a intervenção do realizador determina a construção de uma *outra* obra. Confirmando esta opinião, o realizador Fernando Lopes, a propósito da sua adaptação do romance *O Delfim*, de José Cardoso Pires, declara que o elemento mais importante é existência de um argumento sólido e, simultaneamente, ser capaz de se libertar dele e fazer o seu trabalho individual de criação. Segundo este realizador, a melhor homenagem que pode fazer a um livro ou a um escritor é ser independente e apenas fiel a si mesmo, tal como o foi em relação a Cardoso Pires, Carlos de Oliveira e António Tabucchi⁽³⁹⁶⁾.

Fernando Lopes, realizador que adaptou vários textos literários⁽³⁹⁷⁾, define, no seu caso, o que é essencial numa adaptação:

As minhas adaptações são sempre feitas segundo aquilo que chamo uma poética das adaptações. Se se for ler a cena da consoada no livro de Cardoso Pires [*O Delfim*], a minha cena é bastante diferente. É buñueliana, é um pouco “viridiana”. Além disso, é fundamental que haja muita cumplicidade com o autor e com o livro.

Por oposição à sua metodologia, o mesmo realizador refere:

...o que existe, no cinema em geral, é uma mecânica das adaptações, na qual tudo é feito maquinalmente. Há um livro, *best-seller* ou não, contratam-se dois ou três argumentistas, aquilo é o chamado argumento em betão armado, arranja-se um *casting*, faz-se o filme e pronto. Isto é o que se passa na maior parte das adaptações de livros para o cinema.⁽³⁹⁸⁾

O realizador de *O Delfim* corrobora as opiniões de Aguiar e Silva, Carlos Reis e George Bluestone quando realça o processo de transcodificação que ele empreende, pois cada vez que decide adaptar um livro confronta-se com a dificuldade de o deixar. Em primeiro lugar, precisa de entrar no mundo do escritor, nas personagens que ele definiu

⁽³⁹⁶⁾ Cf. entrevista de Fernando Lopes à revista *Ler*, n.º 54, *op. cit.*, p. 29.

⁽³⁹⁷⁾ *Uma Abelha na Chuva* (1971), *Crónica dos Bons Malandros* (1984), *O Fio do Horizonte* (1993) e *O Delfim* (2002).

⁽³⁹⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 29

e ainda na sua escrita, um código diferente do seu. Depois desta leitura, desenrola-se um processo de criação visual e sonoro, com base no texto, mas com expressão na tela⁽³⁹⁹⁾.

Como afirma Francis Vanoye, quando analisamos as adaptações, não raro encontramos três critérios-chave: direito, respeito e fidelidade. Estes conceitos parecem resumir as principais preocupações dos críticos. No seguimento destes critérios, devemos também levantar outras questões correlatas como a já debatida hierarquia entre o original e a obra final, pois se o filme se submete ao livro, subvaloriza o cinema e se a adaptação se revela excessivamente livre, torna-se uma traição ao texto. Apenas podemos utilizar como critério adequado a transposição e os seus mecanismos de transcodificação que permitem, em teoria, todo o tipo de adaptações, como bem demonstra a própria história do cinema, dado que desde 1896-1898 até aos nossos dias conhecemos adaptações de episódios do *Antigo Testamento*, de obras como *Dom Quixote*, *Fausto* ou *Romeu e Julieta*, até textos considerados inadequados à transposição fílmica, como *Em Busca do Tempo Perdido*, o que comprova a opinião de Vanoye, segundo o qual tudo é adaptável, pois tudo pode ser adaptado⁽⁴⁰⁰⁾. Em todo o caso, Timothy Corrigan aponta, desde 2000, três linhas na adaptação, quando escreve:

A meu ver, três tendências recentes nas práticas de adaptação de textos destacam-se na última década e meia. A primeira é a proliferação das adaptações de textos clássicos, de Shakespeare a Austen, e muitos mais, que aumentou a um nível assinalável, atravessando diferentes contextos e diferentes culturas. A segunda são as adaptações que se tornam sucessos de bilheteira, e mais notavelmente as séries *Harry Potter* e *The Lord of the Rings*, que surgiram como a força mais económica comercialmente viável da indústria atual, gerando sequela atrás de sequela, como duplicações seriadas que arrastam textos literários canonizados ao longo de uma linha inesgotável de reencarnações. A terceira, e mais particular, são as novelas gráficas, as bandas desenhadas e os videojogos, que se tornaram fontes primárias e populares,

⁽³⁹⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 32.

⁽⁴⁰⁰⁾ Francis Vanoye, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 126.

e elas próprias repositórios de adaptações que dão resposta a uma sobreposição representacional única entre fonte e adaptação, «re-ciclando» tanto as imagens visuais como a *mise-en-scène* gráfica.⁽⁴⁰¹⁾

Apesar das especificidades semióticas da literatura e do cinema, os pontos de encontro são nitidamente indiscutíveis.

Morrisette⁽⁴⁰²⁾ destaca a influência do cinema em certos autores, nomeadamente ao nível da forma da própria organização do mundo, tal como também é referido por Timothy Corrigan⁽⁴⁰³⁾, quando analisa a «Geração Perdida», tal como o faz Claude-Edmonde Magny⁽⁴⁰⁴⁾, ou Antoine Artaud⁽⁴⁰⁵⁾, a propósito do Surrealismo francês, ou ainda Baptista-Bastos⁽⁴⁰⁶⁾, no que concerne ao Neorealismo em Portugal.

Alguns autores, possuidores de uma «escrita cinematográfica», seriam mesmo as fontes ideais para as adaptações. Não obstante, esses mesmos escritores revelam-se dilemáticos. Esta é a opinião de Fernando Lopes sobre António Tabucchi ou Carlos de Oliveira. Este realizador evidencia, por exemplo, as qualidades da escrita de Cardoso Pires, nomeadamente um estilo sem artifícios, muito próximo da narrativa americana, com um profundo sentido da *short story*, mas destaca as dificuldades da transposição na íntegra. O realizador considera que uma escrita supostamente cinematográfica constitui uma ilusão quando aparentemente parece mais fácil de adaptar. Outra questão é a qualidade do texto literário, pois bem mais acessível se torna uma adaptação de uma obra «menor», dado que facilita a construção do filme e as

⁽⁴⁰¹⁾ Timothy Corrigan, «Adaptações, refrações e obstruções: as profecias de André Bazin» in Clara Rowland e José Bértolo (org.), *A Escrita do Cinema: Ensaios*, Lisboa, Documenta, 2016, p. 264.

⁽⁴⁰²⁾ Bruce Morrisette, *Novel and Film. Essays in two genres*, Chicago, The Chicago University Press, 1985, p. 65.

⁽⁴⁰³⁾ Timothy Corrigan, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, New Jersey, Prentice Hall, 1999, p. 32.

⁽⁴⁰⁴⁾ Cf. Claude-Edmonde Magny, *L' Age du Roman Américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948.

⁽⁴⁰⁵⁾ Cf. Antoine Artaud, *Oeuvres Complètes*, T. III, Paris, Gallimard, 1961.

⁽⁴⁰⁶⁾ Cf. Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, Porto, Editora Nova Crítica, 1979.

oportunidades de o realizador sair deste processo com reconhecimento pelo seu trabalho⁽⁴⁰⁷⁾.

A escrita de José Cardoso Pires tem vindo a ser citada por nós de forma bastante sistemática devido a esta interessante atracção por um texto com «qualidades cinematográficas». Curiosamente, Fernando Lopes considera esta característica do escritor como uma dificuldade e não como uma facilidade. É que o principal erro que habitualmente é cometido é exatamente tentar ver apenas as palavras escritas, quando o cinema combina as palavras – que podem ser ecos mais ou menos próximos do texto original –, as imagens e os sons.

A vertente cinematográfica da escrita pode tornar-se um obstáculo e não tanto um fator adjuvante. O realizador arrisca-se a cair na tentação da mulher de Lot, ou seja, de cristalizar quando olha para trás, neste caso, para o texto literário. Contudo, ainda que tenha consciência das virtudes de tudo o que está para trás, o cineasta deve seguir o seu caminho. Assim, não seremos uma nova mulher de Lot ou uma nova Eurídice. E se recordarmos a mágoa de Orfeu quando perdeu a sua amada – que perturbou a natureza com horrendos sons da sua lira –, assim o realizador pode cometer o mesmo pecado contra a natureza e ferir os nossos olhos com a sua adaptação, apesar de não ter os mesmos motivos da personagem da mitologia grega.

Maria Lúcia Lepecki⁽⁴⁰⁸⁾ recorda o estudo de Claude-Edmonde Magny sobre as artes visuais e aponta uma profunda similitude entre

⁽⁴⁰⁷⁾ «Faz-me sempre lembrar o Howard Hawks que pediu ao Hemingway a sua pior história. Ele disse-lhe que ia fazer o melhor filme de um dos livros dele – e fez o *Ter ou Não Ter*. No caso de Hemingway, é curioso verificar que os filmes mais bem conseguidos são textos pequenos, um pouco laterais, como o *Ter ou Não Ter*. Não é o *Por Quem os Sinos Dobram*, que nem sequer é a melhor adaptação de uma obra que é extraordinária. (...) Porque o realizador e os argumentistas que pegam nas histórias têm uma margem de manobra muito maior. Agora diziam-me: Fernando, queres fazer o *Anna Karenina*? Ou no caso português, o *Memorial do Convento*? É logo um peso, uma pedra negra em cima da cabeça. Confesso que senti um pouco isso com *O Delfim*» (Cf. entrevista a Fernando Lopes, in revista *Ler*, pp. 36-37).

⁽⁴⁰⁸⁾ Maria Lúcia Lepecki, *José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977, pp. 21-26.

o romance e o filme: ambos têm como objetivo central «mostrar» e não tanto «dizer». Neste pressuposto, segundo Magny, o romance «mostra» enquanto Tacca defende que o romance «fala». O romance torna-se um exemplo de uma arte plástica, precisamente porque é capaz de mostrar e há textos nos quais a imagem parece transparecer de forma muito nítida.

Lepecki prefere destacar a problemática da convergência entre as narrativas literária e fílmica baseando-se no especto da «visualização» e, de forma lúcida e lapidar, afirma que a escrita de Cardoso Pires é profundamente cinematográfica. Este facto resulta de uma permanente oscilação que é sentida pelo leitor de Cardoso Pires, entre ouvir e ver, que radica na estrutura marcadamente cinematográfica do texto de Cardoso Pires, não porque utiliza apenas os processos, mas as próprias bases de uma imaginação moderna que se encontra no discurso fílmico⁽⁴⁰⁹⁾. No fundo, as similitudes deste tipo de texto ressaltam na mesma medida que o cinematográfico e o literário são dirigidos ao consciente, quer seja o cinematográfico literário que fala, quer seja por também mostrar, o que, para Lepecki, significa que o romance pode produzir um efeito cinematográfico de carácter linguístico e temporal.

O romance pode permitir, pela sua natureza «cinematográfica», uma aproximação «natural» à tela, no processo de adaptação. Referimos processos de metamorfose e, quanto ao texto escrito, existe uma transformação que se processa e não termina, pois o leitor encontra um texto em devir, em oscilação – «E o leitor vê ouvindo e ouve vendo, tal como o escritor fala mostrando e mostra falando»⁽⁴¹⁰⁾. Esta escrita revela-se como uma viagem da câmara através das palavras, com as quais se conhece e se vê, entrelaçando ideologia e estética, observação objetiva e observação subjetiva (como acontece com as ligações entre as personagens e a Lagoa, em *O Delfim*), o que leva a um duplo exercício cinematográfico: o olhar físico do escritor e o seu filme mental do escritor.

⁽⁴⁰⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 146.

⁽⁴¹⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 147.

Neste jogo da escrita, José Cardoso Pires não se coibiu de reconhecer na sua obra a influência do cinema. Considera que a literatura se aproximou de um certo tipo de estrutura de discurso narrativo, montagem, ritmo e sequência, mas no seu caso particular destaca uma influência-chave: o enfoque visual na arte de contar. Cardoso Pires avalia o cinema como o contributo mais importante para a literatura, após a invenção da imprensa, em diferentes níveis de influência, afirmando que a Galáxia de Gutenberg consagrou a palavra como signo, mas a sétima arte foi mais longe e deu-lhe a imagem. Mais ainda, a forma mais livre de construção narrativa na comunicação audiovisual, que utiliza frequentemente o *flashback*, as distorções e as assincronias, desenvolveram novas dimensões no tempo e no espaço na narrativa de desenho tradicional, ou seja, linear⁽⁴¹¹⁾.

Em Cardoso Pires podemos encontrar uma palavra propícia para a tela, mas tal facto não deixou de acarretar transformações inerentes à transcodificação. Para além deste processo e dos mecanismos de matriz técnica, também se identificam opções artísticas, levando a que um filme possa ser uma outra obra de arte. Como confessa Agustina Bessa-Luís, a propósito da adaptação de *Fanny Owen*, por Manoel de Oliveira, o filme transfigurou muito do romance: foi introduzida uma atmosfera clássica e passional, o realizador destacou os amores frustrados, e transformou o livro numa história de amor⁽⁴¹²⁾. Segundo

⁽⁴¹¹⁾ Cf. Artur Portela, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Lisboa, D. Quixote, 1999, p. 69. Cardoso Pires reflete também sobre o valor estético destas alterações quando afirma: «Disse “implementaram” e não “introduziram”, porque não nos podemos esquecer de Joyce e de John Dos Passos, mas o que é certo é que, a partir do cinema, o leitor comum passou a aceitar, quase sem se aperceber, as transgressões em tempo e espaço que estão presentes na montagem da novelística dos nossos dias. Em termos de literatura talvez eu possa dizer que a narração cartesiana está para Gutenberg como a narração pluridimensional está para os irmãos Lumière...».

⁽⁴¹²⁾ Cf. Artur Portela, *Agustina por Agustina*, Lisboa, D. Quixote, 1986, p. 55. Agustina considera que o filme resultou muito bem, mas não deixa de assinalar uma diferença central entre o livro e o filme: «O Manoel de Oliveira tem dotes extraordinários de realizador, de cineasta, mas o que suponho, corresponde realmente a uma verdade profunda é que ele é capaz de assumir o escândalo, mas o que não assume é a extravagância, aquilo que não está considerado como

esta linha de raciocínio, podemos apresentar, num primeiro momento de síntese, uma definição de adaptação como um processo em que um discurso narrativo literário (mediante transformações na sua estrutura) se transforma num discurso narrativo fílmico (que transfigura o primeiro com supressões, inclusões, sumários, descrições visuais, etc.)⁽⁴¹³⁾.

Na análise das transcodificações, alguns autores, como Sánchez Noriega ou Peña-Ardid⁽⁴¹⁴⁾, defendem que certos romances são mais propícios a exercícios de adaptação por patentear determinadas características, nomeadamente a dimensão mais «audiovisual» da diegese, a desvalorização do universo interior das personagens e a valorização da ação exterior – que afeta as personagens, o espaço e o tempo –, a própria dimensão estético-literária do romance – quanto menos consagrado, mais fácil seria a adaptação –, e quando a ação narrada no livro permite uma fácil transposição para a tela. Por este motivo, Seymour Chatman defende que bons filmes inspirados em bons romances são bastante raros e identifica o principal problema concernente a esta problemática da transposição: a transferência de características inerentes ao discurso escrito em associação às dificuldades tradicionais do filme para lidar com sumários temporais e espaciais, comentários abstratos do narrador, representações dos pensamentos, sentimentos das personagens, entre outros⁽⁴¹⁵⁾.

Em toda a adaptação, mais próxima ou menos próxima da obra literária que a inspira, existe sempre um conjunto de opções que rege este exercício. Podemos eleger os seguintes critérios para o processo de adaptação: analisar a necessidade de cortes e supressões, selecionar o que se mantém e o que não se utilizará – escolha que irá determinar

uma leitura habitual. Suponho que pode aventurar-se até dentro duma linha escabrosa, mas não gosta do escândalo. O escandaloso é o que faz parte de todo esse movimento obscuro do inconsciente, e que actua em todos os desejos, em todas as vontades, e que, no fundo, revela a natureza humana, mas não quer dizer que a interesse. De maneira que a diferença entre o filme e o livro é isso.»

⁽⁴¹³⁾ Cf. Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 47.

⁽⁴¹⁴⁾ Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 27.

⁽⁴¹⁵⁾ Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, p. 162

facetas da narrativa, nomeadamente o género fílmico e o nível da adaptação –, selecionar o elemento que será analisado e transposto de forma preferencial (o espaço, o tempo, a personagem, a ação...) e procurar processos de equivalência ao nível do estilo e da expressão. Porém, todos estes critérios, para além de subjetivos na escolha e na sua interpretação, revelam duas facetas centrais na adaptação que ocorrem habitualmente, e que Fuzellier identifica como *concentração* (o máximo de acontecimentos no mínimo de tempo) e *aumento* (valorização de certos aspetos, como por exemplo, características das personagens, episódios da diegese, facetas espaciais ou temporais)⁽⁴¹⁶⁾.

O paradoxo da adaptação obriga, assim, a escolhas deliberadas, raramente consensuais ou pacíficas.

2. Problemáticas da adaptação: da quimera ao dilema de Ícaro

No universo das adaptações, encontramos ainda uma outra problemática que não é de compreensão simples ou resolução pronta. Quando um realizador decide adaptar um texto, envolve-se numa viagem quimérica, dado que, por natureza semiótica em sentido estrito, uma adaptação nunca poderá ser total. Neste sentido, qualquer tentativa está irremediavelmente condenada a constituir uma visão parcelar, uma interpretação ou uma leitura. Como bem nota Jakob Lothe, todo o processo de adaptação implica escolhas deliberadas por parte dos agentes que intervêm na transposição. Tais ações conduzem a exercícios de interpretação e comparação, principalmente por parte do público, ou como nos diz Lothe, uma adaptação torna-se um processo reducionista porque ilustra uma só representação ao nível visual, mas ele próprio proporciona diferentes interpretações aos espectadores, ou seja, permite que eles façam uma avaliação mais ou menos positiva relativamente ao processo. Mais ainda, surge uma análise de contornos dicotómicos, dado que um filme que é uma adaptação de um livro

⁽⁴¹⁶⁾ Cf. Étienne Fuzellier, *Cinéma et littérature*, p. 134.

pode ser compreendido e interpretado de formas diferentes por aqueles que o veem – quer conheçam a obra original ou não. Contudo, para todos os que conhecem o texto literário, a análise do filme incluirá inevitavelmente um grau de avaliação comparativa com a fonte. Tal comparação torna-se compreensível e, atendendo às diferenças explícitas entre os dois *media*, a versão fílmica parece muitas vezes inferior à matriz literária⁽⁴¹⁷⁾.

Na verdade, uma adaptação perfeita é uma perfeita quimera. Não obstante, o realizador pode tentar elevar a sua obra em «desafio aos deuses» da Semiótica. Se, de forma premeditada e sistemática, se pretende literalmente levar para a tela a palavra escrita, não só desafiamos os «deuses», pois não podemos alcançar o inalcançável – a tradução perfeita de um sistema semiótico por outro sistema semiótico –, como corremos o risco de, tal como Ícaro, nos elevarmos em demasia, acabando por nos precipitarmos no solo da negação da tangibilidade da transposição, porque quisemos alcançar o impossível.

Nesta linha de pensamento, afigura-se pertinente o conceito de *intersecção* proposto por Bluestone⁽⁴¹⁸⁾. Considera este autor que o romance e o filme podem ser vistos como duas linhas que se encontram num determinado ponto, mas que depois se afastam num processo de divergência. Quando é analisado o ponto de encontro nesta citada intersecção, o livro e o guião apresentam similitudes incontornáveis; todavia, a divergência demonstra que as linhas de aproximação revelam, afinal, uma resistência a um processo de simples conversão, bem como comprovam as suas dissemelhanças.

Na realidade, não é possível definir ou encontrar um ideal de adaptação. Não existe um filme que possa ser identificado como um processo perfeito de adaptação, dado que o mesmo enferma de uma contradição intrínseca: não existe uma adaptação perfeita, porque não é possível realizar uma adaptação perfeita, se pensarmos no significado tradicional deste vocábulo. Também não seria possível

⁽⁴¹⁷⁾ Cf. Jakob Lothe, *Narrative in Fiction and Film*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 121.

⁽⁴¹⁸⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 63.

uma conversão absoluta de um livro para um filme sem perturbar ou mesmo destruir a essência da obra genesiaca. Tais obstáculos são marcadamente visíveis em adaptações «fiéis» de um Proust ou de um Joyce, tal como seria verdadeiramente absurdo o processo inverso: imaginemos uma adaptação «fiel» de um filme de Chaplin para um romance, por exemplo.

Segundo a filosofia das linhas paralelas, não podemos deixar de invocar novamente a opinião de Bergman, aliás já criticada por nós anteriormente, quando afirma:

Film has nothing to do with literature; the character and substance of the two art forms are usually in conflict... We should avoid making films out of books. The irrational dimension of a literary work, the germ of its existence, is often untranslatable into visual terms – and it, in turn, destroys the special, irrational dimensions of the film⁽⁴¹⁹⁾.

Sem dúvida que a história das adaptações está manchada por inúmeros insucessos, principalmente quando o livro original é dominado por características intrinsecamente literárias como o monólogo interior, ou o discurso indireto livre, mas nem por isso certos autores marcados por uma dimensão de reflexão ou interioridade, como Conrad ou Poe, têm deixado de atrair os cineastas.

Estas dificuldades são denunciadas por inúmeros agentes do universo cinematográfico, desde realizadores a argumentistas. A posição dos críticos pode ser sintetizada da seguinte forma: «transferir» uma obra de arte de um *medium* para outro é impossível. Não é possível «filmar um livro» de modo a que as personagens do texto literário se erguessem do livro e se tornassem atores diante da câmara⁽⁴²⁰⁾. Esta visão exemplifica a impossibilidade de uma «transferência» e identifica a tentação do reducionismo que muitas vezes ilude o realizador que busca uma síntese da obra original e encontra uma simplificação com os seus respetivos custos estéticos.

⁽⁴¹⁹⁾ Cf. Geoffrey Wagner, *The Novel and the Cinema*, Londres, The Tantivy Press, 1975, p. 29.

⁽⁴²⁰⁾ Cf. Lothe, *op. cit.*, p. 86.

Refletindo sobre a questão das dificuldades na adaptação, Gimferrer identifica dois obstáculos principais: a equivalência da linguagem e o problema da equivalência do resultado que é obtido, de acordo com a linguagem. Devido a estes fatores, a comparação entre o livro e o filme é muitas vezes o berço de disputas espúrias que esquecem a essência da questão radicada nas diferentes linguagens e da validade estética da obra fílmica, que deve ser analisada de forma independente em relação à obra literária. É que o problema da adaptação não reside apenas na linguagem narrativa que se elege para adaptar, nem na análise qualitativa do resultado obtido. Este último fator é manifestamente mais relevante no momento em que sopesamos o valor de um filme, mas de um filme *per se*, e não do valor como adaptação⁽⁴²¹⁾. Esta perspectiva errônea, que é identificada por Gimferrer, tem sido responsável, segundo este autor, pela grande maioria das adaptações de grandes romances do século xx ter redundado em fracassos e desilusões, o que acentua o divórcio crescente na época contemporânea entre o romance e o filme.

Tal divórcio resulta também de um processo crescente de reflexão sobre o processo da adaptação, tanto da parte criativa como da crítica. Neste plano, o cinema conheceu, em primeiro lugar, um período de idílio entre o livro e o filme, que culminou no esforço de Samuel Goldwyn em recrutar de forma direta os escritores, em vez de comprar os seus livros. Tal política, contudo, viria a revelar-se um rotundo fracasso. Os escritores, incapazes ou desinteressados de escrever pensando em imagens, uniram a sua voz para denunciar a forma humilhante como o departamento de argumentos era capaz de destruir a essência do texto, ao retirar para as folhas de visualização e de continuidade fílmicas os elementos que julgava importantes⁽⁴²²⁾.

Numa fase posterior, segue-se o aparecimento de uma crítica de teor semiótico e narratológico que permitiu identificar linhas de convergência e de divergência entre os dois universos. Por exemplo, uma das principais instâncias de reflexão é que as relações entre o texto e a imagem não contemplam apenas conexões relativamente aos signos, mas também diferentes relações entre o significado e o

(421) Pere Gimferrer, *op. cit.*, p. 70.

(422) Cf. Eduardo Geadá, *op. cit.*, p. 44.

significante que o espectador deve interpretar e construir enquanto destinatário, com plena noção de que analisa um diálogo. De facto, uma confrontação entre palavras e imagens, a propósito dos problemas de tradução que uma adaptação fílmica de um romance, ou uma adaptação romanesca de filmes, coloca em evidência uma questão semelhante à tradução de uma língua para outra: o que está em causa neste processo é mais do que um jogo de equivalências, é o confronto entre duas visões do mundo⁽⁴²³⁾.

Nesta busca de uma identificação entre a obra fílmica e a fonte literária, outro motivo para a infelicidade da transposição é, curiosamente, a própria declaração do realizador que, de forma deliberada, projeta a realização de uma obra fiel ao original. Esta declaração de intenções, tão ousada quanto virtualmente impossível, encontra um exemplo perfeito na proposta de Visconti para adaptar fielmente *O Estrangeiro*, de Camus. Paradoxalmente, a falha de Visconti reside da sua pseudo-qualidade: o desejo de ser absolutamente fiel ao texto. É que em cada fotograma de Visconti parece haver mais pormenores descritivos do local onde se passa a história do que no próprio romance do autor⁽⁴²⁴⁾, ou seja, as qualidades específicas do cinema originaram um processo de infidelidade, no seio de um processo que seria, idealmente, fiel.

Winston, analisando outro exemplo de fidelidade deliberada, a célebre adaptação de Bresson do romance de Bernanos, *Díário de um Pároco da Aldeia*, recorda que foi intenção do realizador seguir o romance frase a frase, sem acrescentar nenhum outro elemento. Esta posição mereceu a crítica de Bazin, que classificou tal opção como uma traição ao texto por omissão. Censurou ainda o facto de não ter selecionado os momentos do romance que estavam mais próximos de uma visualização – o que acarretaria um sacrifício dos segmentos mais literários –, resultando num outro tipo de paradoxo: o romance permanece pleno de momentos visuais, enquanto o filme se revela verdadeiramente literário⁽⁴²⁵⁾.

⁽⁴²³⁾ Cf. Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, pp. 117-118.

⁽⁴²⁴⁾ Douglas Garrett Winston, *op. cit.*, p. 61.

⁽⁴²⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 88.

Criar um filme a partir de uma obra literária implica necessariamente a construção de um eixo paradigmático com as possibilidades que a fonte e o processo oferecem, de modo a edificar-se um eixo sintagmático que resulta das escolhas efetuadas. Todo o processo de adaptação revelará esse mesmo conjunto de escolhas, ressaltando a natureza basilar do filme enquanto nova criação. Inovações introduzidas no filme refletem, necessariamente, opções estéticas e ideológicas. Eduardo Prado Coelho, comentando a alteração do final de *Blade Runner*, no qual o sentimento pessimista do texto literário de Philip K. Dick é substituído por uma visão mais amena do futuro, aponta uma forma de lidar com o dilema de Ícaro quando afirma: «É certo que alguma da complexidade do texto de Philip K. Dick não ficou no filme de Ridley Scott. Mas convém notar que todas as alterações ou supressões funcionam dentro da *lógica do filme*»⁽⁴²⁶⁾. Esta observação significa que muitas vezes um dos obstáculos da adaptação é o próprio processo das escolhas do realizador que não são fiéis, acima de tudo, ao próprio filme.

As dificuldades que referimos poderiam indiciar um afastamento dos cineastas da literatura enquanto fonte, principalmente quando abordamos os clássicos. Porém, estas adaptações de obras clássicas são habitualmente motivo de prestígio, como assumem Heidi Kaye e Imelda Whelehan, e, por consequência, uma transposição é sempre um risco aceitável, ou não fosse verdade que três quartos dos óscares para Melhor Filme foram conferidos a adaptações⁽⁴²⁷⁾.

Numa posição diametralmente oposta encontramos certos autores que consideram que o conceito de adaptação não pode sequer ser invocado. Por exemplo, para Villanueva, o conceito de adaptação cinematográfica de romances desencadeia várias perturbações de sentido, porque não se pode adaptar um discurso romanescos para um

⁽⁴²⁶⁾ Eduardo Prado Coelho, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984, p. 195.

⁽⁴²⁷⁾ Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Heidi Kaye e Imelda Whelehan, *Classics in Film and Fiction*, Londres, Pluto Press, 2000, p. 2. As autoras da introdução desta obra citam como fonte para estes dados R. Giddens, K. Selby e C. Wensley, *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*, Basingstoke, Macmillan, 1990, p. 4.

fílmico, tal como não se pode adaptar uma pintura para uma música, ainda que um quadro de Boticelli ou uma sonata de Vivaldi possam partilhar um mesmo tema ou substância⁽⁴²⁸⁾.

Esta visão reflete o princípio da defesa do cinema enquanto sistema artístico autónomo, com singularidades evidentes que o diferenciam da literatura e constituem um obstáculo a transposições de um meio para outro. Por outro lado, quer se defenda uma posição de total afastamento ou uma posição de limitada proximidade, a especificidade fílmica é sempre um argumento para se erguer o conceito de «inadaptabilidade», que tem afetado alguns autores como Proust ou Joyce, por oposição às obras de Steinbeck ou José Cardoso Pires, por exemplo, que traduzem características «cinematográficas» e permitem uma aproximação entre os dois sistemas semióticos. Porém, quando se defende a conexão estreita entre as palavras de determinado romance e as imagens que elas podem veicular e posteriormente projetar na tela, podemos cair numa nova dependência do cinema em relação à literatura. Assim, não é linear a identificação de dependências e de independências, merecendo cada caso uma reflexão distinta.

Os limites da impossibilidade no fenómeno da adaptação podem ser medidos pela intencionalidade de certos autores em escrever para que *não* sejam adaptados. Ignacio Martín Jiménez⁽⁴²⁹⁾ cita um estudo de Alfonso Martín Jiménez no qual este crítico demonstra que Milan Kundera decidiu enveredar por tal caminho com o romance *A Imortalidade*. O romancista optou de forma deliberada por construir um texto com falta de unidade de ação, com a presença do autor dentro da própria obra, diálogo entre o autor e as personagens e intervenção constante do autor textual através de uma sucessão de comentários e reflexões.

Ignacio Martín Jiménez estudou ainda uma obra que, na sua perspetiva, apresenta características que não permitem uma adaptação

⁽⁴²⁸⁾ Cf. José Luís Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 47.

⁽⁴²⁹⁾ Ignacio Martín Jiménez, «Los límites de lo cinematográfico: el caso de *Libro del desasosiego* de Pessoa», in *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Universidade do Minho, 1996, pp. 296-297.

ao cinema: *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Os principais obstáculos a uma transposição para a tela centram-se na heterogeneidade da obra que traduz o mundo interior do autor, que não permite a identificação de imagens concretas – fundamentais para o cinema –, e nas próprias personagens que não utilizam as suas falas para realizar atos performativos, o que se conjuga com a inexistência de ações e atitudes que poderiam ser representadas. Neste sentido, dir-se-ia que João Botelho abraçou no *seu Filme do Desassossego* uma tarefa impossível quando decidiu trabalhar os escritos do guarda-livros da Rua dos Douradores, marcados por um processo exegético instável, sem unidade coerente, e cuja consequência cinematográfica é um enorme desamparo narrativo.

Acreditamos que o universo interior pessoano não é um exemplo de texto que à partida suscite leituras cinematográficas com base na sugestão visual, mas também pensamos que a adaptação, enquanto fenómeno de fronteiras abertas, apenas se encontra limitada pela criatividade do realizador. Limitar *ab ovo* a transposição de um texto com base nas suas características literárias mais não é do que outra forma de invocação do fenómeno da fidelidade, cerceando de forma absoluta a criação cinematográfica, subalternizando, mais uma vez, o filme em relação ao livro.

3. A filosofia da fidelidade: a questionação de Leviatã

George Bluestone afirmou que o filme não corre um perigo de natureza icária, opinando ainda: «Nor is the film, like Leviathan, in danger of bogging down in mud. Since the plastic image is subject to endless variations, it will always defy restriction, will sooner or later break loose to fly on its own»⁽⁴³⁰⁾. Tendo em mente tal conceito, podemos defender que o cinema não enfrenta o perigo de dissolução estrutural sempre que se afasta da literatura.

A questionação do cinema através do simbolismo de Leviatã faz-nos pensar em que medida é que o universo fílmico possui consis-

⁽⁴³⁰⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 217.

tência estética *per se*, para além dos contributos literários. A história da sétima arte comprova o carácter estruturante que a literatura tem vindo a desempenhar desde sempre, mas também não denega a independência temática e formal de muitos filmes. Tal dilema estrutural combina-se, em larga medida, com o problema da fidelidade, principal argumento para a valorização/desvalorização do estatuto da obra de arte fílmica. De facto, a questão das adaptações tem suscitado a atenção de numerosos críticos. Contudo, a maioria das discussões tem-se centrado acima de tudo na análise da história original e na respetiva «fidelidade» do filme, como se o texto literário fosse um objeto intocável do qual derivam a letra e o espírito que devem ser obrigatoriamente encontrados e seguidos na tela. Esta perspetiva desemboca frequentemente numa avaliação não produtiva com o mesmo veredicto: o filme não «se lê» como o livro⁽⁴³¹⁾.

Para analisarmos o problema da fidelidade, devemos compulsar um autor essencial para esta temática: Bazin. Na sua compilação de artigos intitulada *O que é o Cinema?*⁽⁴³²⁾, Bazin apresenta um conjunto de princípios sobre a defesa da adaptação, numa lógica de um «cinema impuro», introduzindo o conceito de fidelidade, não de uma forma absoluta, mas antes através da busca de equivalências.

Sintetizando o seu pensamento, podemos dizer que Bazin caracteriza quatro formas de adaptação: aquela que apenas divulga e vulgariza o original literário, como *A Cartuxa de Parma*, de Christian Jacque, que tem como único mérito o facto de contribuir para uma maior divulgação do texto original; a adaptação que consegue estabelecer equivalências entre as linguagens literária e fílmica, como *O Diabo no Corpo*, de D' Autant-Lara, ou *A Sinfonia Pastoral*, de J. Delannoy; a adaptação que consegue superar a ligação ao original criando uma obra de arte inteiramente nova e artisticamente tão válida quanto independente, como a adaptação que Bresson fez de *Journal d' un Curé de Campagne*, de Georges Bernanos; e a adaptação que é apenas inspirada no texto literário, que traduz uma fidelidade ao

⁽⁴³¹⁾ Cf. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 163.

⁽⁴³²⁾ André Bazin, *O que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992, tradução de *Qu'est ce que le Cinéma?*, Paris, Les Éditions du Cerf.

espírito e não tanto à obra propriamente dita, como Renoir fez com o filme *Madame Bovary*.

O ensaio «Por um Cinema impuro» revela-se uma peça fundamental na interpretação do seu conceito de adaptação. Bazin, realçando a inequívoca relação entre literatura e cinema, defende que essa ligação é extremamente variada, tanto em termos sincrónicos como diacrónicos, mas que tal facto não significa uma dependência eterna e incontornável da imagem em relação à palavra escrita, mas sim a confirmação de que na história do Homem as artes são, por natureza, contíguas e interdependentes. Assim, as relações não devem ser confundidas com dependências ou hierarquias, principalmente quando num plano diacrónico o cinema se revela uma arte muito mais recente do que a literatura, devendo nós evidenciar as circunstâncias sociológicas e técnicas que envolvem a relação entre as duas formas de arte.

Dissecando a questão da fidelidade, Bazin não crucifica o citado filme de Christian Jacque por não ter refletido a essência do romance, chegando mesmo a destacar o seu mérito como promotor da divulgação da obra de Stendhal, bem como a qualidade do próprio filme, superior à da grande maioria dos seus contemporâneos. Por este motivo, não nos podemos indignar com as «degradações» que a obra literária pode sofrer na tela, dado que não irão prejudicar o original literário e sempre poderão divulgá-lo entre todos aqueles que o não conhecem.

Bazin distingue ainda os filmes que correspondem a equivalências integrais, pouco inovadoras, mas honestas, as traduções no ecrã, sempre meritórias, e os filmes que apenas se reveem no texto como inspiração. Neste último caso, os cineastas são capazes de obras de génio e a adaptação é compatível com a independência, resultando num fenómeno semelhante à tradução de Edgar A. Poe por Baudelaire.

Com estas reflexões, Bazin expõe um conceito de fidelidade que não é redutor. Opina que esta resulta da busca de equivalências e da criatividade do realizador. Como defende Bazin, existe mesmo uma proporcionalidade direta entre a criação cinematográfica e a fidelidade, no sentido do que Bresson fez com o texto de Bernanos, conciliando a vertigem dessa fidelidade com um respeito essencialmente criador. Não se pode adaptar sem a introdução de mudanças e a fidelidade

não se resume apenas a um exercício de decalque semiótico. Regressando à adaptação do texto de Bernanos, Bazin declara: «A fidelidade de Bresson ao seu modelo não é em todo o caso senão o álibi de uma liberdade cheia de correntes; se respeita a letra é porque o respeito é, em última análise, mais ainda do que estranho incómodo, um momento dialético da criação de um estilo»⁽⁴³³⁾.

O conceito mais meritório de adaptação – que coincide com a identificação da fidelidade com a busca de equivalências –, pode ser substituído pelo seu grau mais elevado: a adaptação livre. Neste caso, o original é apenas uma fonte de inspiração, notando-se uma afinidade e uma simpatia do realizador pelo romancista. O filme não pretende substituir o livro, mas existir juntamente com ele, surgindo uma nova criação estética tão importante como a primeira. Sempre que esta situação ocorre, descobrimos uma obra fílmica de grande qualidade, feita por um realizador de exceção, que foi capaz de ultrapassar a notoriedade do texto literário, como aconteceu com *O Rio Sagrado*, de Renoir.

Na sua essência mais profunda, a dialética entre a fidelidade e a criação artística ilustra a própria dialética entre o cinema e a literatura, pois não se considera como objetivo principal a tradução de uma obra de arte, mas sim a criação de uma outra obra de arte, evidenciando-se neste processo que os dois sistemas semióticos são artes da narrativa e do tempo.

Alargando este conceito de fidelidade, Joy Boyum⁽⁴³⁴⁾, por exemplo, introduz o valor da comunidade interpretativa e das características do espectador, resultando as suas propostas numa Fidelidade enquanto processo de leitura com contornos do sistema semiótico literário, o que significa que não podemos resumir a questão da adaptação a uma correspondência linear e simples entre texto e imagem. Pelo contrário, são inúmeras as correspondências entre um livro e um filme, tanto quanto são plurais as leituras que podem ser feitas por uma comunidade interpretativa.

⁽⁴³³⁾ André Bazin, *op. cit.*, p. 126.

⁽⁴³⁴⁾ Cf. Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*, Nova Iorque, Universe Books, 1985.

Em ambos os autores, a noção de fidelidade não se confina, antes se alarga, ainda que com limitações impostas (afastamento do total subjetivismo, para Bazin; separação entre leituras válidas e não válidas, para Boyum), o que nos remete para o conceito de liberdade semiótica. Em termos literários, esta liberdade do leitor encontra-se condicionada pela sua competência comunicativa, pelas características ontológicas e funcionais do texto e pelos «pontos de indeterminação», para utilizar a expressão de Roman Ingarden, que o leitor deve preencher de modo a concretizar o texto literário⁽⁴³⁵⁾.

Se estabelecermos um paralelismo entre o leitor e o espectador, também podemos perspetivar o filme como um texto que solicita o preenchimento dos seus «pontos de indeterminação», o que se liga, de forma indiscutível, ao papel interpretativo do espectador. Neste contexto, o texto fílmico, à semelhança do texto literário, revela-se um texto aberto, que permite leituras plurais, mas não leituras sem qualquer tipo de critério ou horizonte, atestando a configuração do espectador como um leitor com competência comunicativa e responsabilidade interpretativa, o que afasta leituras de foro meramente arbitrário.

Neste cenário, tanto as propostas de Bazin como as de Boyum ainda se revelam dependentes do próprio critério que tentaram reformular. Na verdade, quer o conceito seja mais ou menos restrito, continua a ser uma ligação umbilical que impele todo o juízo crítico para uma comparação segundo o modelo da fidelidade. Não se nos afigura correto avaliar uma adaptação segundo esta proposta, qualquer que seja a sua fronteira, pois mediante a pluralidade de códigos que o cinema encerra não é pertinente validar uma opção de fidelidade em detrimento de qualquer outra, uma vez que todas elas são, em teoria, legítimas.

Deste modo, pensamos que este critério não legitima *per se* a análise do processo de adaptação. O filme deve ser visto como um novo objeto artístico, que convoca e cria o seu próprio mundo autossuficiente que não necessita do livro como uma estrutura de validação estética e ideológica. Não obstante, a adaptação fílmica também não

⁽⁴³⁵⁾ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 329.

pode ser perspectivada como um exercício absolutamente livre, pois implica a convocação de várias competências, tanto na codificação como na descodificação. De facto, não se poderá invocar a prevalência de um em relação ao outro, o que leva Colin MacCabe, Kathleen Murray e Rick Warner a defenderem o seguinte:

...individual works, either as external adaptations or as internal echo chambers of the various media, be grasped as allegories of their never-ending and unresolvable struggles for primacy. The novel, even when written for adaptation by film, necessarily wishes the latter's eclipse and death, and seeks to demonstrate the debility of a medium that has to rely a literary "original". But at one and the same time, film believes that its triumphant incorporation of the literary and linguistic hypotext into itself, in a generic cannibalism or anthropophagy, sufficiently enacts its primacy in the visual age (itself blissfully unaware of its stealthily approaching digital rivals).⁽⁴³⁶⁾

A filosofia da fidelidade propicia ainda outra vertente que merece a nossa reflexão. Em sentido restrito, revela-se frequentemente como uma oferta de valorização estatutária do filme que é tributário do livro. Mas esta herança traz consigo o estigma da comparação, o que afeta a própria identidade da obra de arte.

Se a fidelidade já foi critério de qualidade em tempos não muito distantes, hoje defende-se não uma fidelidade da letra, mas sim uma fidelidade de espírito, tal como opina Fernando Lopes, a propósito de *O Delfim*. A principal dificuldade não era a forma como iria ser fiel ao livro de José Cardoso Pires, mas sim a forma como iria ser fiel ao espírito da escrita do romancista. Este era o principal aspeto a respeitar, porque se tivesse sido literalmente fiel ao livro, não teria obtido um filme.

O realizador, convidado a testemunhar sobre o sentido de avaliar um filme de acordo com o critério da fidelidade em relação ao livro, é taxativo:

⁽⁴³⁶⁾ Colin MacCabe, Kathleen Murray and Rick Warner, *Film Adaptation and the Question of Fidelity. True to the Spirit*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 232.

Não faz nenhum sentido. Nem sequer é um problema de fidelidade. A questão é como é que um Pollini agarra numa grande peça para piano e a interpreta de acordo com a sua sensibilidade, sem a trair. Quando a Maria João Pires toca os *Nocturnos*, ela está a introduzir a sua própria emoção, está a fazer a sua leitura da obra de Chopin. É isto que tento fazer quando faço uma adaptação cinematográfica. Quando o António Tabucchi viu, pela primeira vez, *O Fio do Horizonte*, telefonou-me de Itália e disse-me que eu tinha feito um filme metafísico quando ele tinha feito um romance realista.⁽⁴³⁷⁾

Sobre a questão da fidelidade, o realizador Lauro António também ressalva o conceito de «recriação». O cineasta compara a adaptação a um exercício de tradução. Muitos tentam traduzir literalmente uma frase, mas isso não é possível e, assim, tentam procurar na outra língua uma forma de expressar a mesma ideia, recriando a frase com uma construção completamente diferente. O mesmo acontece num processo de adaptação, dado que um romance se constrói de uma forma e um filme de outra dissemelhante. O objetivo de uma transposição não deve ser a criação de uma ilustração da obra literária, mas uma recriação. Quando tentamos realizar uma recriação, estamos a ser fiéis não só ao autor como ao próprio realizador⁽⁴³⁸⁾.

Nesta linha de pensamento, Luís Filipe Rocha, que adaptou para o cinema, em 1995, o romance *Sinais de Fogo*, de Jorge de Sena, defende a transformação que operou do livro para a tela, nomeadamente, a substituição de um narrador de primeira pessoa por um narrador de terceira pessoa, utilizando a sua conceção de fidelidade: «...a fidelidade ao autor mede-se exclusivamente a partir da fidelidade a mim próprio»⁽⁴³⁹⁾, ou seja, o respeito pela obra inspiradora é um produto do respeito à sua própria autenticidade (re)criadora.

No processo de adaptação do romance *A Selva*, de Ferreira de Castro, o guião do filme (escrito inicialmente pelo brasileiro Izaías

⁽⁴³⁷⁾ Cf. revista *Ler, op. cit.*, p. 32.

⁽⁴³⁸⁾ Cf. revista *FORUM MEDIA* n.º 4, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, 2001, p. 12.

⁽⁴³⁹⁾ Cf. «Hoje não sei como faria o filme», entrevista a Luís Filipe Rocha, *Público*, 30 de abril de 2003, p. 38.

Almada, e posteriormente reestruturado pelo português João Nunes) revela um conjunto assinalável de transformações. O realizador Leonel Vieira substituiu o início do romance, centrado na personagem Alberto, que se prepara para seguir para o seringal, por uma sequência introdutória bastante longa (rara no panorama cinematográfico nacional), centrada na perseguição que os índios fazem a um seringueiro, Feliciano, que morre, enquanto beija o crucifixo. Por outro lado, elevou o desejo de Alberto por Dona Yayá a um caso amoroso e o capataz Balbino chama-se, na tela, Velasco, e é espanhol. Leonel Vieira justifica as transformações que operou no seu filme de 2002, afirmando: «Quem não filma não percebe bem isto, mas a maior parte dos textos literários nada tem de bom para filmar. Não dão nada em imagens. É preciso transformar o livro em guião e há muitas regras, algumas complicadíssimas, para quem quer realizar um filme»⁽⁴⁴⁰⁾.

As regras de que fala o realizador de *A Selva* são as principais responsáveis pela qualidade da adaptação. Documentos semióticos distintos, um livro e um filme não podem ser unificados por fatores superficiais, mas antes estruturais. Por este motivo, algumas adaptações revelam-se perdas artísticas para ambos os universos semióticos.

Caso paradigmático de um projeto que tinha tanto de promissor como de difícil foi a transposição para o cinema do livro *A Jangada de Pedra*, de José Saramago. Manuel Cintra Ferreira, num texto intitulado «Uma jangada à deriva. Uma transposição frustrada e frustrante da escrita de Saramago para o cinema», evidencia os principais problemas que o realizador holandês enfrentou no seu filme de 2002:

Tal como a jangada de pedra, também o filme de George Sluizer anda à deriva, sem encontrar a correspondência em imagens da escrita de Saramago. O tal “realismo mágico” que percorre o livro não é de transposição fácil. (...) Num livro, a aceitação do fantástico faz-se pelo

⁽⁴⁴⁰⁾ Pedro Dias de Almeida, «A Selva», in *Visão*, 31 de outubro de 2002, p. 149.

processo de leitura, pela forma como a escrita se transforma numa imagem mental em quem lê. O filme requer outros processos, não necessariamente mais difíceis, e cabe ao realizador encontrar a forma de «passagem».⁽⁴⁴¹⁾

Por um lado, encontramos, assim, os requisitos semióticos da «passagem» de um livro para um filme. Por outro, os mecanismos de (re)criação no texto fílmico. Ambos os conjuntos de pressupostos devem ser considerados na análise das adaptações. É precisamente com estas premissas que podemos ser fiéis ao próprio ato de análise da adaptação. Rejeita-se, deste modo, a tradicional e redutora avaliação qualitativa, que deriva do problemático critério da fidelidade. Devido a análises que continuam a respeitar este critério tão anacrónico como metodologicamente inadequado, alguns filmes continuam a ser avaliados segundo a premissa «respeito pelo original literário».

O polémico filme mexicano *O Crime do Padre Amaro* mereceu críticas sistemáticas, à luz do critério citado. Porém, a premissa não deve ser invocada numa análise que se pretende semioticamente pertinente e não devedora à escola da subalternização do filme ao livro. O filme de Carlos Carrera não pretende instituir-se como uma adaptação do romance de Eça de Queirós, em sentido estrito. O realizador concebeu um filme inspirado no livro português, sendo a sua criação uma entidade autónoma. Não renegando o livro, Carlos Carrera explica o objetivo do seu trabalho: «Os romances não podem ser postos no ecrã de forma completa, por isso agarrámos na essência da história. Tivemos de dar aos sacerdotes do romance comportamentos do México dos nossos dias»⁽⁴⁴²⁾.

Este critério de fidelidade duvidoso também foi invocado no que a crítica considerou como uma excelente adaptação, apreciação que deriva do respeito do filme ao livro. Falamos, mais uma vez, de *O Delfim*, de Fernando Lopes. Contudo, consideramos que *O Delfim*

⁽⁴⁴¹⁾ Manuel Cintra Ferreira, «Uma jangada à deriva. Uma transposição frustrada e frustrante da escrita de Saramago para o cinema», in *Expresso, Revista*, 12 de outubro de 2002, p. 17.

⁽⁴⁴²⁾ Nuno Guerreiro, «Eça abala o México. O Crime do Padre Amaro», in *Focus*, n.º 149, 2002, p. 9.

não pode ser avaliado como um excelente filme por ser uma fidelíssima adaptação à letra do texto (que, na verdade, não é). *O Delfim* é, de facto, um filme com qualidade, porque soube ser fiel aos princípios da adaptação, que Fernando Lopes conseguiu gerir com felicidade artística.

O realizador elegeu, com pertinência, os mecanismos que lhe permitiram uma (re)criação com qualidade, nomeadamente, a opção pelo «fora de campo» para caracterizar um espaço-chave no romance de Cardoso Pires: a Lagoa. Fernando Lopes possui uma predileção pelo «fora de campo», tanto no plano visual, como no sonoro. O cineasta questionou-se sobre a melhor forma de captar a essência da Lagoa de Cardoso Pires, cheia de patos e peixes mortos, local de morte e renascimento. Como uma transposição «mecânica» era impossível, decidiu representar a Lagoa «fora de campo», com ruídos permanentes, misturados com os diálogos. Criou, desta forma, um efeito fantasmagórico, que penetra nas personagens. Fernando Lopes confessa que pensou deliberadamente em Murnau e no Expressionismo Alemão para retratar o espaço; em Fritz Lang para filmar espaços de reclusão em casa de Palma Bravo; e mesmo em Manoel de Oliveira, nomeadamente, no filme *A Caça*⁽⁴⁴³⁾.

O panorama cinematográfico português dos últimos anos ficou, assim, indelevelmente marcado por esta adaptação do romance de Cardoso Pires, devido ao sentido do critério de fidelidade que Fernando Lopes soube eleger. Esta escolha foi destacada por inúmeros críticos. Por exemplo, Inês Pedrosa salienta a capacidade que o realizador teve para transformar o livro em filme, e não para o reduzir a uma simples «cópia»; elogia a introdução de novas cenas (a confissão, o telefonema de Mercedes) e o forte carácter dos diálogos, elementos que traduzem, na imagem, a claustrofobia da ditadura que o livro caracterizava⁽⁴⁴⁴⁾.

⁽⁴⁴³⁾ Francisco Belard e Francisco Ferreira, «Fantasmas lusitanos», in *Expresso, Cartaz*, 20 de abril de 2002, p. 12.

⁽⁴⁴⁴⁾ Cf. *Jornal de Letras*, 3 de abril de 2002, p. 15. *A Caça* é um filme de 1964, pleno de violência buñueliana, com um dramatismo crescente aliado à miragem e ao estranho, entre casas senhoriais, caçadores e um pântano como espaço de referência.

Rodrigues da Silva⁽⁴⁴⁵⁾ não hesita em classificar o filme de Fernando Lopes como uma obra-prima, principalmente pela capacidade do realizador para captar a essência do livro, nunca esquecendo que um livro é um livro e um filme é um filme. No mesmo sentido se pronuncia Eduardo Prado Coelho que destaca a adaptação do argumentista Vasco Pulido Valente⁽⁴⁴⁶⁾, que faz ressaltar o poder da Lagoa como estrutura destrutiva e símbolo da desagregação das identidades humanas, tal como se exprimiam no livro original. Lídia Jorge⁽⁴⁴⁷⁾ salienta a feliz opção de Lopes por não ter aproveitado o lado mais onírico do livro, antes depurando a escrita do autor e introduzindo as valências da música, da luz e da seleção dos planos.

Com efeito, pensamos que esta adaptação consegue traduzir os méritos do conceito ideal de fidelidade. Ou seja, ser fiel a um texto original não implica uma ligação umbilical ou uma transposição mecânica da palavra para a imagem – mesmo se fosse possível –, antes significa que o realizador é, acima de tudo, um artista, um criador. Logo, deve ser responsável por um ato de criação, e não por um ato de decalque. Se o realizador pretende assegurar uma ligação a uma fonte literária original, então o processo de leitura do texto deve implicar os mecanismos de transcodificação necessários à seleção da essência do texto escrito – se for essa a opção do realizador –, e sua transmissão através da imagem. Neste sentido, podemos destacar a posição de Manoel de Oliveira, sintetizada por Rita de Brito Benis:

O realizador parece aproximar-se de uma conceção de adaptação como uma forma de recriação, sobretudo quando nos diz: “nunca um filme se pode confundir com um livro”; ou então quando afirma que “não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário”. (...) Contornando as polémicas em torno da noção da fidelidade, os novos enfoques destacam, sobretudo, os aspetos transfiguradores da adaptação.⁽⁴⁴⁸⁾

⁽⁴⁴⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 17.

⁽⁴⁴⁶⁾ *Id.*, *ibid.*

⁽⁴⁴⁷⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 18

⁽⁴⁴⁸⁾ Rita de Brito Benis, “Fanny Owen, da literatura ao cinema: o argumento como estrutura de ligação entre literatura e cinema”, in Mário Jorge Torres (org.), *Não Vi o Livro, mas Li o Filme*, Lisboa, Húmus, 2008, pp. 23-24.

Contudo, o critério e o próprio conceito de fidelidade continuam a ser elementos de análise no processo de adaptação de um livro para o cinema⁽⁴⁴⁹⁾. Os realizadores e a indústria cinematográfica em geral utilizam este critério, mas verdadeiramente estão a qualificar o sucesso do próprio filme. Sempre que uma obra cinematográfica se revela um sucesso de bilheteira, ou é muito bem-vista ao nível da crítica especializada, ou raramente se pensa no problema da adaptação e da sua «fidelidade». Na verdade, se este se afirma como obra de arte pelas suas qualidades intrínsecas, os processos de transcodificação desvanecem-se e os realizadores satisfazem-se com o facto de terem conseguido capturar o «espírito» do livro. Tal visão apenas revela que ainda subsiste o critério da fidelidade, ainda que, de forma nítida, seja frequentemente utilizado como um critério casuístico, subjetivo e acrítico.

Brian McFarlane⁽⁴⁵⁰⁾, reflectindo sobre o conceito de fidelidade, recorda que o principal problema deriva da primazia histórica – e do seu respetivo estatuto – do romance em relação ao filme. Com esta pesada herança, nasce a dependência valorativa do próprio conceito de fidelidade. Este conceito deve ser analisado segundo a própria noção de texto, de leitor e de leitura, que afeta não só o livro, mas também o filme. Neste sentido, um livro pode permitir diferentes leituras por diferentes leitores e a Fidelidade só pode ser aduzida se a adaptação for considerada como uma leitura, com ou sem inovações.

Podemos assim discernir dois grandes tipos de fidelidade: à letra ou ao espírito do livro original. O último é manifestamente lato e profundamente subjetivo, mas assegura independência estética. Por outro lado, a leitura que o realizador faz do livro pode não coincidir com a leitura que os diferentes leitores fizeram do livro, por isso a fidelidade do cineasta pode não ser validada pelos leitores. Por todas estas razões, o conceito de fidelidade não pode ser considerado como um vetor exclusivo de análise na problemática da adaptação, embora

⁽⁴⁴⁹⁾ Cf. George Bluestone, *op. cit.*, p. 114.

⁽⁴⁵⁰⁾ Brian McFarlane, *Novel to Film, Introduction to the Theory of Adaptation*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1996, pp. 6-9.

não raro, ainda nos dias de hoje, seja empregue desta forma por vários críticos.

A fidelidade tem muitas vezes correlação direta com literalidade, principalmente se a obra original pertence aos grandes clássicos da literatura, o que obriga o realizador a ponderar as melhores estratégias de aproximação ao texto por dever «moral». Tal não tem acontecido com obras literárias consideradas menores, o que permite outro tipo de liberdade na apropriação da letra do texto. Em qualquer das situações, a fidelidade é uma quimera e a idealidade, enquanto sinónimo de literalidade, é uma utopia. Para além das razões estéticas, nunca há a garantia de criar na tela um grande filme a partir de uma obra literária, pois um grande livro não determina a criação de um grande filme.

Na história das adaptações⁽⁴⁵¹⁾, temos encontrado fidelidades estéreis e infidelidades fecundas, e, por outro lado, de forma rigorosa, o objetivo de apresentar uma diegese através de um outro discurso já por si é um fenómeno de infidelidade. Mais ainda, como já focámos, qualquer juízo de valor numa comparação entre um filme e um livro resulta noutra incoerência, porque estamos a trabalhar com discursos heterogéneos, que não devem nem podem ser hierarquizados pela sua distinta natureza semiótica.

Em síntese, o critério da fidelidade continua a ser uma referência desde Bazin até ao mais recente Boyum, ainda que, em número mais significativo, outros, contestando este critério, defendam o processo de recriação relativamente ao original, como por exemplo, Neil Syniard, Patrick Cattrysse, Jeanne-Marie Clerc, ou Monique Carcaud-Macaire.

O próprio conceito de fidelidade, no seu sentido intrínseco, não é uniforme. Por um lado, muitas vezes significa, por excesso, a dependência absoluta em relação ao texto, num processo de puro decalque. Por outro, também pode significar a capacidade do cineasta para criar uma obra de arte equivalente à anterior, na linha do que propôs Bazin. O primeiro critério não pode ser considerado como pertinente dado que o próprio conceito de fidelidade é variável no âmbito diacrónico,

(451) Cf. Pere Gimferrer, *op. cit.*, 63.

pois diferentes realizadores de diferentes épocas podem tentar ser absolutamente fiéis ao original – segundo o *seu* critério de fidelidade – na mesma medida em que um texto literário, até num plano sincrónico, permite distintas leituras, pois assim é a sua natureza intrínseca de polimorfismo e subjetividade, num universo de potenciais leitores dotados de capacidades dissemelhantes de descodificação e interpretação.

De acordo com a essência plurissignificativa do texto literário e a existência de comunidades interpretativas sincrónica e diacronicamente distintas, não pode existir apenas uma leitura da obra adaptada que se julgue fiel, ou estaremos a negar a própria literariedade. Uma tradução literal não é, assim, consentânea com a natureza multimodal do texto, ou seja, a fidelidade enquanto reducionismo singular contraria não só a visão do texto literário enquanto conceito aberto, como diria Wittgenstein, como constitui um obstáculo na sua essência plural que possibilita interpretações igualmente plurais. Tal visão sobre a fidelidade contraria as possibilidades hermenêuticas dos diferentes leitores e a existência de diferentes contextos epocais que afetam o mecanismo de transposição e posteriormente de descodificação. Mais ainda, tal conceito nega as propostas de Eco, Barthes, Derrida, Paul Ricoeur, os valores da «Estética da Recepção», e da recriação estética, criando-se uma hierarquia entre formas de arte

Para além de Bazin e dos seus epígonos, uma segunda linha de pensamento prefere ostracizar o critério da fidelidade, valorizando no processo de adaptação a intervenção prática e criativa. René Clair⁽⁴⁵²⁾ refere um exercício de abandono do texto literário e de exploração das imagens que o mesmo evoca na mente do realizador; Sinyard⁽⁴⁵³⁾ destaca a necessidade de sopesar outras linhas de análise fílmica para além da tradicional fidelidade – o que implica uma caminhada crítica, possibilidades múltiplas de interpretação, destacando-se o papel criativo do realizador enquanto leitor/criador; Henry

⁽⁴⁵²⁾ Cf. René Clair, *Cinéma d' Hier, Cinéma d' Aujourd' hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 92.

⁽⁴⁵³⁾ Cf. Neil Sinyard, *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm, 1986.

Bacon⁽⁴⁵⁴⁾ elege como vetor de análise fílmica o contexto de recepção, as influências de um determinado tempo e espaço, e as características culturais do realizador, num estudo da adaptação que identifica o cinema como um meio de atualização da literatura, considerando as circunstâncias históricas e sociais do agente da transposição; Peter Reynolds⁽⁴⁵⁵⁾ destaca o papel dos filmes como agentes de modelização e transformação do mundo, utilizando um discurso com objetivos didático-apologéticos, considerando a transposição como um fenómeno condicionado por modelos ideológicos, o que evidencia a sua natureza social; Jeanne-Marie Clerc⁽⁴⁵⁶⁾ e Monique Carcaud-Macaire advogam a análise da adaptação segundo os padrões sociais e culturais que o processo encerra em si mesmo, as intenções do realizador, a análise do produto criado, o reflexo de uma voz social de um determinado momento histórico – o da recriação fílmica –, o que lhe confere autonomia cultural; e Patrick Cattrysse defende uma reflexão polisistémica, segundo a noção de que o exercício da adaptação é permeável a influências e regras que variam tanto no espaço como no tempo, muito para além da simples dependência do filme em relação a um livro e destacando o momento histórico que envolve o processo e o produto da adaptação, incluindo contextos sociais, comerciais, do público e da crítica.

Verificamos que as propostas de análise do fenómeno da adaptação mais recentes obliteram os conceitos de fidelidade e de equivalência baziniana propondo como vetores de análise as características individuais do responsável pela adaptação, o contexto estético, os contextos histórico, social e cultural, bem como os elementos específicos de carácter narrativo e enunciativo inerentes ao discurso fílmico. Significa

⁽⁴⁵⁴⁾ Cf. Henry Bacon, *Continuity and Transformation – The Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal*, Helsínquia, Suomalainen Tiedeakatemia, 1994.

⁽⁴⁵⁵⁾ Cf. F. Peter Reynolds, *Novel Images. Literature in Performance*, Londres, Routledge, 1993.

⁽⁴⁵⁶⁾ Cf. Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire, *Pour une Lecture Sociocritique de l'Adaptation Cinématographique*, Montpellier, Éditions du CERS/Université Paul-Valéry, 1995.

assim que, neste contexto, mais importante do que aquilatar as relações de fidelidade – qualquer que seja a valência e a fronteira metodológica que encerra o conceito – entre o filme e o livro que o inspirou, é perspetivar o objeto fílmico de uma forma independente, como uma criação – e não apenas como recriação – realizada por um criador num determinado contexto.

4. As tipologias da adaptação como sistematização do (im)possível

Depois de debatermos algumas das múltiplas faces do problema da adaptação, consideramos pertinente apresentar uma visão que sistematize, ainda que de forma sinóptica, os principais pressupostos que nos podem permitir uma análise da adaptação segundo uma possível tipologia. Alcançamos, com este objetivo, um paradoxo de difícil gestão: por um lado, a definição de «adaptação» perturba a identificação de fronteiras no nosso objeto de estudo; por outro, podemos encontrar algumas propostas de reflexão sobre os possíveis caminhos deste processo.

Assim, constatamos que muitos foram os autores que tentaram sistematizar o impossível (a variedade semiótica e artística das adaptações) e o possível (os caminhos de aproximação reflexiva sobre o processo de adaptação). O universo dos modelos que elegemos regeu-se pela representatividade diacrónica das propostas e sua evolução, bem como pela utilização da narratologia como vetor instrumental.

George Bluestone⁽⁴⁵⁷⁾ propõe, em 1957, seis exemplos de adaptações que permitem identificar uma possível tipologia. Elege para análise os filmes *O Denunciante* (que exemplifica o trabalho do realizador em exteriorizar estados subjetivos), *O Monte dos Vendavais* (exemplo de um romance inglês do século XIX que é adaptado para um público americano do século XX), *Orgulho e Preconceito* (um filme inspirado num romance que revela similitudes com o guião, explorando-as para uma progressiva autonomização), *AS Vinhas da*

⁽⁴⁵⁷⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. XI.

Ira (filme que ilustra o processo de alteração de sequências basilares do romance, modificando a estrutura narrativa patente no livro, de modo a preencher as necessidades específicas do filme), *Consciências Mortas* (adaptação que ilustra a alteração do final do filme de modo a transmitir na linguagem fílmica tanto o sentido como a estrutura que o romance patenteia), e *Madame Bovary* (exemplo de insucesso devido à não utilização dos elementos espaciais do romance e ao facto de o realizador não ter «pensado» o livro de uma forma plástica).

O Denunciante, romance escrito em 1925 por Liam O' Flaherty, foi adaptado em 1935 por John Ford. Melhor filme, melhor realizador, melhor argumento e melhor ator foram algumas das qualidades que a crítica reconheceu neste filme, em 1935. A estratégia de Ford resulta de uma *síntese pessoal* entre o que Daniel Taradash designa por respeito relativamente ao original e a introdução de elementos novos. O realizador incluiu no seu filme um conjunto tão elevado de inovações face ao romance que o produto final é um novo *The Informer*. Neste sentido, encontramos um primeiro exemplo de adaptação. O realizador introduz inovações de forma cumulativa, quer sejam novos elementos, quer sejam obliterações face ao original. O resultado é um produto semiótico novo. Desta forma, o realizador procurou o romance não como um produto acabado, mas sim como matéria-prima a partir da qual criou a *sua* obra de arte (tal como o próprio romancista havia feito quando utilizou como matéria-prima as suas próprias experiências pessoais). Assim, ilustra Bluestone este primeiro tipo de adaptação: «That is why, if one is asked, “How do you like the Greek *Electra*?” one must reply, “By whom? Sophocles or Euripides?” And if one is asked, “How do you like *The Informer*?” one must reply, “By whom? O' Flaherty or Ford?”»⁽⁴⁵⁸⁾.

O Monte dos Vendavais, um forte concorrente aos óscares de 1939 (ano de *E Tudo o Vento Levou*), ilustra, segundo Bluestone, um segundo caso nas adaptações. Quando Samuel Goldwyn analisou este romance, comparou-o a *Rebecca*, que se assemelhava, de forma bastante simples, a um verdadeiro guião. Pelo contrário, para *O Monte dos*

⁽⁴⁵⁸⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 90.

Vendavais ser adaptado ao cinema necessitaria de uma *operação radical: cortes*. Neste sentido, Ben Hecht e Charles MacArthur empreenderam uma tarefa que ilustra uma segunda possibilidade no universo das adaptações: analisaram o romance e decidiram efetuar um grande conjunto de cortes sucessivos, começando por dividir o livro em dois, suprimindo cenas mais problemáticas – todas as que marcadamente se revelavam difíceis de transpor para o ecrã pela sua natureza subjetiva –, reduzindo a complexa intriga a um fio diegético mais linear.

O romance de Emily Brönte sofreu um sério número de transformações que incluiu supressões, algumas adições e principalmente a alteração do sentido axial do romance e o seu próprio final, de modo a condensar a intriga e a reduzi-la à sua essência mais linear. A estratégia de condensação e de economia revela-se importante sempre que coordenadas espaço-temporais longínquas podem afetar o acesso imediato ao núcleo da diegese. Este processo, bastante frequente na indústria cinematográfica, raramente tem sido questionado. Pelo contrário, a simples condensação do romance é uma estratégia aceite sem grandes reflexões ou questionações. Trata-se, literalmente, de uma simples questão de protocolo da indústria.

Por natureza um género complexo, o romance oferece particulares dificuldades de adaptação em certos autores e em certos estilos de época. *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, reflete, de forma exemplar, esta problemática. Trata-se de uma obra que revela as tensões mais profundas da escritora, e a versão cinematográfica de 1940 tentou captar de forma fiel essas principais tensões dialéticas relacionadas com o exercício da ironia por parte da escritora. Este filme ilustra a tentativa de transferir para a tela as contradições do romance, pelo que a construção do guião se revelou um processo demorado, pensado de modo a ilustrar o que Bluestone designa por *metamorfose das palavras para a tela*, ao mesmo tempo que os argumentistas aproveitaram uma característica cinematográfica da escritora: a possibilidade de transpor para o ponto de vista da câmara a visão onisciente que está patente no romance.

O filme acabou por revelar uma construção dos diálogos que refletia a literariedade da fonte e ao mesmo tempo uma interpretação

plástica dos conteúdos do livro, num exercício de interpretação e metamorfose estética do romance⁽⁴⁵⁹⁾.

Não raro alguns escritores decidem, *ab initio*, dirigir o seu romance e aproximá-lo, por antecipação, ao cinema. A escrita torna-se contígua aos ideais cinematográficos, o que favorece futuras adaptações. O romance *As Vinhas da Ira*, de John Steinbeck, revelou-se uma adaptação tão simples que aparentemente parecia que fora escrita como um guião final, resultando num exemplo de textos que favorecem a adaptação e tanto ilustram as suas qualidades no livro como no filme.

A equipa que levou à tela o romance de Steinbeck compreendeu as virtudes cinematográficas do livro e empenhou-se numa adaptação que, à partida, estava simplificada pelas opções de escrita do autor, ou seja, na altura da conceção do texto, Steinbeck já estava a pensar no mercado cinematográfico e moldou o seu livro para melhor corresponder às necessidades e particularidades do cinema. Por outro lado, as transformações que o filme patenteia traduzem a mutação que um texto linguístico sofre quando é codificado segundo a linguagem audiovisual. Assim, todas as ocorrências de reflexões do autor, momentos mais líricos ou menos próximos da realidade empírica não estão presentes no filme, mas certos fragmentos foram transformados em equivalentes na linguagem fílmica, nomeadamente, porque o próprio autor já havia configurado esses elementos de uma forma cinematográfica. Talvez o fator mais interessante neste processo seja a própria confissão de John Ford de que nunca havia lido o romance, o que destaca a ideia da independência estética tanto do livro como do filme, apesar das convergências que assinalámos.

A questão das similitudes pode ser ilustrada, num outro grau de análise, pelo filme *Consciências Mortas*. Walter Van Tilburg, o romanista, refere que apenas identificou duas alterações na transposição

⁽⁴⁵⁹⁾ O cuidado na transposição para o cinema também caracteriza a última adaptação deste romance: *Orgulho e Preconceito*, de Joe Wright, estreado em Portugal em janeiro de 2006. Para além da transposição para televisão, feita em 1995, esta última adaptação revela-se, para muitos críticos, como a mais feliz, sobretudo pela escolha dos atores, cenários e movimentos de câmara por parte do realizador.

cinematográfica. Este comentário ilustra um tipo de adaptação que se reconhece como um exemplo de fidelidade fílmica relativamente ao original literário e evidencia uma estratégia que se pode resumir a uma atitude de pensar o livro de acordo com conceitos plásticos.

Quando o romance cresce de intensidade dramática devido a uma acumulação de pormenores, o filme adota a mesma estratégia, mas, em vez de utilizar palavras, usa imagens, nomeadamente através de uma seleção cuidada de *close-ups* e de escolhas deliberadas entre diálogo e silêncios.

O realizador e o argumentista foram ainda auxiliados pela própria estrutura da intriga do romance, caracterizada pela sua densidade, e por uma típica arquitetura tripartida de inspiração aristotélica, marcada por três espaços bem definidos, e que são respeitados no filme. Contudo, o processo de transposição reflete as particularidades da linguagem fílmica, o que obrigou ao abandono de uma narração de primeira pessoa do romance, que domina avassaladoramente toda a diegese, bem como o abandono de características estilísticas típicas do romancista, em conjugação com a transformação de sumários narrativos em diálogo.

O último exemplo da tipologia de adaptações proposta por Bluestone é *Madame Bovary*. O filme, de 1949, ilustra o que o autor considera como uma adaptação falhada, por vários motivos, que incluem a inexistência de uma imaginação pictórica por parte do realizador, que, curiosamente, não soube captar a cinematográfica figura feminina criada por Flaubert, em conjugação com um guião, criado por Robert Ardrey, que não conseguiu traduzir em imagens as palavras do escritor francês.

Se, por um lado, é possível, em certa medida, uma transposição do texto para a tela através da câmara, existem certas características do romance que não facilitam o processo de adaptação, como a *nuance* relativa às refeições. No livro, traduzem uma sensação de monotonia, vazio permanente e sucessivo, de pluralidade de situações que o realizador não conseguiu captar. Da mesma forma, comportamentos reiterados, palavras que sugerem estados de espírito, o tempo psicológico, sentimentos e abstrações que perpassam o romance são outros elementos que a câmara não traduz.

A proposta de Bluestone não apresenta propriamente uma taxonomia das adaptações, mas sim um conjunto de exemplos que tipificam algumas das situações mais comuns na transposição de um livro para a tela. Esta reflexão não tem um carácter sistematizante, mas identifica, de uma forma pertinente no contexto da diacronia dos modelos teóricos, situações-tipo que ilustram uma prototipologia.

Em 1975, em *The Novel and The Cinema*, Geoffrey Wagner opõe-se a Bluestone quando este defende que a ficção escrita é um *medium* antitético ao filme, pois apesar de, na essência, o texto escrito utilizar um suporte linguístico básico e o filme um suporte visual, Griffith soube desde cedo aproveitar muitas potencialidades que o texto escrito lhe oferecia, criando as principais técnicas cinematográficas que ainda hoje são utilizadas. Trata-se, no fundo, de reiterar o que Béla Balázs já havia afirmado, ou seja, é possível adaptar uma intriga ou uma diegese à tela, mas ainda que os conteúdos narrativos possam ser semelhantes, falamos de obras de arte independentes.

Segundo Wagner, encontramos três formas possíveis de adaptação. Em primeiro lugar, cita a *transposição*, ou seja, a utilização de um instrumento novo para exprimir um conteúdo já conhecido. Seriam exemplos deste processo os filmes *O Monte dos Vendavais* (1939), *Jane Eyre* (1944), *Madame Bovary* (1949), *Lord Jim* (1965), *Hunger* (1966), *O Ano Passado em Marienbad* (1961) e *1984* (1956). Em segundo lugar, encontraríamos o *comentário*, quando o realizador pretende revelar uma intenção diferente relativamente à sua fonte literária, não sendo por isso um corruptor da fidelidade, mas um renovador de sentidos, preferindo, por exemplo, introduzir um novo fim à diegese, como acontece em *A Herdeira* (1949), *Artigo 22* (1970), *Laranja Mecânica* (1972) e *O Estrangeiro* (1967). Por último, temos a *analogia*, que consiste em utilizar o texto original como ponto de partida e introduzir inovações como mudanças de lugar ou de tempo, mantendo uma ligação nítida à fonte escrita⁽⁴⁶⁰⁾. São exemplos deste

⁽⁴⁶⁰⁾ Geoffrey Wagner, *op. cit.*, pp. 219-231. O autor utiliza filmes da série James Bond para exemplificar os três tipos: *transposição* – *Agente Secreto 007; 007 Contra Goldfinger e 007 Ao Serviço de Sua Majestade*; *comentário* – *007 Ordem para Matar, 007 Operação Relâmpago*; *analogia* – *007 Só se Vive Duas Vezes, 007 Os Diamantes são Eternos*.

processo os filmes *Cândido* (1960), *O Processo* (1962), *Cabaret* (1972), *Morte em Veneza* (1971) e *O Desprezo* (1963).

Os três processos apresentados por Wagner revelam alguns aspetos interessantes. O conceito de *transposição* classificaria todas as adaptações que funcionam como transposições semióticas da obra original, o que lhes confere legitimidade estética; o *comentário*, que introduz inovações por parte do realizador, destaca o valor da independência estética do filme sem abandonar a ligação à fonte literária; e a *analogia*, que permitiria intervenções mais profundas do realizador, é o grau mais elevado de independência estética do filme.

Apesar de constituir um modelo bastante lato em termos de fronteiras dos processos, a proposta de Wagner identifica três caminhos de adaptação que tentam respeitar a independência semiótica e estética das obras de arte e estabelece critérios relativamente concretos na difícil dilucidação do conceito e dos graus de fidelidade.

O conceito de fidelidade é o ponto de partida para a tipologia proposta por Louis Giannetti⁽⁴⁶¹⁾, que contempla três índices. A *adaptação livre* consiste numa apropriação de uma situação, uma ideia ou uma personagem da fonte literária, que é desenvolvida de forma independente. Este tipo de adaptação caracteriza os textos de Shakespeare inspirados em Plutarco, por exemplo, e, no cinema, a transformação de *Rei Lear* em *Ran – Senhores da Guerra*, realizado por Kurosawa, que mantém diversos elementos originais, mas situa o conflito no Japão medieval.

Uma *adaptação fiel* tenta recriar o texto literário, mantendo o mais possível o espírito do livro. Para ilustrar este conceito, Bazin utilizaria o exemplo do trabalho de um tradutor; contudo, a tradução do texto para o filme implica universos semióticos distintos. Giannetti considera o filme *Tom Jones*, de Richardson, como uma adaptação fiel, dado que o argumento mantém muitas das características originais, nomeadamente, quanto à construção do conflito, personagens e acontecimentos. O filme não se revela uma mera ilustração do romance, pois o realizador procurou equivalências

⁽⁴⁶¹⁾ Cf. Louis Giannetti, *Understanding Movies*, New Jersey, Prentice-Hall, 1993, pp. 370-372.

fílmicas para as especificidades do texto, construindo metáforas visuais.

Por último, Giannetti propõe o conceito de *adaptação literal*, que caracterizaria a adaptação de textos escritos para teatro, porque o filme estaria bastante próximo dos diálogos e da ação. Não obstante, mesmo este tipo não é absolutamente literal se analisarmos os problemas que se colocam ao realizador como o espaço e o tempo, bem como da própria escolha de planos que o impedem simplesmente de filmar uma peça de teatro – teoricamente a forma mais próxima de se ser fiel a um original.

As categorias propostas por Giannetti não constituem um modelo suficientemente claro, mas evidenciam três tipos clássicos de adaptação. Apesar de o conceito de adaptação literal se apoiar apenas em textos dramáticos – o que coarta não só a utilização da tipologia como constitui um obstáculo à sua própria coerência –, Giannetti revela uma proposta abrangente que destaca a inevitabilidade de se registarem alterações durante o processo de transcodificação, ou, como o próprio afirma: «The difference between loose, faithful, and literal adaptations, then, are essentially matters of degree. In each case, the cinematic form inevitably alters the content of the literary original»⁽⁴⁶²⁾.

Uma referência muito relevante na bibliografia relativa à adaptação é a obra de Alain Garcia⁽⁴⁶³⁾. Este autor apresenta uma tipologia das adaptações que deriva de um pensamento inicial de Henri Lemaître, segundo o qual a adaptação é uma operação que consiste em reconstruir uma obra num meio de expressão diferente do original, o qual pode ser originariamente um romance ou uma peça de teatro, por exemplo⁽⁴⁶⁴⁾. Neste sentido, é importante analisar a teia de relações entre o texto e o filme, descortinando a especificidade de cada um, de modo a ultrapassar as limitações de diferentes autores. Por este motivo, para Jean Mitry, apenas se pode considerar o critério da fidelidade ou da infidelidade ao romance; assim pensam outros autores

⁽⁴⁶²⁾ Louis Giannetti, *op. cit.*, p. 372.

⁽⁴⁶³⁾ Alain Garcia, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion-Dujarric, 1990.

⁽⁴⁶⁴⁾ Alain Garcia, *op. cit.*, p. 17.

como Tudor Eliad e Mickael Klein que propõem, respetivamente, a *fidelidade mínima*, a *fidelidade parcial* e a *fidelidade máxima*; e a *fidelidade ausente*, a *fidelidade mais ou menos ausente* e a *fidelidade muito presente*.

Por outro lado, embora o ideal seja a *transposição* para Bluestone, e a *analogia* para Wagner, Fuzellier separa a valorização da extensão do romance em detrimento do estilo – se o romance não for muito relevante –, ou a valorização do estilo, em detrimento da extensão – se o texto pertencer à classe das grandes obras literárias. Já Truffaut defende que o cineasta-adaptador tem apenas três possibilidades: seguir o caminho do romancista, seguir o caminho do romancista mas de uma melhor forma ou seguir outro caminho melhor. Todas estas linhas de pensamento revelam problemas: desde o histórico critério da fidelidade até à ambiguidade das categorias propostas.

Garcia estabelece um compromisso entre todas estas heranças, mais perto de Bluestone do que de Wagner, e elege três grandes categorias: a *adaptação* (que inclui a *ilustração* e a *amplificação*), a *adaptação livre* (*digressão* e o *comentário*) e a *transposição* (*analogia* e *ecranização*).

A tipologia de Garcia apresenta como primeiro modelo a *ilustração*, que tipifica a chamada adaptação passiva, ou seja, leva-se à tela a estrutura da narrativa utilizando apenas elementos figurativos ou visuais, resultando num produto restritivo, limitado face ao original, mais simples e mais sintético, como *Tess – Uma Lição de Vida*, de Polanski. O guião torna-se uma ilustração do romance, muitas vezes cerceado pelo dogma da fidelidade, da dependência face ao livro, num processo de simplificação não raro sinónimo de vulgarização.

Regain, de Pagnol, ilustra, para Garcia, o segundo caso: a *amplificação*. Neste processo, não só se reproduz o texto, como também se aumentam determinadas características, por opção estética do realizador que, sendo fiel ao original, cai na tentação de construir um filme «literário», utilizando a linguagem fílmica não por transposição, mas antes como explicação.

A *adaptação livre* consiste num exercício de erradicação das marcas literárias do texto, reduzindo-o até um produto que pode ser filmado, suprimindo elementos, descobrindo equivalências entre a

linguagem escrita e a audiovisual, de modo a oferecer ao espectador as mesmas sensações do leitor. Esta adaptação não se encontra limitada pela sua fonte literária, que é apenas um ponto de partida, até se alcançar um novo produto estético. Em associação a este conceito encontraríamos as designações «adaptação inspirada no romance...» e «filme livremente adaptado a partir do romance...», que também traduzem este tipo que pode eleger como núcleo do filme um elemento do romance, como a personagem ou o tema, segundo os critérios desejados pelo realizador.

A *adaptação livre* contempla a *digressão* e o *comentário*. A *digressão* é um exercício de afastamento do original, muitas vezes para ultrapassar o carácter mediano do romance, mas que se afigura problemático se o realizador opta por trabalhar um texto consagrado. No caso de *Thérèse Raquin*, livro levado para a tela por Marcel Carné e Charles Spaak, a adaptação livre revela que o estudo psicológico do romance foi substituído por uma ação trágica, dominada pelas ações exteriores às personagens (ao contrário do romance), por bruscas alterações de ritmo para prender o espectador, num exercício de digressão que o romance original não contemplava. Por isso, tal processo, no caso de um grande romance, torna-se um pecado tanto para o filme como para o livro. O *comentário*, por sua vez, é um discurso fílmico próximo do livro, que inclui interpretação e análise. Pode assim elevar-se a adaptação até à transcendência da fonte original. *Tristana*, de Buñuel, ilustra esta situação. De um romance de grande qualidade, o realizador partiu para a sua transcendência, melhorando facetas da intriga, introduzindo valências de significado, numa dimensão entre a realidade e o sonho, entre o lírico e o onírico.

A *transposição*, que integra a *analogia* e a *ecranização*, é um conceito proposto por Garcia, inspirado em Wagner, e que concilia, em teoria, o decalque e a criação, ultrapassando as limitações do sentido mais restrito do conceito «adaptação», mantendo a essência do romance e procurando equivalências formais.

No modelo de Garcia, o conceito de fidelidade adquire um novo significado. Não se trata de analisar a fidelidade à letra ou ao espírito do romance, mas antes de traduzir a obra original de forma fiel ao mesmo tempo que se cria livremente, utilizando analogias,

equivalências, num processo de transcodificação – que já referimos anteriormente –, da letra para a imagem. O realizador torna-se um adaptador, mas acima de tudo um tradutor. E ainda que cada tradutor seja um traidor, segundo o conhecido aforismo, este papel do realizador seria fundamental para uma adaptação próxima do ideal. Em síntese, se a adaptação traía o cinema por estar excessivamente dependente da literatura, e se a adaptação livre traía o romance porque o filme dele se afastava demasiado, a *transposição* não traía nenhum dos objetos artísticos.

Neste processo de *transposição*, procuram-se os elementos que permitam a passagem de uma estética romanesca para uma estética fílmica, num momento de cumplicidade entre o texto original e o filme, numa estilística de equivalência técnica e estética. O filme *Crónica de uma Morte Anunciada*, segundo o livro de Garcia Marquez, ilustra o processo que Garcia denomina por *analogia* e que se pode resumir à capacidade de criar uma obra fílmica com qualidade a partir de um romance, conjugando adaptação e transposição, procedendo-se desta forma não a uma simples transformação, mas sim à metamorfose de uma língua para uma linguagem.

Por último, *A Amante do Tenente Francês* evoca o processo denominado *ecranização*, que consiste num exemplo muito difícil de ser encontrado, pois tipifica o romance que foi sublimado e elevado pelo filme. O cinema, neste caso, eleva-se por si mesmo, aproveitando um grande romance para evidenciar a sua especificidade semiótica e estética, para além do texto que o inspirou. No filme citado, Reisz conseguiu aprofundar facetas já marcantes no texto para as transcender, nomeadamente, a conceção das personagens, muito para além da simples intriga.

O modelo de Garcia apresenta como virtude a simplicidade taxonómica (três categorias e dois tipos para cada categoria) e como dificuldade a subjetividade na apreciação de certas categorias que impedem a identificação e classificação dos filmes através de características distintivas e perceptíveis. Tal obstáculo é nítido principalmente quando alcançamos a categoria da *ecranização*, cuja fundamentação se revela bastante difusa. Contudo, quando defende que o que está em causa não é a opção entre uma tradução literal e uma tradução

livre, mas sim entre uma tradução exata e uma tradução inexata, identifica um conceito basilar: a necessidade de utilizar processos de transcodificação que permitam uma adaptação bem conseguida, das palavras às imagens.

Assumindo de forma explícita a filiação em Garcia, Antoine Jaime⁽⁴⁶⁵⁾, em 1995, propõe um modelo mais simples, identificando três tipos de adaptação: a *tradução cinematográfica* (o realizador tem como objetivo traduzir de forma fiel o *corpus* literário e a sua linguagem literária), a *adaptação cinematográfica* (o realizador respeita a essência original da obra mas introduz novos elementos que refletem a sua própria personalidade), e o filme *inspirado numa obra literária* (o realizador cria uma obra pessoal apenas mantendo alguns elementos do texto original).

Este modelo, que reduz o esquema de Garcia à sua essência, não apresenta fundamentações discrepantes relativamente à tipologia mais complexa que o inspira. Destacamos, contudo, a perspetiva de Antoine Jaime, que elogia todos os realizadores que preferem uma visão pessoal da obra literária que os inspirou, citando ao nível de paradigma a leitura como um palimpsesto efetuada por Jean-Jacques Annaud relativamente ao romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Como afirma Antoine Jaime, «No nos engañemos: optar por una película de inspiración, cuando se es cineasta, significa estar entre los grandes»⁽⁴⁶⁶⁾.

À semelhança de outros trabalhos iniciais no universo de relações entre literatura e cinema, Francis Vanoye⁽⁴⁶⁷⁾ apresenta um conjunto de reflexões sobre a problemática das adaptações.

Na linha das propostas de Miller⁽⁴⁶⁸⁾ e Garcia, Vanoye recorda a premissa fundamental no exercício da adaptação, proposta por Swain⁽⁴⁶⁹⁾: «Cut, Cut, Cut». Esta premissa remete imediatamente

⁽⁴⁶⁵⁾ Antoine Jaime, *Literatura y Cine en España*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 105-113.

⁽⁴⁶⁶⁾ Antoine Jaime, *op. cit.*, p. 113.

⁽⁴⁶⁷⁾ Francis Vanoye, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.

⁽⁴⁶⁸⁾ Cf. Gabriel Miller, *Screening the Novel*, Nova Iorque, Ungar, 1982.

⁽⁴⁶⁹⁾ Cf. Dwight Swain, *Film Scriptwriting*, Londres, Focal Press, 1988.

para todo o conjunto de problemas técnicos que a adaptação suscita e que Vanoye congrega num primeiro conjunto de reflexões. Cortar não só implica eliminar episódios, cenas e intervenções do autor, mas também sintetizar e concentrar a ação dramática ou as personagens. Por exemplo, em *Barry Lyndon*, Stanley Kubrick sintetizou nas personagens Runt e Potzdorf todo um conjunto de personagens secundárias do livro original, ao mesmo tempo que condensou a relação amorosa entre Redmond Barry e Lady Lyndon com uma elipse de um ano, enquanto no livro durava cinco.

Segundo Vanoye, esta necessidade de cortes originaria um primeiro modelo de adaptação: a *redução*. Todavia, o mesmo autor não olvida que esta categoria é redutora, porque mesmo quando são efetuados cortes, muitas vezes são realizados em conjugação com a introdução de novos elementos, logo a designação peca por ser limitativa. Por outro lado, a redução invoca uma diferença básica que origina difíceis problemas na transposição para a tela: a palavra está para o livro, tal como a imagem está para o filme, ou seja, dois universos codificados através de duas unidades distintas. A redução implica, deste modo, a eliminação de segmentos textuais que dificultem ou impossibilitem a visualização.

Para além do modelo de redução, encontramos o *ilustrativo* que pretende instituir-se como a sequencialização simples dos episódios que são visualizáveis. Neste processo, deixamos de lado os momentos de transposição audiovisual que poderiam ser marcados pela interioridade das personagens, por exemplo, mas não deixamos de introduzir um ponto de vista, o que significa que existe algo de novo e não somente uma ilustração do original.

Para estruturar este problema, Swain propôs três caminhos para adaptar um romance: seguir fielmente o livro, cena a cena, respeitando o mais possível a ordem original; retirar as cenas chave do livro e, a partir destas, construir o guião do filme; e retirar elementos do livro de modo a construir um guião que seria quase original. Assim, no primeiro caso, a sua proposta não coincide exatamente com a ilustração, porque se é escolhido um ponto de vista, deixa de existir uma simples ilustração, como acontece com *A Marquesa de O*, romance de Kleist, adaptado por Rohmer.

O segundo modelo pressupõe uma ação mais nítida do realizador, como evidencia Vanoye, a propósito do filme de Renoir sobre o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, devido a um vasto número de problemas de transposição que o livro levanta, como o discurso indireto livre ou a onnipresente ambiguidade.

Por último, o terceiro modelo de Swain pode ser ilustrado pelo trabalho de Milos Forman (*Valmont*), em comparação com o de Stephen Frears (*Ligações Perigosas*), pois atestam a inspiração literária em numerosos elementos, mas também revelam diferentes formas de construção fílmica dos mesmos, nomeadamente, na estrutura diegética.

Em síntese, os problemas técnicos incluem a audiovisualização, a sequencialização, o diálogo e a dramatização, e constituem, segundo Vanoye, o primeiro conjunto de opções numa adaptação. Num segundo grupo de opções, o mesmo autor inclui as opções estéticas. No âmbito dos guiões, Vanoye distingue o modelo clássico – que privilegia a concentração da ação, a ordenação dos acontecimentos, a consistência das personagens –, do modelo moderno – a ação dramática menos consistente e mais ambígua, com reflexividade e subjetividade –, o que significa que tanto uma narrativa clássica como uma moderna podem dar origem a um guião clássico ou a um guião moderno. Tais procedimentos revelam opções estéticas deliberadas. Por exemplo, um romance moderno como *A Insustentável Leveza do Ser*, de Kundera, foi transformado num guião clássico (houve supressões de acontecimentos e personagens, síntese e condensação na ação); o romance moderno *The French Lieutenant's Woman* foi transformado num guião moderno que originou o filme de Karel Reisz (marcado pelo desdobramento e reflexão literária); o texto clássico *Le Masque*, de Maupassant, foi transformado no guião clássico de Max Ophuls (com respeito verdadeiramente escrupuloso pelo texto original); o texto clássico *Nombre: Carmen*, de Mérimée, foi transformado num guião moderno por Godard.

Numa terceira fase de análise, Vanoye considera a adaptação como um processo de apropriação, que não tem relação com o processo de transferência semiótica, mas sim com uma transferência histórica e cultural, que os *remakes* bem comprovam. Recordemos as

adaptações⁽⁴⁷⁰⁾ do romance *O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes*, de James Cain, e encontraremos diferentes universos históricos e culturais que refletem os condicionalismos que envolvem cada um dos filmes. Neste caso, estes incluem o contexto social e histórico, o contexto de produção, a indústria cinematográfica que o envolveu, as influências estéticas de grupos ou correntes (*Expressionismo*, *Nouvelle Vague*) e as influências estéticas individuais, que refletem a ideologia dos próprios adaptadores. Exemplo paradigmático é o filme *Apocalypse Now*, de Coppola, inspirado no romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. O realizador efetuou um conjunto de transformações ideológicas profundas que se refletiram na construção das personagens envolvidas pelo contexto da guerra do Vietname, no filme, e não pelo espaço africano do romance, ainda que a linha diegética inspirada em relatos clássicos de viagens ao Inferno como a *Divina Comédia*, de Dante, continue a ser o pilar referencial da narração.

Com esta proposta, mais vocacionada para a escrita de diferentes tipos de guião, o autor pretendeu organizar um modelo que estabelecesse um conjunto de diretrizes mais práticas e permitisse delinear caminhos de escrita.

Doc Comparato, em 1992, analisando o problema da escrita de um guião, evidencia a falácia de quem pode pensar que adaptar um romance é mais fácil do que criar um guião original. É que adaptar implica necessariamente proceder a alterações fundamentais. Comparato fala em «transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história»⁽⁴⁷¹⁾, para depois acrescentar o conceito de «transsubstanciar» ou transformar a substância, o que evidencia a noção de adaptar através do uso de diferentes linguagens.

O mesmo autor afirma que a adaptação implica uma seleção prévia de uma obra adaptável. Na sua opinião, uma obra «adaptável»

⁽⁴⁷⁰⁾ *Obsessão* (Itália, 1942), Visconti; *Le dernier tournant* (França, 1939), de Pierre Chenal; *O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes* (EUA, 1946), de Tay Garnett; ou a versão de Bob Rafelson, de 1981.

⁽⁴⁷¹⁾ Doc Comparato, *Da Criação ao Guião*, Lisboa, Pergaminho, 1994, p. 235.

é aquela que pode ser levada à tela, por transformação, sem perder qualidade. O que Doc Comparato não explica é o processo de seleção (quais são os critérios para elegermos uma obra adaptável?), nem o que significa uma transposição do livro para a tela «sem perder qualidade» (Qualidade literária? Estética? E o que podemos considerar por qualidade? Estará o autor brasileiro a associar os conceitos de qualidade e de fidelidade?). Tal visão parece-nos, assim, demasiado redutora e algo ambígua na sua formulação.

Ainda no que concerne à intervenção do guionista no processo de adaptação, Comparato elege seis fatores que devem ser destacados neste processo: verificar se a obra pode passar para a Televisão ou para o cinema (o autor não nos explica como se realiza a seleção); utilizar os mesmos trâmites para a construção de um guião original – definir a *story line*, aprofundar o desenvolvimento, etc., o que significa que um guião adaptado não possui uma natureza ou *nuances* próprias, distintas do guião original; reduzir o material ao essencial (Comparato não indica como se efetua esta redução, nem os critérios para a mesma); refletir (não sabemos qual o objeto de reflexão); ser fiel ao original (o autor não explica o que entende por fidelidade...); evitar as transliterações, o que significa transformar sem incorrer na transfiguração (os conceitos não são dilucidados); e, por último, não olvidar os direitos de autor. Como podemos verificar, também nos fatores de adaptação este autor não define com exatidão o seu modelo.

A tipologia de Comparato inclui ainda um conjunto de graus, ou níveis de adaptação. O autor começa por considerar a *adaptação* propriamente dita, que consistiria num exercício de maior fidelidade possível à obra original, nomeadamente, quanto às categorias da narrativa, a utilização do diálogo, sem todavia resumir este trabalho a uma simples ilustração audiovisual do texto. Este primeiro nível tem como principal problema o facto de Comparato não definir o que é a sua visão desse ambíguo e heterogéneo conceito que é a fidelidade. Contudo, quando recorda as palavras de Suso D' Amico («A melhor maneira de um adaptador ser fiel a uma obra é ser-lhe totalmente infiel»), parece instituir um exemplo relativamente ao processo de adaptação de *O Rei Pasmado* (1991), escrito por Torrente Ballester, que Comparato elege como um exercício de boa transposição do livro para a tela.

O segundo nível identifica o processo através da expressão «baseado em...», o que significa que a diegese continua inalterada, com exceção do final, do nome de algumas personagens e certas situações. Julgamos que este critério ainda é mais ambíguo do que o anterior. O que nos levaria a alterar necessariamente as categorias referidas é um mistério que Comparato não esclarece. No fundo, quando elege os diferentes Dráculas, baseados em Stoker, mas com diferenças nítidas de filme para filme, apenas aflora o conceito «baseado em...», embora se reconheça no exemplo a vontade de ilustrar uma mesma fonte que originou diferentes filmes.

O nível designado pela expressão «inspirado em...» não tem pontos de afastamento quanto ao anterior, no que diz respeito às palavras usadas pelo autor. Apenas refere que a partir da obra original o guionista aproveita uma personagem ou um acontecimento e cria uma nova diegese, ainda que se mantenham aspetos do original. Exemplificando este pensamento com o filme de Walter Hill, *Os Selvagens da Noite* (1979), inspirado no romance de Sol Jurijck, que adaptou a *Anábase* de Xenofonte, concluímos que a inspiração é uma faceta mais longínqua e mais seletiva em relação ao critério anterior.

Um quarto nível, a *recriação*, consistiria num grande afastamento do original em termos de fidelidade, pois o guionista apenas trabalharia o *plot* principal e iria alterar as características que entendesse, sem desvirtuar o original, ou seja, não afetando o seu *ethos*. Assim, Comparato ilustra este nível com a recriação de *Fedra*, feita por Jules Dassin, inspirada em Eurípides, e a de Manuel Mur Oti, em relação a Séneca.

O último nível é designado por *adaptação livre* e consiste em valorizar apenas um elemento da obra original e criar uma nova estrutura, sem outras alterações, como Jean-Jacques Annaud fez relativamente ao romance *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Mas esta categoria, à semelhança de todo o modelo de Comparato, continua a não ser precisa e rigorosa.

Uma das tipologias mais recentes foi proposta por José Luís Sánchez Noriega⁽⁴⁷²⁾, que sintetiza o pensamento de alguns autores

(472) Cf. José L. S. Noriega, *op. cit.*, p. 63-72.

que já citámos e introduz categorias inovadoras. Para além de refletir sobre a tipologia das adaptações teatrais, Noriega apresenta um modelo apenas concernente ao romance. Neste âmbito, o primeiro critério que evidencia é a *dialética fidelidade/criatividade*, que está bem definida nas tipologias mais conhecidas, como as de Vanoye, Garcia ou Aguirre Romero, e que se baseia na maior ou menor aproximação entre o livro e o filme.

O primeiro critério contempla quatro níveis, que revelam a profunda influência de Garcia. Em primeiro lugar, encontramos a adaptação como *ilustração*, verdadeiramente literal, passiva, na qual as únicas alterações decorrem do facto de ser utilizado outro tipo de discurso, no qual são ostracizados os comentários e são valorizados os diálogos, num respeito escrupuloso face ao original.

A adaptação como *transposição* pretende ser fiel como a anterior, mas já tem como objetivo criar uma obra com alguma autonomia, pelo que se procuram os meios tipicamente cinematográficos para se fazer a transposição, numa ligação ideológica e estética com os valores do autor textual, num processo de analogia ou de ecranização.

O terceiro nível é a adaptação como *interpretação*, que consiste num afastamento face ao original, com introdução de características novas – ponto de vista, personagens... –, não pretendendo tomar toda a obra como referência, nem traduzi-la apenas com equivalências, mas sim criar uma obra fílmica nova, com projeção do universo do realizador, ainda sem traição face ao texto. Incluiria duas modalidades já abordadas: a digressão e o comentário.

O quarto nível, a *adaptação livre*, revela o grau menos elevado de fidelidade quanto à obra textual, constitui uma verdadeira variação, podendo mesmo surgir uma alteração do próprio título da obra, pois apenas se baseia ou se inspira no texto original.

Noriega apresenta ainda um conjunto de razões que justificam a opção pelas adaptações interpretativas ou livres. Em primeiro lugar, o génio autoral encara o texto não como uma restrição, mas acima de tudo como um meio para exprimir a sua criatividade e o seu ponto de vista enquanto intérprete; em segundo lugar, um diferente contexto histórico e cultural que envolve o texto escrito e o mais recente texto fílmico obriga a uma leitura da obra, uma interpretação, como

acontece com a leitura que Coppola fez, em 1979, do romance de Conrad (que nos remete para os finais do século XIX), quando se inspirou em *O Coração das Trevas* para fazer o seu *Apocalypse Now*; em terceiro lugar, a recriação de mitos literários, que permite novas interpretações com o passar do tempo (relembrem-se as abordagens literárias, fílmicas e pictóricas, ao longo dos tempos, do mito de Orfeu, por exemplo); em quarto lugar, a divergência de estilo, com a introdução de marcas do realizador; a extensão e a natureza da diegese, que no filme obriga necessariamente a opções de corte e condensação, o que implica uma leitura; e, por último, os fins comerciais, pois muitas vezes uma adaptação interpretativa de um livro torna-o mais acessível ao público em geral.

O segundo critério é concernente ao tipo de narração e mais propriamente à *coerência entre a narração literária e a narração fílmica* que Vanoye já identificara como opções de carácter estético. Falaríamos, assim, de narrações de tipo clássico ou moderno, que valorizam, respetivamente, os acontecimentos e as personagens, e os domínios psicológicos (do autor, das personagens, do universo interior, a desvalorização do mimetismo, a valorização da subjetividade – como acontece, por exemplo, no universo literário de Vergílio Ferreira). Quanto ao estilo da adaptação, poderíamos encontrar uma coerência estilística (adaptação de uma obra literária clássica a um filme clássico, ou de um livro moderno a um filme moderno) ou uma divergência estilística (uma obra clássica origina um filme moderno, ou um romance moderno dá origem a um filme clássico).

O terceiro critério, o da *extensão*, contempla várias situações que perspetivam a dimensão da diegese e sua transposição para a tela. Neste caso, surgiriam as reduções (ação mais frequente nas adaptações, que omite ou reduz acontecimentos, o valor das personagens, etc.), as equivalências (uma fidelidade literal que se baseia numa extensão similar entre o livro e o filme) e a ampliação (amplia-se a estrutura de um texto originalmente curto, permitindo maior criatividade e imaginação ao realizador) que favorece a obra fílmica, como já aconteceu a numerosos filmes adaptados de contos ou novelas, que possibilitaram a expansão e valorização de diferentes aspetos como as ações na diegese ou a introdução e/ou desenvolvimento de personagens.

O último critério proposto na tipologia de Noriega remete-nos para *questões estéticas e culturais*. Um problema fundamental prende-se com a legitimidade de certas adaptações que introduzem ou revelam alterações culturais profundas. Quando vemos o filme *Ulisses*, de Mario Camerini (1954), encontramos a *Odisséia* de Homero reduzida a um conjunto de episódios de valentia ou belicismo, e quando analisamos *Sansão e Dalila*, de Cecil B. De Mille (1949), a magnificência bíblica reduz-se a uma história amorosa centrada em Dalila, e não em Sansão, como no original bíblico. Ambos os casos sugerem um exercício de simples ilustração do original, de simplificação liminar. Neste âmbito, não podemos esquecer os processos mais comuns de vulgarização na comunicação de massas atual, analisados por Edgar Morin⁽⁴⁷³⁾ e que se traduzem no cinema por uma modernização: a simplificação devido ao consumo massificado e não devido a questões técnicas; o maniqueísmo, que reduz à essencialidade conflitos universais como o Bem *versus* o Mal; a atualização, que permite a introdução de características atuais em obras clássicas; e a modernização, que transporta para a atualidade momentos do passado. Tais processos parecem afetar a visão massificada que o cinema veicula frequentemente com base em grandes obras do património literário universal, sob condicionalismos comerciais. Outra questão, correlata, é a mudança de género: uma obra literária pode ficar reduzida a um filme histórico; uma peça de teatro clássico pode simplificar-se até se atingir um filme; um drama sentimental, ou um texto religioso pode inspirar um filme de aventuras (relembre-se que *Ter ou Não Ter*, de Ernest Hemingway, foi reduzido a um filme de aventura e romance por Howard Hawks, em 1944).

A tipologia de Noriega não é propriamente inovadora quando a comparamos com a sua grande trave-mestra, a tipologia de Garcia. Contudo, introduz *nuances* críticas inerentes às categorias propostas pelo último autor, ultrapassando a caracterização mais descritiva e permitindo ao leitor uma interpretação, para além da pura apresentação dos dados.

⁽⁴⁷³⁾ Cf. Edgar Morin, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1966, pp. 69-70.

Entre as tipologias que estudámos, assomam três grandes categorias que inspiraram Alan Pulverness⁽⁴⁷⁴⁾ para uma das mais recentes sínteses sobre este tema.

Pulverness identifica em primeiro lugar a *tradução literal*. Neste processo, o realizador tenta ser o mais fiel possível ao texto literário, utilizando uma «linguagem» diferente», como acontece em *O Deus das Moscas*, de Peter Brook, ou *Frankenstein de Mary Shelley*, de Kenneth Branagh. Neste caso, os espectadores que conhecem o livro lamentarão a omissão de cenas e personagens, mas irão reconhecer a proximidade do filme ao livro.

Em segundo lugar, surge a *reinterpretação*, que constitui um caso de tradução, e que também pode ser um comentário face ao texto original, tal como ocorre em *Artigo 22*, de Mike Nichols, ou *Nosferatu*, de Werner Herzog. Neste tipo de adaptação, quem conhece a obra original ficará desapontado, não só pelas alterações, mas pelos distintos níveis de interpretação introduzidos.

Por último, Pulverness caracteriza a *imitação*, opção mais arrojada do que a tradução, pois o texto literário fornece apenas uma plataforma para um filme que pode ser remotamente baseado no livro, tal como sucede em *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, inspirado em *O Coração das Trevas*, de Conrad, ou *Clueless*, de Amy Heckerling, vagamente inspirado no romance *Emma*, de Jane Austen.

Em síntese, podemos afirmar que as adaptações literárias continuarão a ser um dos principais vetores de (re)criação no cinema. Qualquer que seja o modelo de análise deste processo que possamos eleger, reiteramos as palavras de João Mário Grilo quando afirma

⁽⁴⁷⁴⁾ Alan Pulverness, *op. cit.*, p. 7. Este modelo de Pulverness não se encontra distante da proposta de Dudley Andrew que apresenta a tipologia *empréstimo*, *intersecção* e *transformação* (Cf. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984, pp. 96-106). De forma similar, Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, na linha de Dwight V. Swain, sugerem uma tipologia com as seguintes posições: uma aproximação à narração apresentada na obra original, uma adaptação centrada nas cenas-chave do texto escrito, ou uma adaptação nutrida por alguns elementos do livro (Cf. Sara Cortellazzo e Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998).

que o cinema não filma livros, ou seja, um livro será sempre um documento semiótico distinto do filme que pode originar. Estão em causa mecanismos específicos de transcodificação mas, acima de tudo, está também em causa o facto de literatura e cinema, como já afirmámos inúmeras vezes, serem sistemas semióticos distintos. Como refere Yvonne Griggs sobre a questão da adaptação:

Adaptation is not a neat painting by numbers exercise; it is instead a complex process that involves complex transitions, both cultural and ideological, in response to changing modes of storytelling and adaptive intent. What also becomes apparent is not only the rich and diverse range of adaptations that are generated but the ways in which all of these texts – whether canonical precursor or revisionist reworking, screen adaptation or novel adaptation – share a certain interconnectivity.⁽⁴⁷⁵⁾

Ainda que uma análise narratológica possa permitir caminhos de intersecção e similitudes inegáveis, seria metodológica e cientificamente incorreto eleger critérios de fidelidade, ou outros, de modo a compreender o fenómeno da adaptação. Contudo, não obstante a independência semiótica, estética e ideológica do filme em relação ao livro, consideramos que literatura e cinema continuarão a revelar simbioses.

Entre a palavra e a imagem, o escritor torna-se imprescindível para a compreensão destas conexões. Da génese textual à (re)criação fílmica, a matriz autoral é sempre um vetor basilar de análise, como demonstraremos na segunda parte deste trabalho, dedicada às relações de Vergílio Ferreira com o cinema.

⁽⁴⁷⁵⁾ Yvonne Griggs, *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies*, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 257.

II PARTE

**VERGÍLIO FERREIRA:
DA LITERATURA AO CINEMA**



CAPÍTULO I

VERGÍLIO FERREIRA E O CINEMA: A PALAVRA E A IMAGEM NUM DIÁLOGO AO ESPELHO

Dum filme diremos que ele de algum modo é irredutível e que, se a imaginação aí se exerce, ela se opera mais pela sua imediata presença. Mas num livro a imaginação actua pela presença imediata e pela memória subsequente.

VERGÍLIO FERREIRA, *Espaço do Invisível III*

1. Relações de Vergílio Ferreira com o Cinema: a metamorfose da irredutibilidade

A caminhada empírica e metafísica de Vergílio Ferreira pode ser consubstanciada numa palavra que sistematiza e unifica a pluralidade do seu ser: pensar. *Pensar* é também o título de uma das suas produções diarísticas⁽⁴⁷⁶⁾ que exemplifica em que medida a palavra de Vergílio Ferreira codifica e invoca raízes literárias e filosóficas, em permanente busca de si na efemeridade do momento que a grafia cristaliza.

Entre o efémero e o perene, o ser e o existir, Vergílio Ferreira consolidou a sua ossatura literária desde o Neorrealismo até ao Existencialismo. No diálogo entre literatura e cinema, estes movimentos ilustram diferentes simbioses a que muitos escritores não ficaram indiferentes (recorde-se o exemplo marcante de André Malraux, uma das influências corticais de Vergílio Ferreira).

Se o caminho estético e ideológico de Vergílio Ferreira tem merecido numerosos e aturados estudos no âmbito literário, muito

⁽⁴⁷⁶⁾ Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1988.

pouco se encontra publicado sobre as relações do autor com o cinema. Tal trabalho de cotejo entre a palavra e a imagem na vida e obra vergilianas apenas recentemente mereceu uma análise sistemática inaugural e projetiva.

Em 1993, no texto *Vergílio Ferreira e o Cinema*⁽⁴⁷⁷⁾, Lauro António reflete, com um ponto de vista interessante e inovador, sobre o escritor português, evidenciando a pluralidade de relações entre literatura e cinema que o mesmo ilustra na sua vida e produção literárias. O realizador, homem da indústria cinematográfica mas também da crítica, soube colher, do seu contacto pessoal, das suas leituras e da sua experiência como responsável pela adaptação do romance *Manhã Submersa* para a tela, um conjunto de conexões vergilianas entre a palavra e a imagem.

Relativamente a Vergílio Ferreira, Lauro António identifica quatro ligações principais entre literatura e cinema: os comentários do escritor sobre cinema integrados na sua *Conta-Corrente*, o acompanhamento da transposição para a tela de obras suas, a elaboração de textos para documentários (como o que escreveu para a curta-metragem relativa a Júlio Resende) e a sua experiência como ator no filme *Manhã Submersa* (1980). A estes elementos acrescentaremos um quinto: a produção de textos de pendor ensaístico com incidência temática sobre o cinema.

Conjugando estes cinco vetores de união entre a palavra e a imagem, iniciaremos um primeiro momento de reflexão sobre as relações de Vergílio Ferreira com o cinema. Numa segunda instância, tentaremos evidenciar a sua convergência e divergência na produção literária do autor.

Num momento chave do romance *Aparição*, o narrador, em analepse, recorda o dia em que acordou e *olhou* para o espelho: «Diante de mim estava *uma pessoa* que me fitava com uma inteira individualidade que vivesse em mim e eu ignorava. Aproximei-me, fascinado, olhei de perto. E vi, vi os olhos, a face desse alguém que

⁽⁴⁷⁷⁾ Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, pp. 69-80.

me habitava, *que me era* e eu jamais imaginara»⁽⁴⁷⁸⁾. É precisamente através do *olhar* que se dá o alarme para a existência, para a realidade de ser e de estar vivo. É neste diálogo ao espelho que o narrador se descobre, entre a palavra e a imagem. De forma similar, é também ao espelho que devemos perceber a produção de Vergílio Ferreira, não só porque as suas palavras são o seu espelho enquanto homem, mas também porque é a sua imagem de homem que o inspira para criar as suas palavras. Mais ainda, este escritor revela alguns diálogos entre a palavra e a imagem, tanto como romancista como ensaísta.

Este diálogo vergiliano entre literatura e cinema tem uma primeira face no conjunto de filmes e documentários que inspirou: *Cântico Final* (longa-metragem em 35 mm., a cores, realizada por Manuel Guimarães, para cinema, em 1975); *Prefácio a Vergílio Ferreira* (curta-metragem em 35 mm., a cores, realizada por Lauro António, para Cinema, em 1975); *Vergílio Ferreira numa «Manhã Submersa»* (média-metragem, em 16 mm., a preto e branco, introdução da série televisiva baseada no romance do autor, realizada por Lauro António, em 1979); *Manhã Submersa* (quatro episódios de 50 minutos cada, em 16 mm., a cores, realizados por Lauro António, para televisão, em 1979); *Manhã Submersa* (longa-metragem, em 35 mm., realizada por Lauro António, para cinema, em 1980); e *Mãe Genoveva* (média-metragem, em 16 mm., a cores, realizada por Lauro António, para televisão, no âmbito da série «Histórias de Mulheres», em 1983). Para além das adaptações e documentários referidos, devemos ainda recordar que, em 1973, Quirino Simões pretendeu adaptar o romance *Alegria Breve*⁽⁴⁷⁹⁾. Em 1978, Varela Silva quis adaptar o romance *Aparição*; e em 1988, o realizador alemão Wolf Gaudlitz, competindo com Lauro António, conseguiu adquirir o direito de adaptação do romance *Até ao Fim*, que não se materializou em filme.

Para além dos filmes *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, que serão objeto de reflexão numa fase posterior deste trabalho, Vergílio

⁽⁴⁷⁸⁾ *Aparição*, Lisboa, Bertrand, 1994, p. 70.

⁽⁴⁷⁹⁾ Sobre este projeto não concretizado, ver Jorge Listopad, «Cinema e ficção: Elementos para a filmagem de *Alegria Breve*», in *Colóquio Letras*, n.º 13, maio de 1973, pp. 70-73.

Ferreira encetou um diálogo entre a palavra e a imagem em todos os objetos estéticos que referimos.

Prefácio a Vergílio Ferreira, realizado por Lauro António, com direção de fotografia de Abel Escoto – que se encontrava a trabalhar com Manuel Guimarães no filme *Cântico Final* –, marca o primeiro contacto entre Vergílio Ferreira e o responsável pela adaptação do romance *Manhã Submersa* para a tela. O objetivo deste documentário consistia em apresentar o escritor e a sua obra, tendo o seu realizador utilizado apenas a memória que possuía da escrita do autor e, sem planificação, «encontrar num novo meio expressivo o ritmo das suas frases, a cor da palavra, a ressonância das obsessões»⁽⁴⁸⁰⁾. Segundo Jorge Leitão Ramos, Lauro António encontrou no escritor duas realidades: «a privada que o prende aos limites de um corpo; a pública que o abre à imensidão de uma escrita»⁽⁴⁸¹⁾. O realizador tentou concretizar o texto no homem, juntamente com o seu enquadramento espacial, penetrando no âmago do escritor quando não se encontra num estado «mítico» e, por isso, se revela mais frágil. O mesmo crítico considera que o documentário não consegue penetrar verdadeiramente no interior de Vergílio Ferreira, o que, afinal, se coaduna com uma obra preambular como é um prefácio.

O diálogo entre Lauro António e Vergílio Ferreira seria retomado em 1979 com a média-metragem *Vergílio Ferreira numa «Manhã Submersa»*. Este documentário foi pensado inicialmente como uma extensa entrevista ao escritor de modo a perspetivar o romance e a sua ligação aos espaços que nele eram retratados mas, como afirma o realizador, quando Vergílio Ferreira encontrou no antigo seminário várias famílias que regressaram das antigas colónias portuguesas, passou de entrevistado a entrevistador. Deste modo, o documentário ficou também a testemunhar um momento da história de Portugal, tal como o romance o havia feito.

Em 1983, Lauro António adapta o conto *Mãe Genoveva* para uma série que seria transmitida na RTP-2, transpondo a ação da Beira Alta

⁽⁴⁸⁰⁾ Lauro António, *op cit.*, p. 72.

⁽⁴⁸¹⁾ Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 311.

para o Alentejo, colocando «fora do ecrã» os momentos violentos, tentando ser fiel ao espírito – primeira intenção do realizador perante a obra vergiliana –, mas também à estrutura narrativa, num exercício de austeridade formal e de nítido despojamento. As opções deliberadas do realizador revelam um profundo respeito pelo autor e pela sua produção literária, que o levam a uma atitude de fidelidade recreativa de quem conhece bem a obra e o escritor, resultando num objeto estético que agradou a Vergílio Ferreira, tal como podemos ler na sua *Conta-Corrente*, que analisaremos mais adiante.

As conexões entre Lauro António e Vergílio Ferreira atingem o seu ponto mais elevado quando o romance *Manhã Submersa* é transposto para a tela. Neste filme, para além de acompanhar o processo de adaptação do seu romance, Vergílio Ferreira integra-o como ator.

O seu fascínio pelo teatro é originário da juventude, mas tem no cinema e na sua atividade como professor dois momentos marcantes, como afirma numa entrevista concedida a Perfecto E. Cuadrado:

O actor veio de novo ao de cima com o filme *Manhã Submersa* em que fiz o papel de reitor. Mas suponho que a grande actividade de actor desempenhei-a durante os 40 anos em que fui professor. Porque, como os que o são o sabem, se um professor não tiver a sua costela de actor (e não uma costela «flutuante») os alunos facilmente bocejam e cedem ao sono.⁽⁴⁸²⁾

Vergílio Ferreira não só aceitou o convite de Lauro António para integrar o filme, como também aceitou representar o papel de reitor. Esta posição do escritor revela muito mais do que a sua costela de ator. Integrando este projeto, deixa de ser um observador externo ao processo de adaptação para passar a ser um elemento do próprio processo, o que implica que o filme também ilustra o seu contributo e, mais ainda, conta com a sua anuência.

Lauro António escolheu Vergílio Ferreira para desempenhar o papel de reitor por várias razões. Tendo ficado impressionado com a sua presença dominadora, fria e distante ao longo da rodagem dos

⁽⁴⁸²⁾ Perfecto E. Cuadrado, «Análisis del proceso de creación y su contexto», in *Anthropos*, Barcelona, Editorial Anthropos, outubro de 1989, n.º 101, p. 11.

documentários sobre a sua vida e obra, o cineasta encontrou alguém que estava habituado a falar para um grande número de pessoas, era professor, estudara a língua latina e conhecia profundamente a personalidade que iria interpretar. Seria uma suprema ironia: o sofredor ex-seminarista representaria o seu antigo verdugo.

A experiência de ator é recordada por Vergílio Ferreira na sua *Conta-Corrente* e deixou memórias interessantes no realizador. Lauro António⁽⁴⁸³⁾ relembra a dedicação do escritor ao projeto, o estudo que fez do guião e das suas cenas, a par de uma certa falta de ritmo e de tempo cinematográfico, que o levava a questionar o motivo da repetição de *takes*. Todavia, após as explicações do realizador, acedia sempre de uma forma gentil e amável.

Nesta entrevista a Perfecto E. Cuadrado, Vergílio Ferreira apresenta ainda, de forma cristalina, a sua visão sobre as suas relações com o cinema:

Falta dizer que é raro ir ao cinema. Cumpri enquanto ele teve a sua hora privilegiada de arte visual a pôr em xeque a literatura, segundo a profecia de McLuhan. Mas o vídeo está a impor o seu individualismo à arte “colectiva” que era o cinema, como a imprensa impôs a leitura individual à leitura colectiva na Idade Média»⁽⁴⁸⁴⁾.

Podemos inferir que para o escritor o cinema só lhe despertou interesse na sua relação com a literatura, ou seja, a sétima arte é vista, quanto a esta, numa perspectiva de comparação e de dependência, e não enquanto arte *per se*.

Esta secundarização do cinema e a sua respetiva dependência em relação à literatura é confirmada por Lauro António⁽⁴⁸⁵⁾ – o realizador que mais privou com Vergílio Ferreira –, quando se refere aos inte-

⁽⁴⁸³⁾ Cf. Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», comunicação apresentada na Aula Magna do Instituto Superior Politécnico de Viseu, a 26 de fevereiro de 1999, reproduzida na revista *FORUM MEDIA* n.º 1, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, 1999, pp. 36-41.

⁽⁴⁸⁴⁾ Perfecto E. Cuadrado, *op. cit.*, p. 13.

⁽⁴⁸⁵⁾ Cf. Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», in *FORUM MEDIA* n.º 1, pp. 37-38.

resses cinematográficos do escritor. Vergílio Ferreira não era um espectador assíduo de cinema e apenas se interessava pelos filmes que lhe pudessem despertar a atenção, de acordo com um ponto de vista narrativo, nomeadamente aqueles que eram unicamente uma ilustração do romance escrito (o que revela explicitamente qual é, para o escritor, o valor do filme em relação ao romance).

Nesta análise da relação entre literatura e cinema, Vergílio Ferreira traz à luz uma simetria do irredutível. Se, por um lado, a sua vida e a sua obra evidenciam uma simetria entre a palavra e a imagem – quer seja na ficção ou no documentário fílmicos, na sua experiência como ator ou na sua produção ensaística e literária –, esta ligação parte sempre de uma premissa incontornável: a secundarização do cinema em relação à literatura. Este ponto de vista irá refletir-se nos mais variados paralelos entre literatura e cinema: nos documentários que já citámos, o filme pretende ilustrar a obra literária; *Mãe Genoveva* é avaliado pela sua rigorosa fidelidade ao texto – este critério é a base de trabalho para Lauro António e Vergílio Ferreira; quanto à sua experiência como ator, é fruto do seu gosto pelo texto dramático e da sua experiência enquanto professor de literatura. Esta atitude irá caracterizar as suas reflexões sobre cinema na *Conta-Corrente*, os seus ensaios dedicados à linguagem audiovisual e o acompanhamento das adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*.

Mário Jorge Torres, analisando as relações de Vergílio Ferreira com o cinema, identifica dois momentos: uma «resistência à imagem» e um «desejo da imagem»⁽⁴⁸⁶⁾. Tal conexão radica na premissa que identificámos e que irá percorrer o pensamento vergiliano, não sem se manifestar desde um liminar afastamento da imagem até uma perceptível aproximação durante as filmagens de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, e aquando das intenções de adaptação de outros romances seus.

⁽⁴⁸⁶⁾ Mário Jorge Torres, «A tentação da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995, pp. 501-510.

A opinião de Mário Jorge Torres baseia-se, numa primeira fase, na análise que faz de outra das facetas que ilustram as relações de Vergílio Ferreira com o cinema: o discurso ensaístico.

Considerando a produção ensaística vergiliana, existem três documentos que retratam de modo mais específico o pensamento do autor sobre o cinema.

Em 1975, Vergílio Ferreira publica na revista *Colóquio Letras* um artigo intitulado «O Livro, o Filme, o Tempo», que viria a surgir posteriormente em *Espaço do Invisível III*. O autor inicia este texto com uma questão que é simultaneamente uma afirmação: «Porque envelhece mais cedo, e de modo geral, um filme do que um livro?»⁽⁴⁸⁷⁾. Desde logo se vislumbra qual é a sua opinião: o livro permanece.

Para o autor, o filme é uma obra que é esquecida mais facilmente e um espectador «habitado à leitura» – o exemplo é o próprio Vergílio Ferreira – prefere reler um livro na sua multiplicidade de interesses a rever um filme, que o escritor despoja do valor de novas leituras.

Outra desvalorização do cinema remete-nos para a memória. Afirma o escritor que é habitual ficarmos dececionados quando revemos um filme, mas uma qualquer leitura de um livro é sempre sinónimo de fascinação. Tal posição é manifestamente fruto de um escritor que não avalia o cinema como arte e que defende – de forma legítima e coerente com a sua posição pessoal – que: «...o que falta ao filme e sustenta o livro, ou o que é menor naquele do que neste, é a força imaginativa e a arte de a promover»⁽⁴⁸⁸⁾. Vergílio Ferreira fala dos objetos que surgem num filme como «reais», não tendo a perceção que toda a narrativa fílmica é um produto ficcional, ou melhor, considerando, mais uma vez, que o universo ficcional pertence apenas ao texto literário, e que o cinema mais não é do que um género similar à fotografia, um mero instrumento de fixação do real (neste sentido, até a fotografia enquanto expressão artística é esquecida, ao mesmo tempo que o escritor olvida que toda a máquina fotográfica é um instrumento nas mãos de uma instância criadora que é o homem).

⁽⁴⁸⁷⁾ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível III*, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 43.

⁽⁴⁸⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 48.

Neste sentido, o escritor equipara o filme e a fotografia a simples instrumentos técnicos. Contudo, parece esquecer que ambos são o resultado de escolhas estéticas do homem, logo, são marcadamente subjetivas. Assim, já em Aristóteles podemos separar a narrativa histórica e a poética, sendo que a primeira se inscreve na esfera da realidade efetiva e a segunda no universo do possível. Consideramos assim que, no pensamento aristotélico, a ficção se encontra ligada ao verosímil, o que é credível sem ser do domínio empírico, sendo apenas uma analogia do que é verdadeiro⁽⁴⁸⁹⁾.

A posição do escritor remete-nos para uma percepção do cinema como simples técnica de fixação da realidade tangível, uma memória do filme documentário no seu sentido mais restrito, com raiz na obra dos irmãos Lumière, por exemplo. Mas o cinema é essencialmente a herança de Méliès, da ficcionalidade, ainda que toda a sua história seja de oscilação entre os mundos do real e do imaginário⁽⁴⁹⁰⁾. De acordo com estes pressupostos, Vergílio Ferreira confunde deliberadamente o real com o verosímil, ou melhor, não considera o verosímil como faceta do cinema, denegando o seu estatuto estético.

Neste ensaio, Vergílio Ferreira evidencia no seu pensamento uma «resistência à imagem». Assim, tanto a fotografia como o filme são manifestações efêmeras quando comparadas com a perenidade da literatura. Por outro lado, Vergílio Ferreira opina que o cinema, mesmo quando é uma transformação do real, não provoca nem suscita surpresas. Nestes pontos, o autor não só não considera, mais uma vez,

⁽⁴⁸⁹⁾ Cf. Abílio Hernandez Cardoso, «O cinema, a ficção e a história», in *FORUM MEDIA*, n.º 1, p. 58.

⁽⁴⁹⁰⁾ Escreve Fernando Fiorese Furtado: «Da incorporação de elementos do teatro construtivista de Meyerhold e do teatro oriental por Serguei Eisenstein à recusa da representação fotográfica ou impressionista do mundo exterior pelo expressionismo alemão, do *kino-olho* de Dziga Vertov às adaptações do *Hamlet* por Laurence Olivier, do corpo maquínico de Chaplin e Buster Keaton ao *cinema-vérité* de Rouch, do questionamento da narração e do personagem pela *nouvelle vague* à *science fiction* contemporânea como cálculo do acontecimento do mundo por vir – sempre o cinema, entre a natureza e o artifício» (Cf. Fernando Fábio Fiorese Furtado, «Genealogia do cinema: o transtorno do realismo na cena finissecular», in *FORUM MEDIA*, n.º 3, novembro de 2000, p. 53).

a dimensão ficcional da narrativa fílmica – não sendo, por isso, um simples decalque da realidade –, como apresenta uma visão pessoal e subjetiva, extrapolando a sua percepção sobre o cinema para todo o espectador.

Para o romancista, um filme não se distingue de um livro porque ambos contam uma história, mas esta é uma visão redutora que nega várias facetas da construção diegética fílmica, nomeadamente, as características autónomas de uma gramática específica, que inclui as escolhas relativas ao campo/contracampo, o *plongée* ou a panorâmica, por exemplo, mas também a seleção das cores e os grafismos dos objetos⁽⁴⁹¹⁾.

Vergílio Ferreira, analisando a relação do livro com o filme, defende que o espectador, quando vê um filme inspirado num livro, tem desejo de conhecer o texto escrito porque na tela se prolonga a imaginação do texto despertada pela imagem, o que revela a mera função ilustrativa da sétima arte. Paradoxalmente, se noutros textos defendeu a necessidade de o cineasta ser «fiel» ao texto literário, neste não deixa de autonomizar as duas criações, afirmando: «...as linguagens diferentes do livro e do filme independentizam um e outro não apenas em referência à sua qualidade mas à *liberdade* do autor e do cineasta»⁽⁴⁹²⁾. Por outro lado, defende que um livro se constrói com o leitor como se não constrói um filme⁽⁴⁹³⁾, pelo que um leitor será ativo e um espectador mais passivo, esvaziando literalmente o sentido e o valor da imagem, depreciando o filme em relação ao livro, reduzindo-o a uma simples ilustração, nomeadamente, nas adaptações cinematográficas, equiparando-o ao valor da imagem numa história de Banda Desenhada destinada a um público infantil. Discordamos deste ponto de vista. Embora possamos considerar que a imaginação visual pode ser menos estimulada por um filme do que por um livro, a imaginação conceptual pode ser muito estimulada por um rosto cheio de emoção, por exemplo, que surge na tela sem explicações do narrador, sem diálogo e mesmo sem contexto diegético. Assim,

⁽⁴⁹¹⁾ Cf. Mário Jorge Torres, p. 503.

⁽⁴⁹²⁾ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível III*, p. 50.

⁽⁴⁹³⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 51

pensamos que este é um desafio maior e o filme pode mesmo revelar-se mais adequado do que um livro para se obter um determinado efeito⁽⁴⁹⁴⁾. Mais ainda, é tão legítimo analisar o estatuto do leitor num livro como num filme, ao mesmo tempo que referimos o inquestionável valor ativo da descodificação de um filme que é exigida ao espectador. Recorde-se como o estatuto ativo de quem vê é analisado em *Janela Indiscreta*, de Hitchcock; lembre-se que todo o filme exige do espectador uma capacidade de leitura similar à do leitor, até porque possui a possibilidade de construir significado(s). De facto, analisando o processo de leitura numa dimensão dinâmica, devemos julgar o leitor como uma entidade capaz de contribuir para a própria produção do texto, porque pode reunir um conjunto de efeitos de sentido⁽⁴⁹⁵⁾.

Outra distinção entre o filme e o livro reside nos adereços epocais. Quando considera que «Um traje, um corte de cabelo, um simples enfeite situam um filme como não situam um livro. Porque num livro essa moda desvanece-se no todo que nos atinge e num filme ela está constantemente presente, e dum modo direto, com a presença das personagens»⁽⁴⁹⁶⁾, não estará Vergílio Ferreira a reduzir o impacto de uma obra fílmica a um dos seus constituintes, o guarda-roupa? Parece nítida a desvalorização do cinema enquanto criação estética, epocal e ideológica – reduzido que está a uma faceta quase pitoresca –, principalmente quando opõe livro e filme no final do ensaio: «Dum filme diremos que ele de algum modo é irredutível e que, se a imaginação aí se exerce, ela opera mais pela sua imediata presença.

⁽⁴⁹⁴⁾ Cf. Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, p. 162.

⁽⁴⁹⁵⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, p. 213. Sobre a natureza de um leitor ativo também se pronuncia Abílio Hernandez Cardoso, a propósito de Joyce, quando destaca «...a recusa de qualquer texto literário em aceitar um processo de leitura passivo e a conseqüente exigência de uma leitura concebida como uma permanente deslocação no interior da linguagem» («*Silence, Exile and Cunning* ou a escrita como libertação em “The Sisters”, de James Joyce», in *Ars Interpretandi, Diálogo e Tempo. Homenagem a Miguel Baptista Pereira*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, pp. 16-17). Esta análise concernente ao leitor pode aplicar-se, com a devida salvaguarda dos diferentes códigos, ao papel do espectador quando vê (lê) um texto fílmico.

⁽⁴⁹⁶⁾ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível III*, pp. 52-53.

Mas num livro a imaginação atua pela presença imediata e pela memória subsequente»⁽⁴⁹⁷⁾. Assim, a irredutibilidade é uma evidente característica do pensamento vergiliano quanto ao cinema, que não possui a capacidade de memória para o futuro, como tem o livro. Este juízo faz-nos pensar no que Juan Hernández Les define como a capacidade do cinema para apresentar todas as facetas de um elemento ao mesmo tempo, ou seja, presentifica várias características de forma simultânea, não deixando tanto espaço para a imaginação como o texto literário. Enquanto o relato literário mostra elementos estruturais e estilísticos de uma forma sucessiva, o relato fílmico consegue concentrar estilo, estrutura, encenação e ação num só plano. O cinema possui a capacidade de revelar tudo aos nossos olhos numa só imagem, como acontece quando se centra numa personagem: mostrando-a, indica-nos num só plano um conjunto de características⁽⁴⁹⁸⁾.

Um segundo ensaio pertinente para esta problemática é publicado no segundo volume de *Espaço do Invisível*. Em «Kafka, uma estética do sonho», é cristalina a «resistência à imagem», desde logo por considerar o filme de Orson Welles como dececionante. Por oposição, o livro revela-se, com esta nova leitura, de uma «grandeza fabulosa»⁽⁴⁹⁹⁾, o que reitera uma ideia do escritor: visitar um livro é manifestamente diferente de rever um filme, dado que a primeira ação significa, como já dissemos, um momento de fascinação. Vergílio Ferreira reitera a sua opinião, segundo a qual o prazer e a fascinação são, acima de tudo, experiências unicamente associáveis ao livro. Quanto a esta visão, poderíamos apresentar um ponto de vista distinto. É obvio que o filme não proporciona os mesmos prazeres do processo de leitura de um livro, mas oferece outros de dimensão paralela. Alguns críticos tratam o romance e o filme de forma separada, identificando experiências narrativas diferentes, como por exemplo, as que derivam da leitura de Plutarco em comparação com Shakespeare⁽⁵⁰⁰⁾.

⁽⁴⁹⁷⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 55.

⁽⁴⁹⁸⁾ Cf. Juan A. Hernández Les, *Cinema e Literatura. A metáfora visual*, Lisboa, Campo das Letras, 2003, p. 76.

⁽⁴⁹⁹⁾ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Bertrand, 1991, p. 227.

⁽⁵⁰⁰⁾ Cf. Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 163.

Vergílio Ferreira considera que existe uma enorme separação entre o livro e o filme e, tendo como pressuposto este seu juízo, opina que apesar de uma imediata «literalidade» que une os dois exercícios artísticos, o segundo não foi capaz de captar a dimensão do «sonho» que existe no primeiro. Na verdade, considera que falta o «insólito» como principal agente da efabulação, bem como o «pesadelo», apesar do realizador ter procurado uma adaptação meticulosa. Quanto a este aspeto, acrescenta ainda:

Não é por acaso que Orson Welles inventou o espaço infinito do escritório, que não existe no livro de Kafka, e tornou inverosímil ou menor o que aí é fundamental para a criação do que poderíamos designar como o “espaço romanesco” – a pequeníssima engrenagem, o breve “desvio”, quase invisível a um olhar distraído, mas que há-de legitimar, como a subtil pincelada de um quadro, a solidez de uma totalização»⁽⁵⁰¹⁾.

Vergílio Ferreira reflete sobre a narrativa e destaca a eliminação de um pormenor que possui relevância inquestionável: o facto de, se porventura não tivesse sido retirada a referência de que tudo fora um sonho, o edifício narrativo ter-se-ia desmoronado e é aí que reside a essência kafkiana. Segundo o escritor, o filme não faz justiça ao livro.

Todavia, devemos ter em mente que Orson Welles soube encontrar, para além de sequências e de cenários para colmatar problemas de correspondência, um conjunto de opções estéticas de modo a tentar traduzir a atmosfera do livro. Vergílio Ferreira pensa que o filme em vez de traduzir o «insólito» introduz a dimensão do «pesadelo». Tal como Mário Jorge Torres assinala, foi nítido o trabalho de Welles na criação de uma atmosfera onírica, mas o escritor «ignora sintomaticamente o modo como Welles instrumentaliza o *contreplongée* obsessivo ou a deformação da imagem»⁽⁵⁰²⁾. No fundo, o escritor não foi sensível às estratégias cinematográficas e preferiu relegá-las para o plano que deixa para o cinema: o secundário. Mantém-se a «resistência à imagem», apesar de Orson Welles ter conseguido criar um filme com opções de equivalência sintática.

⁽⁵⁰¹⁾ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível II*, p. 228.

⁽⁵⁰²⁾ Mário Jorge Torres, *op. cit.*, p. 504.

Um terceiro artigo dedicado ao cinema, «Do livro ao filme», publicado no quarto volume de *Espaço do Invisível*, e também na quarta edição de *Cântico Final*, inicia a fase que Mário Jorge Torres intitula de «desejo da imagem». Trata-se de um texto que aborda a adaptação do seu romance por Manuel Guimarães e que se tornaria na sua primeira experiência concreta com o universo cinematográfico.

Neste ensaio, Vergílio Ferreira apresenta o conjunto mais completo de reflexões sobre literatura e cinema que a sua pena produziu. Notamos que a veia de carácter radical e irredutível que caracterizou os seus textos sobre literatura e cinema é agora substituída por uma aproximação de contornos algo surpreendentes.

Se antes o escritor se afastava liminarmente do cinema, em «Do livro ao filme», uma curiosa metamorfose ocorre no pensamento vergiliano que permite a identificação de duas ideias centrais. Em primeiro lugar, o cinema deixa de ser considerado como uma forma simples e redutora de ilustração do livro, para passar a ser visto como uma «extensão plástica de um outro tipo de imaginação criativa»⁽⁵⁰³⁾. Em segundo lugar, consubstanciando e materializando a sua perspectiva sobre as relações entre literatura e cinema, evidencia, de modo claro, o valor ancilar mas complementar do último em relação ao primeiro. Na verdade, para Vergílio Ferreira, tanto a adaptação cinematográfica como o próprio ensaio têm como função «servir» o romance.

Iniciando a sua reflexão sobre a transposição do romance para o cinema, Vergílio Ferreira utiliza um dos critérios mais recorrentes de avaliação de uma adaptação: a fidelidade ao «espírito» do livro. E foi esta mesma expressão que o autor usou para pedir ao realizador Manuel Guimarães que seguisse os rumos narrativos delineados no seu romance. Trata-se de um exemplo de fidelidade – segundo o preceito vergiliano – e não de uma transposição literal, o que poderia pressupor que o cineasta teria inteira liberdade (re)criativa. Mas tal não ocorreu.

Vergílio Ferreira traçou como coordenadas de fidelidade as diferentes situações, as personagens, as suas falas, aspeto físico, entoação

⁽⁵⁰³⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 505.

e modo de estar. O escritor planeou cuidadosamente este projeto porque «tudo numa obra significa e converge»⁽⁵⁰⁴⁾, o que bem ilustra não só a sinergia de vários elementos na criação de um romance, mas também o processo análogo que podemos encontrar num filme. E o escritor assim o afirma.

Ainda quanto à fidelidade – critério fundamental para o escritor avaliar um filme –, Vergílio Ferreira, apontando a impossibilidade de o realizador construir uma transposição total, refere que, entre os eixos da cidade e da montanha que estruturam o livro, Manuel Guimarães optou pelo segundo, não privilegiando o lado social do romance e a consequente caracterização de uma sociedade que não compreendia o pintor. Tal opção deriva, inexoravelmente, das escolhas que são necessárias em toda a adaptação. Recorda Vergílio Ferreira que, numa obra inspirada por um livro, a génese está sempre no texto escrito sendo a nova obra de arte um reflexo, um círculo que tem como origem uma pedra arremessada a um poço. Por outro lado, se a obra não é uma ilustração, mas sim uma criação que tem no livro um pretexto, este último funciona como ilustração da nova obra, como uma explicação. Ou seja, quer vejamos o texto literário como fonte de uma ilustração ou pretexto, ele tem sempre um valor genesiaco, referencial e explicativo. Em nenhuma circunstância o filme é considerado por Vergílio Ferreira como uma obra de arte autónoma, merecendo, desta forma, ser analisada *per se*.

Assim, Vergílio Ferreira assume de forma explícita uma secundarização do filme face ao romance, pelo que aquele é avaliado segundo a sua relação com este último. Tal posição insere-se numa visão tradicional do fenómeno das adaptações. Muitos autores compararam um romance e um filme obtendo, consciente ou inconscientemente, uma valorização do texto literário que originou o texto fílmico. Este aspeto torna-se central na avaliação do filme, que é sopesado segundo a sua capacidade para traduzir ou perpetuar os significados ou valores centrais do texto original⁽⁵⁰⁵⁾.

⁽⁵⁰⁴⁾ Vergílio Ferreira, «Do livro ao filme», p. 243.

⁽⁵⁰⁵⁾ Cf. Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, Londres, Routledge, 2002, p. 3.

Refletindo sobre a principal dificuldade na transposição de um romance, diz-nos o escritor:

Imediatamente esse problema num filme determina-se radicalmente no caminho sinuoso que passa entre o dizível da imagem e o indizível que se procura – entre a irredutibilidade do que se nos mostra na tela e o informe da construção imaginativa operada num livro de ficção. Onde um livro diz, o filme mostra. Onde a imaginação é o agente promotor, é no filme, quando muito, um saldo que perdura.⁽⁵⁰⁶⁾

Também irredutível se mantém o escritor na sua análise das relações entre literatura e cinema. Para Vergílio Ferreira, o filme apenas ilustra o texto literário, numa imagem redutora, cerceadora da imaginação, da criatividade construtiva que deriva do processo de descodificação de um texto escrito. Assim, para o autor de *Cântico Final*, um filme não é uma obra de arte autónoma e não permite a imaginação construtiva. No fundo, o cinema nada mais é do que uma simples ilustração. Este juízo de Vergílio Ferreira situa-se nos antípodas do conceito contemporâneo de adaptação. Neste sentido, sempre que o cinema se torna uma operacionalização que tem como base um outro sistema modelizante secundário, assume este último como ponto de partida e não de chegada, o que significa que não desempenha uma simples função de reprodução de «imagens animadas a “ilustrarem” um romance sem nada interpretarem dele ou acrescentarem», tal como defende Roberto Nobre⁽⁵⁰⁷⁾.

O escritor faz depender o valor de um filme da sua proximidade ao texto escrito, ou seja da «fidelidade». Quanto a este juízo, poderíamos perguntar em que medida conseguiria avaliar Vergílio Ferreira o índice de «fidelidade», ainda que este critério fosse coercivo e conjugasse intenção textual, pessoal e estética. Por outro lado,

⁽⁵⁰⁶⁾ Vergílio Ferreira, «Do livro ao filme», in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975, p. 245.

⁽⁵⁰⁷⁾ Roberto Nobre, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, s/d, apud Sérgio Paulo Guimarães de Sousa, *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 21.

a proposta de Bazin, que centra a valorização estética de um filme na transcodificação reprodutiva, e a de Boyum, que limita as interpretações às coordenadas e «comunidades interpretativas» que o texto impõe, já não encontram muitos seguidores nos dias de hoje. Assim, não podemos contestar os méritos estéticos de um filme, porque não se institui como um exemplo de fidelidade relativamente ao texto literário que lhe deu origem. Como verificámos no capítulo anterior, atualmente, defende-se a ideia de independência do filme em relação ao livro. Mesmo quando analisamos uma adaptação, devemos encará-la como um objeto estético autónomo, sem criar dependências, não deixando, contudo, de estudar as teias relacionais que unem as duas obras de arte.

Outro problema focado pelo escritor é o dos diálogos. Observa Vergílio Ferreira que um diálogo não pode ser igualmente eficaz quando é lido e quando é ouvido. Para exemplificar esta dificuldade que se pode notar tanto numa peça de teatro como num filme, o romancista aponta *The Killers* como exemplo de um texto que morre no cinema porque foi concebido para ser lido. Segundo o escritor, mesmo quando se tenta ser o mais fiel possível, ou seja, quando se utiliza no filme o mesmo diálogo do livro, tal não pode nunca resultar, pois pertencem a «mundos diferentes». Embora não seja possível confirmar se o escritor se refere à adaptação de 1946, realizada por Robert Siodmak, ou à que foi dirigida em 1964 por Don Siegel, nenhum dos filmes merece o comentário do autor. Pensamos que em nenhum deles se verifica que o texto original é desprestigiado. Acima de tudo, os filmes são construções narrativas a partir do texto literário que é seguido durante o início da narrativa fílmica, para se construir uma continuação da história – que não existe no livro – absolutamente autónoma. O comentário de Vergílio Ferreira, para além de não ser rigoroso quanto à construção narrativa, não é justo na apreciação estética.

Depois de um prolegómeno mais teórico, Vergílio Ferreira dissecou o filme de Manuel Guimarães e identifica, de forma sistemática, as principais opções estéticas do realizador.

Se no livro podemos descortinar ações paralelas e convergentes, no filme esta estratégia narrativa foi substituída por sucessivas

analepses, desde que se inicia a viagem de regresso à aldeia. Mário, no filme, tem a sua condição de artista não só enquanto pintor, mas também na sua ligação à publicidade – pouco visível, diga-se –, como foco central da ação. Tal escolha não terá sido alheia ao facto de o próprio realizador ter trilhado os caminhos da pintura antes do cinema e apesar de Manuel Guimarães ter profundo apreço pelo romance *Alegria Breve* – que queria adaptar –, preferiu *Cântico Final*, por ver nele um reflexo pessoal, como aliás confessou a Vergílio Ferreira.

No livro, outro elemento axial é a capela. Vergílio Ferreira pretendia refletir sobre o desejo que muitos pintores agnósticos possuíam de pintar uma capela, e ao mesmo tempo criar um centro de convergência do romance. O próprio romancista explicita este desejo quando escreve:

A certeza de uma morte próxima, a memória fulgurante de um amor impossível na radicalização do erotismo, a integração dos deuses mortos entre o cósmico silêncio da montanha, a razão primeira da arte existir – tudo isso eu reduzi à fulguração da bailarina, transcendida à ambígua figuração da Virgem, com o apelo de certo verso de Pessoa (Álvaro de Campos) que mo resumia e expressava de um modo flagrante, totalizador. Assim, pois, a significação do meu livro é uma significação metafísica, com o desejo de que repercutisse na memória emotiva do leitor a interrogação final do homem sobre o mistério da vida e da morte»⁽⁵⁰⁸⁾.

Tal definição do romance levanta sérios problemas a qualquer adaptação. Mais ainda quando recordamos as características que o autor associou ao seu conceito de transposição.

Para além das questões literárias e filosóficas, um dos principais problemas do filme é a leitura política que Manuel Guimarães introduziu.

Vergílio Ferreira refere no seu romance a ocorrência de fuzilamentos num país distante, facto inspirado numa reportagem publicada pela revista *Paris Match* de 10/17 de julho de 1954. Esta informação, no texto vergiliano, encontra-se submetida a motivações mais genéricas, de carácter filosófico, e não exclusivamente políticas. Manuel

⁽⁵⁰⁸⁾ Vergílio Ferreira, «Do livro ao filme», in *Cântico Final*, pp. 247-248.

Guimarães, no seu filme, decidiu alterar este dado. Introduzindo a cena do fuzilamento, associou inexoravelmente a sua obra ao contexto epocal, nomeadamente, ao 25 de Abril de 1974. Esta aproximação não foi discutida com o escritor, que não conheceu com antecedência esta escolha de Guimarães, incluindo a exaltação dos fuzilados e os seus gritos de nítida conotação política. Esta é a primeira das alterações do filme, relativamente ao romance, que Vergílio Ferreira denuncia. O escritor sublinha que a sua discordância com as opções tomadas se deve mais ao facto de a *nuance* política não respeitar a atmosfera metafísica global do texto escrito, do que propriamente pelo seu valor ideológico.

Outra diferença apontada por Vergílio Ferreira é concernente à ideologia espacial. No romance, o espaço havia sido concebido de uma forma rarefeita de modo a permitir ações e discursos em sintonia com a mesma. No filme, o espaço é «materializado», revela-se «naturalista», segundo o escritor, o que justifica a crítica de espectadores que, por outro lado, consideraram os diálogos muito redutores. Ainda que classifique alguns momentos do filme como pouco lúcidos, no que diz respeito a esses mesmos diálogos, o romancista – talvez com a benesse da generosidade – não critica abertamente a totalidade do filme. A única exceção é o grito de Elsa que no livro suscita em Mário pensamentos díspares – loucura, amargura – e que a bailarina explica quando afirma que é bom gritar no silêncio. No filme, não temos acesso a qualquer justificação para o ato de Elsa e o seu grito – de uma profundidade incontornável no texto escrito –, surge na tela de forma insólita, fortuita, sem justificação por parte do realizador.

A questão dos diálogos merece aturados comentários por parte de Vergílio Ferreira. Ainda numa quase justificação das opções de Guimarães, o escritor defende que é difícil uma transposição feliz. Até mesmo o processo de tradução comprova a dificuldade de construir diálogos, pois há valores que contextualizam e perpassam as palavras e raramente são transpostos com plenitude num exercício de tradução de uma língua para outra. Sentindo-se corresponsável pelos diálogos do filme – Vergílio Ferreira trabalhou-os com Guimarães –, tende a desculpar o cineasta pela sua decisão de «forçar» a entrada de diálogos retirados diretamente do romance. Notamos, nesta

atitude, uma certa compreensão do escritor pelas dificuldades da adaptação, ou melhor, uma certa desvalorização dos momentos menos felizes do filme, pois, na verdade, os diálogos de *Cântico Final* de Manuel Guimarães resvalam numa fidelização extrema relativamente ao romance, tornando-se frequentemente artificiais, incoerentes com o registo fotográfico escolhido, e impossibilitando uma atuação natural dos atores. Na grande maioria das cenas, os atores debatem-se com um diálogo espartilhante, que os enclausura em atitudes limitadas e rígidas. Na realidade, Manuel Guimarães, tentando ser fiel ao texto, desvirtuou-o porque não foi capaz de traduzir a atmosfera metafísica do romance deixando os diálogos à deriva, sem rumo, desconexos face à linha mais realista que escolheu para construir o seu filme.

Outras alterações importantes são concernentes à construção das personagens. Vergílio Ferreira definiu Mário como «investido do que à sensibilidade nos fala num serrano, num homem de província, algo ingénuo talvez, talvez um pobre lapuz, digamos grande, feio mesmo, sincero mas reservado, tímido – e inteligente. De qualquer modo, Mário é uma personagem grave: creio que em todo o meu livro só diante de uma criança e uma só vez ele sorriu...»⁽⁵⁰⁹⁾. Manuel Guimarães construiu um Mário urbano, que leva até à aldeia vários elementos da civilização, desde o vestuário e o seu comportamento até ao seu corte de cabelo. Escreve Vergílio Ferreira: «Contra um “bruto”, optou por um “civilizado”»⁽⁵¹⁰⁾. O romancista elogia o desempenho do ator Rui de Carvalho, bem como o do médico (Varela Silva) que está mais próximo de como o imaginara: «grosso, um tanto aloucado, como aliás tinha fama, espontâneo e sempre algo separado daquilo que o rodeia»⁽⁵¹¹⁾. Outra diferença reside no perfil de Maria: de uma rapariga em idade para casar, filha da Sra. Ana, transforma-se em adolescente e neta. Mas o desempenho da atriz é destacado pelo escritor, principalmente quanto ao seu olhar e comportamento.

⁽⁵⁰⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 250.

⁽⁵¹⁰⁾ *Id.*, *ibid.*.

⁽⁵¹¹⁾ *Id.*, *ibid.*.

A cena final com Mário constitui uma nova alteração (e não opção estética, ou seja, para o escritor, o filme desvirtuou o romance). Ao invés da primeira idealização do realizador, na qual se estabelecia um diálogo entre o pintor e Guida (durante a convalescença hospitalar em que a amiga de Mário surgia em visão à porta da capela), Guimarães optou por um desfile de personagens que são convocadas pela memória de Mário, na sua hora derradeira. Uma motivação relevante para esta opção do cineasta resulta ainda do facto da actriz Ana Zanatti ter adoecido, não permitindo que a cena fosse filmada tal como havia sido planeado inicialmente.

Após uma dilucidação das principais diferenças entre o livro e o filme, Vergílio Ferreira tece os seus comentários finais sobre a adaptação e o seu realizador. Recorda que Guimarães havia mantido um longo interesse por *Alegria Breve*, até que o filho, Dórdio, lhe deu um dia para ler o romance *Cântico Final*. Guimarães identificou-se de imediato com o pintor Mário. Tragicamente, outra identificação surgiria: devido ao véu da morte, tal como Mário deixaria a sua capela inacabada, também o cineasta não conseguiria terminar o seu projeto cinematográfico. O filme acabaria por ser o seu cântico final, tal como a capela o fora para Mário.

Vergílio Ferreira, analisando a sua relação com o cinema, mostra-se agradecido a Guimarães por ter levado um romance seu para a tela. Dizendo-se «fascinado» com esta experiência, o escritor aparece menos irredutível em comparação com textos anteriores. Depois de ter visto o filme, mostra-se identificado com ele, em várias memórias e emoções que viu, em revisitação do seu livro:

Neve do meu velho encantamento, dos espaços siderais, da dispersão aérea de mim, da interrogação obsessiva; e a arte, lugar de encontro da vida e da morte; e o aceno indistinto aos deuses que se foram, ao amor impossível, à sua comunicação com a transcendência, à união do mais elementar com a máxima sublimação através de uma simples mulher que acede à condição de Virgem; eco do que disperso envelhece nas valetas da vida através do mundanismo fútil que se viveu e ocorre ainda a uma última lembrança; memória absurda da divindade no acto heróico de um sangue que se verte por aquilo que o esquece; entrevista ideação de uma dança efémera e perene numa bailarina que passa como o seu corpo mortal; regresso às origens, à toca de uma ilusória segurança de

um bicho visitado pela morte; radiação da luz e da sombra, da beleza e da degradação, da divinização do homem e da condição do seu corpo nascido para apodrecer...⁽⁵¹²⁾.

Relativamente a esta reflexão, podemos encontrar nas palavras de Vergílio Ferreira o desejo de um tributo a quem se interessou pelo seu livro, mais do que uma simples visão objetiva da transposição em si mesma. É que, globalmente, o filme de Guimarães está manifestamente longe do livro.

O desejo de tributo acentua-se quando o escritor apela a que a nossa análise respeite a memória do realizador, abraçando o filme sem reservas prévias. Deseja que não fiquemos presos às diferenças em relação ao livro, colaborando com ele e partilhando a sua visão do mundo. De facto, estas considerações comprovam quão longe estamos do radicalismo vergiliano face ao cinema e que caracterizava os seus juízos fílmicos antes da adaptação. Realçando este ponto de vista inovador, notamos a comoção do escritor quando recorda as principais alterações e intensificações estéticas do realizador face ao seu livro: o retrato de Elsa feito pelo pintor Júlio Resende (à semelhança do filme de Clouzot sobre Picasso); o sangue dos fuzilados; os momentos entre o pintor e a mãe; o nascer do dia na montanha; o poema de Álvaro de Campos no leito de morte de Mário; o olhar de Maria; e a música de Bach (apesar de o livro ser percorrido por uma frase do Lago dos Cisnes que Guimarães não usou).

Em síntese, Vergílio Ferreira considera que a adaptação foi ao mesmo tempo fiel e criadora: «Assim, do livro ao filme não sinto que alguma coisa de fundamental se perdesse para a intenção com que o realizei – como sinto que alguma coisa de novo se criou para lá da arte da imagem em que se transfigura»⁽⁵¹³⁾. Tudo o que o escritor teve em mente quando escreveu o livro refletiu-se no filme e isso, segundo ele, pode compensar as lacunas da adaptação.

No que concerne a todo o processo de transposição do livro, o que fica em Vergílio Ferreira é, acima de tudo, uma profunda gratidão para com Manuel Guimarães:

⁽⁵¹²⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 254-255.

⁽⁵¹³⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 256.

E ao fim de tudo, o que me resta e resume na relação do livro com o filme é uma breve saudação ao artista que nos legou o seu cântico derradeiro, uma quente saudação à memória de um amigo morto. O que me resta em face de uma vida que se cumpriu, na dádiva da sua arte, na entrega do melhor de si, o que me resta, já o disse, é o silêncio...⁽⁵¹⁴⁾

Quando cotejamos a produção ensaística que dedicou ao cinema, desenha-se no seu discurso, de forma subtil, uma aproximação à imagem. Os textos iniciais são marcados por uma nítida irredutibilidade face ao valor e ao estatuto da sétima arte, mais do que uma vez secundarizados relativamente à literatura. Irredutível também se revela quanto ao estatuto mais nobre da literatura, bem como quanto às suas características incomparáveis, nomeadamente, na sua relação com o leitor e o próprio ato de leitura.

Contudo, a posição inicial de Vergílio Ferreira evolui gradualmente. Opera-se uma metamorfose quase impercetível e, da irredutibilidade, passa a sentir uma progressiva atracção e desejo relativamente à imagem. De facto, as adaptações fílmicas de dois dos seus romances constituíram um fator decisivo para esta inflexão. Apesar de nunca abandonar o conceito da superioridade da literatura relativamente às outras formas de arte, Vergílio Ferreira já não desconsidera o cinema. Pelo contrário, para além da sua produção ensaística, o seu diário e a sua própria produção romanesca não deixaram de entrelaçar, de diversas formas, literatura e cinema, como constataremos no estudo que se segue.

2. O Cinema em reflexão na *Conta-Corrente* de Vergílio Ferreira

Vergílio Ferreira não era um grande frequentador das salas de cinema, como atestam as esparsas e breves referências que consagrou à sétima arte na *Conta-Corrente*. É que o autor apenas tinha como principal motivação para ver um filme a confirmação ou refutação

⁽⁵¹⁴⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 257.

de opiniões críticas que o filme já recebera. A grande maioria das suas observações não prima pelo elogio; mais ainda, é pautada por juízos profundamente injustos. Vergílio Ferreira criticou fortemente filmes como *A Saudade de Veronika Voss*, *Zelig*, *O Último Tango em Paris*, *O Mistério de Oberwald* e refutou facetas de *Citizen Kane*, o que nos pode levar a considerar o romancista como um irreduzível adversário do cinema. Contudo, o escritor revela críticas pertinentes a *Lágrimas e Suspiros*, *La Luna*, *Ensaio de Orquestra*, *O Touro Enraivecido*, *Andrei Rubliov*, *Amadeus* ou *O 4º Mandamento*. Em síntese, nas suas análises, o escritor tem como principal motivo de reflexão a construção narrativa dos filmes e tal preocupação leva alguns autores a considerar que não terá ficado indiferente ao contacto com estes modelos narrativos fílmicos, como demonstraremos mais adiante.

Conta-Corrente também é um repositório de comentários sobre filmes e cineastas, nacionais e estrangeiros. Sempre envolvida em polémica estético-literária, a criação diarística vergiliana suscitou comentários díspares. Do universo cinematográfico possuímos alguns registos. Recordando uma conversa com Vicente Jorge Silva, no *Expresso*, inclui a opinião de Eduardo Geada sobre *Conta-Corrente I*:

Vicente Jorge Silva, que vai escrever sobre o livro, diz-me que há talvez uma questão parapsiquiátrica a resolver quanto ao meu mundo “afectivo”. Geada diz-me que há no diário muito de “ressentimento”. E eu estive mais ou menos de acordo, porque a psiquiatria a resolvi com o desabafo; e o ressentimento também. ⁽⁵¹⁵⁾

Ainda no mesmo volume, Vergílio Ferreira analisa o último filme de Fernando Lopes e as críticas que o realizador fizera ao escritor, construindo um comentário bastante violento:

Continua a «onda de indignação» pelo meu diário. Ontem, o *Jornal de Letras, Artes e Ideias* («ideias» – santo Deus!) trazia um depoimento de um cineasta, Fernando Lopes, em que o nosso homem das fitas chama «verrinoso» e «chato literato» a «um tipo que dá pelo nome de

⁽⁵¹⁵⁾ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente III*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 244.

V. F.». Ora bem: porque é que o nosso amigo Lopes, que é autor de bons filmes, sem dúvida, está indignado comigo? Apenas porque de um filme dele (*Nós Por Cá Todos Bem* – suponho –, já nem me lembra o título) eu disse que era chatérrimo, à exceção das intervenções da mãe, que tinham pitoresco e simpatia. Mas o que mais indigna o nosso Lopes é que seja eu (um tipo «*que dá pelo nome de*») a dizê-lo. Eu? Um sujeito já inscrito na necrologia? Que abuso! Agora um fulano, a ter opiniões sem sequer se precisar de mesa de pé-de-galo. Um fabiano «*que dá pelo nome de*» como um cachorro que ele lá tem. Mas está o amigo Lopes convencido de que basta tratar os outros com sobrançeria para ficar logo sobranceiro? Que basta falar de alto para ficar logo alto? E que ele tenha paciência, mas este seu filme é mesmo uma chumbada que nem dá por nome nenhum.⁽⁵¹⁶⁾

Na sua *Conta-Corrente*, Vergílio Ferreira disserta sobre o universo cinematográfico em seis grandes linhas: comentário a filmes portugueses, comentário a filmes estrangeiros, reflexões sobre *Cântico Final*, reflexões sobre *Manhã Submersa*, comentários sobre experiências pessoais relativas ao cinema e reflexões episódicas sobre o cinema. Contudo, das 2307 páginas dos cinco volumes da primeira série apenas por 87 vezes contempla os universos da televisão e do cinema, o que indicia o pouco apreço do escritor pela sétima arte.

Quanto à primeira linha que identificámos, Vergílio Ferreira começa por analisar *Talvez Amanhã*, uma curta-metragem de António Damiano. Critica a falta de clareza e a condensação do filme, mas elogia os planos nítidos, que lhe fazem lembrar uma película de Antonioni. Do filme, Vergílio Ferreira deriva para o valor do cinema. Pensa que os jovens só se interessam pelo cinema, por oposição a todas as outras artes, dado que é marcado pela velocidade. Simultaneamente, considera-o possuidor da mística do silêncio e da escuridão. Sendo a arte mais jovem de todas, Vergílio Ferreira não hesita em considerá-la como a mais atrativa para os jovens.

Retomando um ponto de vista que já analisámos, o escritor, comparando a permanência no tempo com um livro, afirma que um

⁽⁵¹⁶⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 327-328. Retomará este tema no mesmo volume, p. 378, elogiando *Belarmino* e *Uma Abelha na Chuva*, por oposição a *Nós Por Cá*.

filme só se pode ver uma vez (o romancista, em 1969, não podia contemplar as vantagens do vídeo), envelhece mais depressa e aponta a sua faceta central: «Um filme é sempre muito concreto, como imagem do concreto. (...) Um filme não se “contempla”: *vê-se*»⁽⁵¹⁷⁾. De novo, o romancista desvaloriza o filme. Quando o considera como «muito concreto» não conseguimos interiorizar nem medir o alcance das suas palavras; por outro lado, não consideramos que um filme seja uma «imagem do concreto», como já referimos anteriormente – ou seja, uma fixação técnica de uma parcela do real. Para o escritor, por oposição a um quadro, um filme não se contempla, porque esta avaliação estética só a imobilidade a permite, ou seja, um filme, não possuindo o critério da imobilidade, não pode ser avaliado esteticamente. Não concordamos com este juízo manifestamente subjetivo. Enquanto espectadores não nos limitamos apenas a ver um filme; encontramos-nos num processo de descodificação, de leitura, de apreciação estética – de contemplação, portanto –, e não somos limitados temporalmente, porque podemos vê-lo de novo e renovar o processo de contemplação e de leitura. Se recuperarmos o estudo já realizado sobre a convergência entre literatura e cinema nos domínios textual e narratológico, podemos defender que um filme também propicia um exercício de leitura, se pensarmos que significa uma operação que tem como objetivo descortinar o sentido ou sentidos de um texto, segundo um enquadramento conceptual, e de acordo com um conjunto de horizontes⁽⁵¹⁸⁾.

Este excerto da *Conta-Corrente* revela, sem margem para dúvida, a visão inicial de «resistência à imagem» do autor. O cinema é manifestamente secundário em relação à literatura, como aliás comprova o excerto, que reduz o filme a uma importância menor, não só quanto

⁽⁵¹⁷⁾ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand, 1981, p. 19.

⁽⁵¹⁸⁾ Recordamos Carlos Reis e Ana Cristina Lopes: «Em termos genéricos, sem prejuízo dessa efectiva pluralidade de enquadramentos e de eventuais acepções translatas (p. ex.: a leitura de um filme), o conceito de leitura pode ser entendido como “operação pela qual se faz surgir um sentido do texto, no decurso de um certo tipo de abordagem, com a ajuda de um certo número de conceitos, em função da escolha de um certo nível em que o texto deve ser percorrido...”» (Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, pp. 212-213).

à sua forma de relacionamento com o real (o conceito de «imagem do concreto» parece-nos redutor), como ainda à «impossibilidade» de se contemplar.

Sobre o filme centrado em Resende, feito por Manuel Guimarães, o nosso escritor desvela os seus laços de paternidade: colaborou no guião, escreveu o texto, escolheu a música e construiu um filme «metafísico», bem ao contrário dos ideais neorrealistas do realizador⁽⁵¹⁹⁾, mas o público não corresponde, e o autor sente-se embaraçado, nomeadamente, com a crítica do *Le Monde*, que lhe fustiga o «lirismo»⁽⁵²⁰⁾. Na mesma linha «lírica», defende o filme *Perdido por Cem*, por oposição a alunos seus que lhe criticaram a inexistência de face política⁽⁵²¹⁾. Precisamente a este respeito, fustiga ferozmente *Os Demónios de Alcácer Quibir*, classificando-o como pretensioso, gratuito e revolucionariamente detestável⁽⁵²²⁾. Como vimos, também critica *Nós Por Cá Todos Bem*, de Fernando Lopes, filme que não lhe desperta qualquer interesse, e no qual apenas destaca um toque de pitoresco no depoimento da mãe do realizador. Para o escritor, este é um típico retrato de um cinema português sem brilho nem presente⁽⁵²³⁾.

Amor de Perdição, de Manoel de Oliveira, não o cativa. Lento, com estética de Banda Desenhada, este filme motivou uma curiosa reação: a crítica portuguesa recebeu-o mal e, após elogios da crítica francesa, inverteu a sua opinião e elogiou-o imenso. Vergílio Ferreira aproveita para dissecar o problema da adaptação e opina:

Camilo é irrepetível, a não ser com uma metamorfose. Repeti-lo textualmente, só *como problema* dessa metamorfose, como o fez a personagem de Borges que copiou o Quixote. Simplesmente, Borges não pretendeu *convencer-nos* que o seu Ménard escreveu uma obra-prima... (...) Manuel de Oliveira *decretou* – e nós ficamos de fora e não

⁽⁵¹⁹⁾ *Conta-Corrente I*, p. 24.

⁽⁵²⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 36.

⁽⁵²¹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 146.

⁽⁵²²⁾ «Como não percebem estes Guevaras de café que a propaganda em arte é de vomitar?» (Cf. *Conta-Corrente II*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 34).

⁽⁵²³⁾ *Id.*, p. 182.

respondemos ao decreto. Quando lemos um livro de Camilo, lemo-lo no tempo dele; quando vemos esse filme, vemo-lo *no nosso tempo*. E aí dificilmente ele é visível.⁽⁵²⁴⁾

O romancista critica assim o decalque na adaptação e defende a metamorfose neste processo, o que evidencia uma ideia profundamente atual e consensual nos principais autores que citámos no capítulo anterior.

Sobre um filme realizado por Dórdio Guimarães centrado em Antero de Quental, Vergílio Ferreira elogia a ordenação, a situação no seu tempo, mas não deixa de referir lapsos anacrónicos nem o abuso da emoção e de processos e truques convencionais⁽⁵²⁵⁾. Elogia da mesma forma *Cerromaior*, quanto à sua imagem, ainda que não saiba muito bem o nome do seu realizador. Quanto ao discurso, o escritor é crítico. No filme, certos planos lembram-lhe pinturas, sem contudo deixar de apontar a falta do típico horizonte alentejano e a excessiva utilização de estereótipos⁽⁵²⁶⁾, ficando aquém do clima psicológico de *Manhã Submersa*. O escritor critica facetas neorrealistas, recuperadas pelo realizador do romance da mesma corrente de Manuel da Fonseca, e elogia a predileção pelo psicologismo do filme de Lauro António. De novo, o escritor parece querer afastar as heranças do Neorrealismo, ao mesmo tempo que vai claramente delinear a sua linha de eleição, a análise do universo interior das personagens, bem condizente com os seus valores existencialistas. Este ponto de vista é reiterado quando analisa um artigo de E. Prado Coelho sobre o filme, que também identifica a ausência dessa faceta interior, mas que acaba por merecer elogios por isso mesmo, o que o leva a uma declaração liminar: «É o que se chama, desde há muitos séculos, “fazer da necessidade virtude”»⁽⁵²⁷⁾.

⁽⁵²⁴⁾ *Id.*, pp. 330-331. Também criticará *Sinais de Vida*, sobre Jorge de Sena, pela sua lentidão (Cf. *Conta-Corrente V*, Lisboa, Bertrand, 1987, p. 93).

⁽⁵²⁵⁾ *Conta-Corrente III*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 126.

⁽⁵²⁶⁾ «As falas, a história é que é feita de estereótipos excessivamente batidos: o patrão mauzão, os camponeses tiranizados, etc. Não afirmo que isso seja falso – porque até deve ser verdade em muitos casos: é falso *artisticamente*» (Cf. *Conta-Corrente III*, pp. 325-326).

⁽⁵²⁷⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 328.

Num duplo comentário sobre *O Touro Enraivecido e Oxalá*, o escritor elogia o primeiro – não sem ironizar sobre incongruências na conceção da personagem –, e critica o segundo: fútil, convencional, marcado pelo excesso de teorização, ainda que o realizador saiba contar uma história⁽⁵²⁸⁾.

No que concerne às reflexões sobre filmes estrangeiros, Vergílio Ferreira celebra *O 4.º Mandamento*, de Welles («Que força de narrativa, de sentimentos»⁽⁵²⁹⁾); e *Lágrimas e Suspiros*, de Bergman (o escritor procurou analisar a «escrita» do filme, as questões estéticas, as vivências das personagens, a estratégia do realizador na construção da expectativa⁽⁵³⁰⁾); rotula *O Último Tango em Paris* de filme pornográfico⁽⁵³¹⁾; destaca a narrativa linear⁽⁵³²⁾ de *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick; caracteriza a arte de Bertolucci em *La Luna* («A arte de Bertolucci está sobretudo em pisar o limite do interdito sem o ultrapassar nem tratá-lo a mão grossa»⁽⁵³³⁾); ressalta a dificuldade narrativa de *O Camião*, de Duras («Na realidade, do que se trata é de fazer o filme do filme como o fizera Fellini em *Oito e Meio* (?) e como se tem feito o poema do poema ou romance do romance ou o teatro do teatro. (...) Marguerite Duras (quase) nada filmou do que iria depois filmar. E a gente sai do cinema a seco»⁽⁵³⁴⁾); encontra em *Ensaio de Orquestra*, de Fellini, a mensagem de que a arte é o último valor que desaparece⁽⁵³⁵⁾; critica a regeneração forçada de Íris e a

⁽⁵²⁸⁾ «Acima de tudo irritou-me a futilidade de tudo aquilo. Antes os neo-realistas, que sempre põem mais seriedade no seu progressismo» (Cf. *Conta-Corrente III*, p. 337-338).

⁽⁵²⁹⁾ *Conta-Corrente I*, p. 118.

⁽⁵³⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 175.

⁽⁵³¹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 213. Também criticará o erotismo de *Eu te Amo*, com Sónia Braga (Cf. *Conta-Corrente III*, p. 418).

⁽⁵³²⁾ *Conta-Corrente II*, p. 21.

⁽⁵³³⁾ *Conta-Corrente III*, p. 157.

⁽⁵³⁴⁾ *Id.*, p. 173. O escritor estava certo sobre o nome do filme de Fellini, onde se cruzam o sonho, a memória, os fantasmas e a criação cinematográfica dentro do próprio filme, facetas vividas por Guido, um cineasta, que em crise criativa se refugia em curas termais para resolver as suas múltiplas e confusas vivências.

⁽⁵³⁵⁾ *Id.*, p. 181.

transformação do condutor em paladino no filme *Taxi Driver*, de Scorsese⁽⁵³⁶⁾ (talvez a regeneração no final do filme seja um pouco precipitada, mas a transformação do taxista em vingador é um produto da sociopatia e memória perturbada pós-Vietname que a narrativa evoca e Vergílio Ferreira esquece); fica dececionado com a narrativa de *O Mistério de Oberwald*, de Antonioni⁽⁵³⁷⁾, e com *Excalibur*, de John Boorman⁽⁵³⁸⁾; surpreende-se com a visão metafísica de uma conjugação entre a arte e a religião em *Andrei Rublyov*, de Tarkovsky⁽⁵³⁹⁾ (a temática decerto o aproximou das suas próprias reflexões sobre esta conjugação, como as que traça em *Cântico Final*); critica a retórica hiperbólica de *Citizen Kane*⁽⁵⁴⁰⁾ (as características que o escritor assinala são precisamente aquelas que tornam *Citizen Kane* uma obra-prima. Pressupõe-se, pelas palavras de Vergílio Ferreira, que este filme ilustra um cinema-espetáculo, à semelhança de um romance-espetáculo que condenava, por oposição ao romance-problema que defendia. Nesta linha, o filme só poderia ser alvo de crítica); fica dececionado com *Zelig*, de Woody Allen, ainda que retrate a despersonalização do homem⁽⁵⁴¹⁾; empolga-se com o valor da arte em *Amadeus*, de Milos Forman⁽⁵⁴²⁾; e desilude-se com *Amor*

⁽⁵³⁶⁾ *Id.*, p. 395.

⁽⁵³⁷⁾ *Id.* p. 418.

⁽⁵³⁸⁾ *Id.*, p. 419.

⁽⁵³⁹⁾ *Conta-Corrente IV*, p. 213.

⁽⁵⁴⁰⁾ «Eu tinha a vaga suspeita, da memória que me ficou, que não era bem um filme de rebenatar a escala. É de facto. Belo filme, sem dúvida, mas com uma retórica do empolamento na banda sonora, nos planos, na quase sistemática filmagem por baixo, para amplifica as figuras projectadas contra o alto, etc. É assim um filme retoricamente grandioso, agressivo por *parti-pris*, excessivo, de uma contra-epopeia fabricada.» (Cf. *Conta-Corrente IV*, p. 486).

⁽⁵⁴¹⁾ *Conta-Corrente V*, p. 79. Afirma Vergílio Ferreira: «Como realização, uma série de situações estereotipadas, ligadas pelas descrições do que lá falta. De modo que, uma decepção. Ou seja, em linguagem menos nobre, uma chumbada.»

⁽⁵⁴²⁾ «O que ressalta de todo o filme é a arte se erguer por sobre todo o fausto ou miséria ou degradação da vida vivida e só ela chegar até nós para revivermos o espírito do tempo que a produziu. O que sobra de todo o filme é o abalo que me dominou e veio comigo, e está aqui ainda nesta agitação um

Eterno, de Resnais, ainda que tenha sido recomendado por Lauro António⁽⁵⁴³⁾.

Num terceiro conjunto de reflexões, Vergílio Ferreira escreve sobre as suas experiências cinematográficas associadas a *Manhã Submersa*. A primeira referência surge em *Conta-Corrente II* e nela o escritor sente-se frustrado por não ter conseguido demover Lauro António a dispensá-lo do papel de reitor no filme. Vergílio Ferreira sente-se perturbado pelo fenómeno da representação, simultaneamente um ato de ficção sobre uma pessoa que não corresponde a si, e ainda porque significaria entregar-se à «comédia», sendo ele – tal como todo o homem – «grave»⁽⁵⁴⁴⁾; posteriormente, tenta convencer-se a desempenhar o seu papel, num misto de recusa e de recuperação do «bicho do teatro» que tem em si⁽⁵⁴⁵⁾.

Quando vê pela primeira vez as filmagens, debate-se com um paradoxo: Lauro António e a equipa elogiam-no, a ele, um estreante na sétima arte, mas durante a sua longa vida de experiências literárias nada de semelhante ocorreu. Conclui com ironia amarga, equiparando mais uma vez o cinema à comédia, e desvalorizando o seu estatuto: «Nunca ninguém me disse isso em relação a nada que tenha feito. E aí está como o meu destino devia estar no Parque Mayer»⁽⁵⁴⁶⁾; de novo, quando volta a ser elogiado por esta «brincadeira» de Lauro António, reitera a sua mágoa, relativamente à pouca visibilidade da Literatura: «Há quarenta anos a escrever livros. Pouca gente deu

pouco descontrolada em que disparo na redação desta nota. O que significa o filme é este reencontro em nós com o excesso que fala a voz dos deuses ou da nossa perturbação que raia aos limites de nós numa alegria tão profunda que nos transporta de êxtase e quase nos faz chorar...» (Cf. *Conta-Corrente V*, pp. 358-359).

⁽⁵⁴³⁾ Vergílio Ferreira critica o discurso fílmico «aos soluços» e a frieza dos valores tipicamente francesa: «Para o meu gosto, a positividade (e a frieza) já ultrapassa o limite da *interrogação*, que é o que neste caso me interessaria, e entra no domínio da credence, que é da dimensão da *pergunta*. Bom filme? Filme *material*, concreto, solidificado, feito de dados avulsos e perfeitamente contornáveis. Gostei pouco.» (Cf. *Conta-Corrente V*, pp. 426-427)

⁽⁵⁴⁴⁾ *Conta-Corrente II*, pp. 226-227.

⁽⁵⁴⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 230.

⁽⁵⁴⁶⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 240.

conta. Mas só com duas intervenções na TV, sou tão célebre como um futebolista»⁽⁵⁴⁷⁾. Também critica os comentários que a sua apresentação a *Manhã Submersa*, emitida pela RTP-2, suscitou e explica:

...disse eu que o livro não pretendia combater o regime aí vivido (que era o de todos os seminários e até de colégios), nem muito menos a religião. (...) Porque combater a religião é pressupor que ela é *válida*, tem a sua razão de ser. (...) Ninguém combate o infantilismo das crianças. A melhor forma de “negar” a *inferioridade* das crianças é respeitá-las.⁽⁵⁴⁸⁾

Após a antestreia do filme, o escritor volta a discorrer sobre a sua participação. Mais uma vez, ironizando, lamenta não ter sido padre nem ter ido para Hollywood, restando-lhe agora os livros que escreveu e que são apenas ilusões. Em seguida, analisa as relações entre o livro e o filme. Para além de separar as duas formas de arte («Um livro e um filme são coisas muito diferentes. Um livro é uma sequência linear de palavras que apela para um espaço enorme de atividade mental e imaginativa do leitor; um filme é uma sequência de imagens, ou seja, simultaneidades»⁽⁵⁴⁹⁾), nota que no filme se perdem características do romance. No fundo, uma adaptação é uma leitura de uma obra original – tal como fez Lauro António –, sendo assim introduzidas, inexoravelmente, transformações. No caso do seu romance, Vergílio Ferreira destaca a condensação dos espaços e a massa dos seminaristas, ressaltando, contudo, a permanência de uma «ressonância cósmica» nas memórias espaciais da aldeia.

Mas o principal elemento que o autor comenta é a mensagem da mutilação do protagonista. Vergílio Ferreira destaca o desenlace

⁽⁵⁴⁷⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 325.

⁽⁵⁴⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 321.

⁽⁵⁴⁹⁾ *Conta-Corrente III*, pp. 58-60. Vergílio Ferreira não explicita o significado de «simultaneidade» que aplica ao filme. Podemos apenas deduzir que a simultaneidade é sinónimo de imagem e opõe-se à «atividade mental e imaginativa do leitor». Nesta linha, discordamos mais uma vez do escritor, porque nega ao espectador a capacidade de imaginar, remetendo-o a uma passividade não consentânea com o seu papel de leitor fílmico.

criado pelo realizador e estabelece uma contraposição: enquanto Lauro António encerra a diegese com uma mensagem sem esperança, o escritor optara deliberadamente por uma mensagem de adaptação a uma nova vida, pelo que as opções do realizador resultaram numa alteração subtil do significado do seu romance. E conclui o paralelismo, até invocar a opinião de Eduardo Lourenço:

Eu pensara, com efeito, que ele devia ser um símile de uma sociedade fechada e totalitária, como o é uma sociedade fascista ou comunista e o vai sendo afinal do mundo inteiro. Lauro António, inconscientemente talvez, transformou-o na imagem do que parece a semente do que é a deformação de todo o nosso modo de ser portugueses. Não o modo religioso – o modo de ser *tout court*. O que se passava nos seminários passava-se em todas as casas de formação, colégios, escolas, quartéis. A raiz de toda a nossa formação, ou seja, deformação, está ali. Por isso Eduardo Lourenço me dizia que este é o filme mais português jamais realizado e que se isso é sentido por nós, que vivemos neste ambiente, é-o particularmente para quem é estrangeiro.⁽⁵⁵⁰⁾

Apesar de tudo, sente-se bem na cumplicidade com o realizador⁽⁵⁵¹⁾, mesmo quando volta a sentir a maledicência dos críticos⁽⁵⁵²⁾, principalmente na elevação do filme e no desprestígio do romance⁽⁵⁵³⁾, animando Lauro António no momento em que *Manhã Submersa* mereceu uma pré-seleção para o Óscar, apesar de o cineasta não acreditar nas suas possibilidades⁽⁵⁵⁴⁾, e justificando porque não

⁽⁵⁵⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 59.

⁽⁵⁵¹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 110.

⁽⁵⁵²⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 165.

⁽⁵⁵³⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 234-235.

⁽⁵⁵⁴⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 235-236. Vergílio Ferreira incentiva ainda Lauro António quando este lhe apresenta o seu guião para um filme sobre Florbela Espanca e prevê: «Eu disse-lhe o que já tinha dito: uma obra tão boa como a anterior é sempre pior que a anterior. No caso dele a coisa agrava-se porque este é o segundo filme, depois do êxito espectacular de *Manhã Submersa*. Mas se acerta o tiro, pode errar depois dois ou três. Aposto no acerto. Lauro António vai ser mesmo um dos nossos grandes do cinema. Tem o que é necessário, que é saber e ser sensível.» (Cf. *Conta-Corrente IV*, pp. 22-23)

falou exaustivamente da criação cinematográfica na sua *Conta-Corrente*⁽⁵⁵⁵⁾.

Sobre o filme, uma última nota no quinto volume de *Conta-Corrente*, depois de o rever: «Ontem a TV transmitiu de novo o filme *Manhã Submersa*. Gostei muito. Vi o filme a frio, conhecendo-lhe já todos os recantos, e de novo o achei excelente. Está certo. Não tem falhas. A distribuição da matéria, os tempos de cada cena, a emoção contida, os exteriores, tudo me pareceu no seu lugar»⁽⁵⁵⁶⁾. O autor é benévolo e já está distante das críticas que ele próprio fez em notas anteriores, e que já apontámos. Após uma fase de acentuada demarcação, a experiência cinematográfica torna-se uma memória grata, diríamos mesmo, uma faceta estética do seu percurso. Vergílio Ferreira caminhará da negação para o fascínio e para uma aceitação possível na sua irredutível conceção do fenómeno fílmico.

É precisamente com a sua intervenção no filme *Cântico Final* que se pode falar em fascínio pela imagem. Curiosamente, de forma dissemelhante em relação a *Manhã Submersa* – com o qual mantém uma relação emotiva refreada –, Vergílio Ferreira está bastante mais próximo do filme realizado por Manuel Guimarães, um cineasta de percurso neorrealista.

Em 1973, na sua *Conta-Corrente I*, o romancista refere, pela primeira vez, o início do processo de transposição do livro para a tela. Depois de ter lido a sinopse, introduziu modificações nos diálogos – assumidamente retirados do livro –, e ressaltou que o texto escrito para se ler é manifestamente distinto do texto escrito para se dizer, antecipando de forma premonitória um dos elementos menos positivos do filme. Ciente de que será mais uma vez criticado pelos seus habituais detratores, cedeu aos pedidos de Guimarães e concordou com a adaptação. Não obstante, tem consciência absoluta dos riscos: «Filme difícil, extremamente arriscado. Ou sai bom ou péssimo. Deste livro não se pode extrair um filme simplesmente “razoável”. Só um Ingmar

⁽⁵⁵⁵⁾ «O que aconteceu decerto foi que me passou. Não *diarizo* tudo o que me é importante, mas só o que vai calhando. É um registo *casual* de impressões, não um registo histórico.» (Cf. *Conta-Corrente III*, pp. 304-305)

⁽⁵⁵⁶⁾ *Conta-Corrente V*, p. 432.

Bergman estaria à altura de. Bom. Tréguas à megalomania»⁽⁵⁵⁷⁾. Das suas expectativas relativamente ao filme, retemos alguns dados. Um filme que se baseie neste romance ou se revela muito bom e consegue atingir a elevação do livro ou é um fracasso porque fica aquém. Por este motivo, apenas Bergman poderia estar à altura de um projeto com esta dimensão particular. Ou seja, para uma adaptação difícil, seria necessário um realizador também ele complexo. Ou melhor, para um livro metafísico, o ideal seria um cineasta conhecido pelas marcas da transcendência na sua obra.

Após as suas preocupações iniciais, analisa os atores. Não acredita em Rui de Carvalho – demasiado cidadão para desempenhar o papel de Mário –, agrada-lhe a «boa pinta» de Manuela Ramos, apesar de desconhecida, e concorda com o perfil suave de Ana Zanatti para desempenhar Guida. E numa clara adesão ao filme, afirma: «Estou bem excitado com o projecto. Pensar uma história em “imagens” é uma estranha experiência para quem sempre a pensou em “palavras”»⁽⁵⁵⁸⁾.

Em Abril de 1974, o escritor regista as idas de Guimarães à Serra para recolher imagens para o filme, enquanto Lauro António projeta uma curta-metragem sobre Vergílio Ferreira⁽⁵⁵⁹⁾. Em setembro, Guimarães vai à televisão falar sobre o seu projeto cinematográfico, mas não sem refletir a atmosfera política do País. Apesar de querer separar arte e política, o escritor não deixa de abordar a instável situação em Portugal: «Ontem o Manuel Guimarães veio à TV falar do *Cântico Final*. À rasca. Ter de justificar-se de um filme “reaccionário”. E no entanto, eu próprio sinto um mal-estar indefinido. Simplesmente é preciso reflectir que cada situação tem as suas regras próprias. Não se pode tocar Bach num arraial. A arte tem o seu domínio e a política outro»⁽⁵⁶⁰⁾. Com este comentário, mais uma vez a sua voz revela-se premonitória. É que o cineasta havia de transformar o final do filme num testemunho da época, alterando a mensagem

⁽⁵⁵⁷⁾ *Conta-Corrente I*, p. 175.

⁽⁵⁵⁸⁾ *Id.*, *ibid.*

⁽⁵⁵⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 186.

⁽⁵⁶⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 201.

do romance com a introdução da cena do fuzilamento por elementos da PIDE, numa clara demonstração de que, ao contrário do que o autor defendera, por vezes arte e política se envolvem num mesmo domínio. Prova cabal é o seu comentário de 16 de setembro que revela o afastamento de Manuel Guimarães e de Lauro António dos seus projetos e de si:

Uma entrevista de Lauro António e outra do Manuel Guimarães. Lauro António refere-se à curta-metragem que realiza sobre mim. E diz que “agora” essa produção não é “oportuna” nem das que mais lhe interessariam. Guimarães fala do filme sobre *Cântico Final*. Desta vez não diz nada. Mas há dias na TV viu-se aflito para “salvar” o filme neste frenesim político. Sou assim um remorso para ambos? E para quem serei uma justificação?⁽⁵⁶¹⁾.

Lentamente, o filme entra num ciclo de vicissitudes. Manuel Guimarães tem cancro e é internado quando se preparava para terminar o filme, provocando uma analogia na mente do romancista: «A ironia da coincidência de tudo isto: o *Cântico Final* será decerto o seu cântico final; modificou um pouco o livro para o ajustar ao seu caso pessoal; ele e o Mário do livro são pintores (Manuel Guimarães só raramente hoje pinta); e ambos morrem de cancro; e ambos deixaram a sua obra incompleta»⁽⁵⁶²⁾. A 16 de dezembro visita o realizador – Fernando Namora não lhe augura mais de três meses de vida⁽⁵⁶³⁾ – e a 30 de janeiro, Manuel Guimarães morre. No seu funeral, nenhum dos atores do seu filme está presente, à exceção da jovem Ana Helena, que representa Maria⁽⁵⁶⁴⁾.

⁽⁵⁶¹⁾ *Id., ibid.*, p. 206.

⁽⁵⁶²⁾ *Id., ibid.*, p. 219. O realizador preocupava-se com as suas atividades fílmicas. Vergílio Ferreira recorda: «Fui gravar trechos dos meus livros para o filme do Lauro António sobre mim. Parece-me um pouco preocupado com a acusação de “reaccionário”, por se ter ocupado de um autor não comunista. Se eu tinha trechos “sociais”. Lá arranjei um de *Aparição*, para o reconciliar com a vida. Mas ter-lhe-ei realmente afugentado a peste?» (Cf. *Conta-Corrente I*, p. 292).

⁽⁵⁶³⁾ *Id.*, p. 223.

⁽⁵⁶⁴⁾ *Id.*, p. 230.

Em 22 de junho, dá-se a antestreia de *Cântico Final*. Vergílio Ferreira gosta do filme, mas com reservas⁽⁵⁶⁵⁾, que dilucidará no texto que acompanha a reedição do livro, elogiado por Dórdio Guimarães⁽⁵⁶⁶⁾, e que já comentámos. Mais tarde, em novembro, o filme é exibido em Santarém e é mal recebido, ao contrário de *Prefácio a Vergílio Ferreira*, de Lauro António⁽⁵⁶⁷⁾. O escritor questiona-se sobre o que falhara no filme e, por oposição, por que motivo a curta-metragem sobre si é um sucesso: «Diz-me o Lauro António que o filme dele sobre mim, em exibição em quatro cinemas, está tendo um êxito clamoroso, até às palmas do público. A maioria das pessoas nem sabiam que eu existia»⁽⁵⁶⁸⁾. Este comentário viria a prenunciar as reações do público relativamente à sua participação episódica como ator em *Manhã Submersa*, sempre efusivas, quando, em oposição, não era conhecido pelo seu contributo literário mesmo depois de quarenta anos a escrever.

Os vetores que analisámos evidenciam alguns dos sentimentos de Vergílio Ferreira relativamente ao cinema. Mas o escritor dedicou ainda várias outras notas à sétima arte, ainda que sem um fio condutor: recorda quando pertenceu à comissão para a classificação etária de filmes, não sem discordar da atribuição das classificações com os seus colegas⁽⁵⁶⁹⁾; acede à encenação de naturalidade que lhe é pedida numa entrevista para a televisão⁽⁵⁷⁰⁾; manifesta o seu regozijo quando, em 1973, Quirino Simões lhe propõe a adaptação de *Alegria Breve*⁽⁵⁷¹⁾;

⁽⁵⁶⁵⁾ *Id.*, p. 257.

⁽⁵⁶⁶⁾ *Id.*, p. 259.

⁽⁵⁶⁷⁾ *Id.*, p. 293.

⁽⁵⁶⁸⁾ *Id.*, p. 299.

⁽⁵⁶⁹⁾ *Conta-Corrente II*, p. 66.

⁽⁵⁷⁰⁾ *Conta-Corrente I*, pp. 54-55.

⁽⁵⁷¹⁾ «Quirino Simões (que eu não conhecia) propôs-me pôr em cinema *Alegria Breve*. Pela primeira vez um cineasta reparou nos meus livros. Tive, como todos, a minha tentação de que reparassem. Inútil: havia sempre bichas enormes dos meus camaradas à porta dos cineastas, cada qual com o seu livro debaixo do braço. Dizem-me que o Quirino não é famoso. E que não sei quê o SNI. Que sei eu disso? Houve um tipo que pela primeira vez reparou nos meus livros. E isso é tão importante como parecer que havia razão. E por ora é só o que há. O resto é a haver depois.» (Cf. *Conta-Corrente I*, p. 154)

repreende-se pelo seu desempenho frente às câmaras durante uma entrevista sobre Malraux⁽⁵⁷²⁾; não gosta de *Saló*, de Pasolini, que critica asperamente⁽⁵⁷³⁾; reitera a dificuldade em ser natural para as câmaras e em evocar o Seminário, quando grava um documentário que funcionará como prefácio a *Manhã Submersa*⁽⁵⁷⁴⁾; e fica desalentado quando o seu programa é relegado para o fim da emissão⁽⁵⁷⁵⁾, facto que voltaria a ocorrer em 1981, quando grava para um programa de Glória Padrão, e aguarda a sua transmissão, que não ocorre, devido ao futebol e à telenovela⁽⁵⁷⁶⁾.

Outras reflexões de Vergílio Ferreira sobre o cinema incluem a reafirmação do estatuto privilegiado da literatura quando comparado com outras artes, nomeadamente, o cinema:

Vê-se um filme (ou uma série televisiva) baseado num livro: não se lê o livro. Que importa dizer que não entendo isso? (...) Nenhuma arte me substitui a literatura. Nada me pode promover a emoção de uma página de *Os Maias* ou de *A Cidade e as Serras*. (...) Muita gente escreve hoje à máquina. Mas ainda se reconhece a assinatura nos notários. Toda a gente vai ao cinema. Mas ainda hoje se escrevem guiões e se lêem revistas cinematográficas. Admite-se a morte do romance. Mas não, por exemplo, a do conto. Acabou-se. Sou do meu tempo, esgotarei nele o meu destino.⁽⁵⁷⁷⁾

O escritor, em 1977, definia com precisão o seu juízo definitivo sobre as relações entre os dois universos: a literatura eleva-se, em definitivo, sobre o cinema, mais jovem, dominado pela vertigem e

⁽⁵⁷²⁾ *Conta-Corrente I*, p. 382.

⁽⁵⁷³⁾ *Id.*, p. 385.

⁽⁵⁷⁴⁾ *Id.*, pp. 221-222.

⁽⁵⁷⁵⁾ «Primeiro houve a tagarelice parlamentar. Depois, anúncios e intervalo. Depois, mais paleio. Depois, mais anúncios e o programa do Totobola. Depois, mais anúncios. Depois, enfim, eu. Era quase meia-noite. Hoje soube que muita gente fechou o aparelho. Mas quem me mandou a mim ser televisivo? Televisivos os senhores deputados e os trabalhadores de pés.» (Cf. *Conta-Corrente II*, p. 231)

⁽⁵⁷⁶⁾ *Conta-Corrente III*, p. 342.

⁽⁵⁷⁷⁾ *Conta-Corrente II*, p. 81.

voragem do tempo, e que continua a depender, direta ou indiretamente, da palavra escrita.

Outros testemunhos esparsos incluem o elogio fúnebre de Chaplin, um homem capaz de analisar as grandes questões filosóficas, económicas ou políticas, expondo-as de forma perceptível através do riso⁽⁵⁷⁸⁾. Com este comentário, não estará o escritor a reconhecer o valor cultural da sétima arte? Em 8 de fevereiro de 1980, Vergílio Ferreira parece comprovar esta ideia quando enuncia um conjunto de características específicas do cinema que o tornam uma expressão artística que contribui para a crise do teatro. O escritor defende a sua hegemonia de acordo com os seguintes argumentos:

a) o cinema é um espetáculo mais completo, ou seja, mais variado, permitindo um contacto com uma multiplicidade de aspectos humanos, geográficos, etc.; b) o teatro é equivocadamente uma forma mais abstracta de arte, pela deformação da acção, ambientes, etc., e mais concreta, porque tudo no teatro é material, tangível, “real”, a começar pelos actores, que são pessoas de carne e osso, possivelmente nossas conhecidas fora da “representação”, e não figuras transpostas à irrealização de uma imagem em movimento; c) o cinema permite uma maior possibilidade de escolha, permitindo a opção de vários filmes de mais qualidade do que a dos teatros em acção; d) o cinema *distancia-se* mais de nós, não se passa *ali* à nossa mão, permitindo melhor uma transmigração à legenda (e traz consigo já a legenda de certos realizadores ou actores), ou seja, o cinema fala-nos mais à imaginação.⁽⁵⁷⁹⁾

Numa palavra, o cinema parece mais próximo do supremo ideal literário – a imaginação –, do que o teatro. Nas palavras do romancista, escritas há mais de vinte anos, a variedade e o apelo à imaginação fazem do cinema uma forma de arte mais atrativa do que o teatro, num diagnóstico artístico pleno de atualidade.

Como sabemos, sempre que vê um filme, Vergílio Ferreira procura inevitavelmente a sua história central. Quando se trata de uma adaptação, essa busca torna-se mais incisiva e tem como fim absoluto o

⁽⁵⁷⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 146.

⁽⁵⁷⁹⁾ *Conta-Corrente III*, pp. 17-18.

livro que o inspirou. Assim acontece quando vê *Moby Dick*, que o remete imediatamente para a mundividência do romance sem nunca se referir ao filme que se revela, afinal, apenas como um pretexto, uma ilustração do texto literário⁽⁵⁸⁰⁾. O cinema também funciona como pretexto para reflexões contextuais, nomeadamente ideológicas, como acontece com o seu comentário a um filme polaco⁽⁵⁸¹⁾ que o conduz a extrapolações, relegando-o para o plano pré-textual, sendo que o verdadeiro texto não é propriamente a dilucidação da obra cinematográfica, mas antes o edifício conceptual que é construído a partir dele.

Tão cirúrgico e preciso quanto avassalador, o romancista, nas suas observações, não deixa de questionar a frequente tendência portuguesa para a mitogenia. Na sua *Conta-Corrente III*, reflete sobre Manoel de Oliveira. Recorda uma entrevista televisiva ao cineasta e evidencia as contradições da crítica especializada. Questionado sobre a religiosidade do cinema de Oliveira, João Bénard da Costa não só atesta essa dimensão como a eleva ao nível de Bergman, conceção liminarmente rejeitada pelo próprio realizador. E conclui: «...o artista é quem menos sabe de si. Mesmo no que se refere às suas convicções»⁽⁵⁸²⁾. Aproveita para contrariar o realizador português – que defende que o cinema é teatro –, e suspeita dos grandiosos elogios da crítica a *Francisca*, que pretende ver.

De facto, a 12 de dezembro de 1981, Vergílio escreve sobre o filme. Elogia ironicamente uma faceta positiva em comparação com *Amor de Perdição*: «tem hora e meia a menos de flagelação»⁽⁵⁸³⁾. Critica a já citada opinião de Oliveira, segundo a qual o cinema é teatro, mas aceita o recurso do cineasta a demorados diálogos como um regresso ao ideal do cinema: o filme mudo. Vergílio Ferreira não deixa, contudo, de discordar de Oliveira quando este considera Camilo mais profundo do que Eça, ao mesmo tempo que o vê como um grande cineasta, principalmente porque possui o seu estilo próprio (nomeadamente quando defende o regresso às origens do cinema,

⁽⁵⁸⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 217.

⁽⁵⁸¹⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 220-221.

⁽⁵⁸²⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 400.

⁽⁵⁸³⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 435.

tornando-o num exercício estético com identidade), ainda que o escritor discorde dele. Sobre *Francisca*, não deixa ainda de criticar lapsos linguísticos nos diálogos e, em síntese, declara: «Não gostei, mas admirei»⁽⁵⁸⁴⁾.

Para encerrar esta triagem de anotações vergilianas sobre o cinema, escolhemos uma reflexão da *Conta-Corrente IV*. Em 1982, o romancista avalia a relevância dos meios audiovisuais. Sobre o cinema, a par da televisão, pensa que não se pode equiparar ao papel histórico da literatura. Refletindo sobre a evolução da cultura, mais uma vez eleva o livro e afasta o filme: «Mas na realidade, o cinema não promove uma cultura, ou seja uma coordenação de ideias, sentimentos, diretrizes que nos ordenem a vida. Uma mentalidade cinematográfica nós não sabemos bem o que seja como sabemos o que se nos ordenou em torno das várias civilizações epocais do livro.»⁽⁵⁸⁵⁾ Pensamos que podemos contrariar o escritor, pois é absolutamente inegável o impacto sociológico que o cinema sempre teve na história da mudança de mentalidades, de comportamentos, ideologias e estéticas, o que lhe confere um estatuto cultural inequívoco na época contemporânea.

A separação de águas ilustra a sua irredutibilidade. Considera que, no âmbito cultural, pouco resulta de um filme, dado que este necessita de comentários escritos para se tornar perceptível. Para Vergílio Ferreira, a imagem é pautada pela pobreza: ela é essencialmente limitada pela sua objetividade, não se compara à riqueza de criação oferecida por um simples pormenor escrito e restringe a imaginação. Segundo o autor, o carácter paradigmático destas limitações atinge o seu ponto mais nítido nas adaptações de romances. De novo, regressamos à visão redutora do cinema e ao seu papel secundário, sempre sob a égide da palavra. Não podemos concordar com o conteúdo desta visão. A imagem cinematográfica não pode ser vista como um exemplo de objetividade; pelo contrário, é absolutamente subjetiva porque deriva de opções estéticas e formais do realizador/autor, não sendo um mero efeito mecânico. Neste sentido, o escritor reduz o cinema a uma mera técnica – que muitas vezes

⁽⁵⁸⁴⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 436.

⁽⁵⁸⁵⁾ *Conta-Corrente IV*, p. 159.

confunde com o vídeo, misturando um suporte de informação com uma forma de arte – e esquece completamente que é uma arte legítima e legitimada. A sua visão irredutível quanto ao cinema não permite que o equipare a qualquer expressão artística e, simultaneamente, os seus comentários sobre o cinema revelam que Vergílio Ferreira não possui – nem deseja possuir – uma opinião consubstanciada no rigor estético-formal que o discurso fílmico merece. A imagem não pode ser vista como um exemplo de «pobreza» e «objetividade». Estas afirmações negam a dimensão plurissignificativa de toda a forma de arte, escrita ou icónica.

Vergílio Ferreira considera que o espectador fica preso nas dimensões estéticas e não consegue atingir as dimensões culturais. Em concomitância, um livro e um filme representam dimensões diferentes, mundos diferentes. Desta forma, uma adaptação não pode nunca equivaler à sua matriz: «Eis porque filme algum construído sobre *Os Maias* jamais daria as vibrações emotivas, sensíveis desse romance. Poderia até ser melhor; mas seria melhor de outra maneira. Assim a imagem não substitui o livro, mas apenas se realiza fora da sua dimensão»⁽⁵⁸⁶⁾.

Em análises anteriores, encontrámos a opinião do romancista que subalterniza o filme em relação ao livro em vários domínios, nomeadamente quanto ao seu valor artístico. Regressando ao mesmo vetor comparativo, adianta ainda que o filme não tem a mesma capacidade cultural de um livro e não se pode tornar numa referência. Pergunta Vergílio Ferreira:

Que ideia posso extrair de um filme como extraio de uns Karamazov? Que filmes podem ordenar uma cultura como a massa dos livros que nos constróem as várias épocas passadas? Que filme poderá reconverter-se numa *Odisseia* ou numa *Divina Comédia*? Um filme não ordena, mas apenas comenta, quando muito. Um filme remete-nos à facilidade e exterioridade de nós.⁽⁵⁸⁷⁾

⁽⁵⁸⁶⁾ *Id., ibid.*, p. 160. Neste plano, decerto que o escritor ficaria extremamente dececionado com a adaptação para uma série televisiva do romance queirosiano que a TV Globo realizou e que foi transmitida na SIC durante o verão de 2004.

⁽⁵⁸⁷⁾ *Id., ibid.*, p. 160.

É evidente a desvalorização do filme em relação ao livro. Vergílio Ferreira não pondera o peso cultural do cinema, não avalia o impacto que tantos e tão variados filmes têm tido em distintas sociedades, nomeadamente quanto à mudança de mentalidades e às transformações socioculturais que tem originado. Por outro lado, não deixa, acima de tudo, de divinizar o valor do livro de forma absoluta.

Regressando aos argumentos de Vergílio Ferreira, podemos dizer que não é fácil encontrar um equivalente fílmico de uma *Odisseia* por várias razões. Neste ponto, uma literatura de vários séculos não se pode comparar a um cinema de um século; e culturalmente, muitos continuam a pensar que as duas formas de arte ainda não se equiparam, como bem ilustram as palavras do escritor, que desvalorizam sistematicamente o cinema. Contudo, é inegável que o cinema tem desempenhado um papel fundamental na modulação e transformação cultural do Homem. Nas suas expressões diacrónica e sincrónica, a sétima arte operou um conjunto incontornável de mutações. Por este motivo, como afirmam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o cinema, tal como a literatura, pode ser estudado num âmbito histórico, sociológico, psicológico, económico-social, ou ainda estético ou semiótico⁽⁵⁸⁸⁾. Simultaneamente, e como já referimos no primeiro capítulo da primeira parte, os mesmos autores destacam a enorme projeção do cinema e a sua capacidade para agir sobre os seus destinatários, numa clara aproximação com a idêntica capacidade do romance ou da novela, acrescentando ainda a relevância da modelização cinematográfica de realizadores como Buñuel, Bergman, Kubrick, Allen, Truffaut, Godard, Fellini, Griffith, Lang, Eisenstein ou Renoir, que nela perspetivam as questões basilares que se colocam ao Homem, enquanto ser social e contextualizado por um momento histórico⁽⁵⁸⁹⁾. Neste sentido, a irredutibilidade de Vergílio Ferreira revela-se, mais uma vez, numa visão parcelar e redutora no que concerne ao valor cultural do cinema.

A Nova Série da *Conta-Corrente* estabelece, em definitivo, o afastamento de Vergílio Ferreira relativamente ao audiovisual e,

⁽⁵⁸⁸⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 55.

⁽⁵⁸⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 59-60.

de forma mais evidente, quanto ao cinema. As 1224 páginas dos quatro volumes que continuam a linha diarística do autor raramente são testemunhas de reflexões sobre a citada temática.

Mantivemos as mesmas coordenadas de análise da *Conta-Corrente I* e constatámos que existe um decréscimo acentuado de referências. A única verdadeira reflexão centrada num filme português é dedicada à estreia do trabalho que Lauro António realizou, inspirado em *Vestido de Fogo*, de José Régio. Vergílio Ferreira assinala que a criação do realizador foi tão fiel quanto possível ao texto literário, mas não evidencia quaisquer argumentos para suportar a sua avaliação. Acrescenta ainda a curiosa reação do público: ria nas cenas mais dramáticas⁽⁵⁹⁰⁾, o que não augura o melhor dos destinos para o filme.

Quanto ao cinema estrangeiro, apenas uma nota para comentar a transmissão televisiva de *O Império dos Sentidos*. O escritor aproveita o filme de Nagisa Oshima para avaliar o sentido do erótico e do crime, mas não discorre sobre o próprio filme em si.

Na Nova Série, não volta a comentar o filme *Cântico Final e Manhã Submersa* apenas merece uma referência a propósito da morte do ator Carlos Wallenstein, com um elogio ao seu desempenho como Padre Lino, nomeadamente quanto ao seu «estilo onipotente como lhe ia mais a jeito»⁽⁵⁹¹⁾. A partir deste facto, abandona o filme e dedica-se a uma comparação: «Vai hoje ser cremado, segundo a sua vontade expressa, como dizem os jornais. Forma coerente de se desaparecer. Em todo o caso, não para meu gosto e opção. Quero ir para Melo em cadáver inteiro. E consumir-me lá a ouvir o vento do Inverno. Paz ao morto presente. Paz ao meu ser morto futuro. Amém»⁽⁵⁹²⁾. De facto, a segunda série do seu diário reflete uma consciência cada vez mais nítida da caminhada para o fim e não raro vários episódios proporcionam uma aproximação às suas preocupações pessoais.

As relações de Vergílio Ferreira com o cinema também merecem poucas linhas da sua atenção. No primeiro volume, retoma uma

⁽⁵⁹⁰⁾ *Conta-Corrente I*, Nova Série, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 44.

⁽⁵⁹¹⁾ *Conta-Corrente II*, Nova Série, Lisboa, Bertrand, 1993, p. 356.

⁽⁵⁹²⁾ *Id.*, *ibid.*

memória já referida na primeira série: a sua experiência como ator e relação desta faceta com a sua atividade profissional⁽⁵⁹³⁾.

As suas preocupações quanto ao cinema centram-se exclusivamente na proposta de um jovem realizador alemão, Wolf Gaudlitz, que pretende adaptar *Até ao Fim*. Depois das adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, das frustradas tentativas de Quirino Simões em adaptar *Alegria Breve*, e Varela Silva em transpor *Aparição*, surge mais uma oportunidade.

Em 27 de agosto de 1990, Vergílio Ferreira aguarda a chegada do cineasta alemão⁽⁵⁹⁴⁾ e revela o desejo deste em *conhecer* as referências espaciais do romance, o que leva o escritor a uma explicação sobre uma delas, demonstrando uma afinidade entre a criação ficcional e o mundo empírico do autor: «Mas infelizmente, dizia eu, o interior da capela não é o da que me serviu para o livro e se situa na Praia das Maçãs, mas que eu “transportei” para o alto da Praia Grande, frente à estrada para Almoçageme»⁽⁵⁹⁵⁾. No dia seguinte, Vergílio Ferreira é visitado pelo jovem realizador de 35 anos, que o impressiona: «Gostei do seu desembaraço e aventureirismo que o tem levado a vários lugares da Europa ou já de África, pois quer filmar ou já filmou uma longa-metragem que se passa no Saara»⁽⁵⁹⁶⁾. Curiosamente, pelo comentário do escritor, parece que não prestou muita atenção às anteriores experiências fílmicas de Gaudlitz. Por outro lado, à semelhança dos realizadores que estiveram interessados nos seus romances, também o jovem alemão não possui um curriculum relevante. Este dado, também similar às experiências em que participou, não desmotivou o romancista, pelo contrário, parece bastar-lhe o interesse nas suas obras.

A 31 de agosto, o escritor retoma o tema e relembra o diálogo com Gaudlitz. Vergílio Ferreira mostra-lhe *Manhã Submersa*, filme

⁽⁵⁹³⁾ «Perguntam-me às vezes como é que me desenrasquei como actor durante 40 anos. Quarenta anos? Durante, o tempo em que dei aulas. Porque se um professor não tem a sua costela de actor, têm os alunos a sua costela porcina.» (Cf. *Conta-Corrente I*, Nova Série, p. 182)

⁽⁵⁹⁴⁾ *Conta-Corrente II*, Nova Série, p. 251.

⁽⁵⁹⁵⁾ *Id.*, p. 252.

⁽⁵⁹⁶⁾ *Id.*, p. 253.

que não desperta o agrado do alemão. O realizador retribui o gesto do escritor e proporciona-lhe o visionamento de um filme seu, passado na Sicília. Apesar de lhe parecer um «Filme certo, muito italiano com ressaibos de Fellini», não entusiasma o romancista que emite o seguinte parecer: «Não gostei da mistura do real com o imaginário sem nada a distingui-los para uma certa verosimilhança ou coerência. É coisa que no meu livro, ou seja, no filme, têm de separar-se para o caso do morto (Miguel)»⁽⁵⁹⁷⁾. Vergílio Ferreira distingue desde logo as suas preferências estéticas e narrativas das do cineasta e não se coíbe de emitir um juízo de carácter coercivo relativamente ao filme. O autor não só continua a privilegiar o livro, porque defende que o filme o deve respeitar, mas também estabelece *a priori* que o filme se deve submeter à sua visão da narrativa, não deixando assim qualquer margem para o exercício (re)criativo do cineasta. Neste sentido, esta adaptação, segundo as citadas palavras do escritor, só poderia constituir uma ilustração do romance, conceção aliás sempre defendida na *Conta-Corrente* no que diz respeito ao problema da transposição de textos literários para o cinema.

Em 21 de abril, Vergílio Ferreira comenta o projeto de adaptação de *Até ao Fim*. Não se encontra entusiasmado e justifica a sua atitude: «Porquê? Por nada. Estou cansado de “andar nas bocas do mundo”, que é normalmente um cão.»⁽⁵⁹⁸⁾ No registo do dia seguinte, o autor reitera o seu cansaço: «...incompreensivelmente não me sinto muito motivado para o filme. Prazer e desinteresse, é assim. Estou extremamente cansado de existir em público. Leiam-me, leiam-nos, que não perderão talvez tempo»⁽⁵⁹⁹⁾. Depois do interesse relativamente às adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*, este último projeto acaba por não despertar no escritor o mesmo entusiasmo.

Vergílio Ferreira, na Nova Série, exprime a sua posição final quanto ao cinema, que mais não é, afinal, do que um regresso ao passado, ou seja, à sua irredutibilidade inicial, que desde sempre estruturou a sua visão sobre esta problemática. Após o enleio e a

⁽⁵⁹⁷⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 255.

⁽⁵⁹⁸⁾ *Conta-Corrente III*, Nova Série, p. 92.

⁽⁵⁹⁹⁾ *Id.*, p. 93.

tentação da imagem, Vergílio Ferreira regressa ao seu centro, ao seu eixo central que o define: a palavra escrita. As últimas memórias que citámos evidenciam precisamente o seu desejo: ser reconhecido pelo romance. O seu apelo em tom quase derradeiro e eivado de um cansaço físico cada vez mais acentuado, assume contornos de legado literário, de testamento estético. O cinema retorna à sua condição inicial: um trilho secundário no caminho principal que é a literatura.

Um último conjunto de referências ao cinema inclui um comentário⁽⁶⁰⁰⁾, centrado na localização no tempo de segmentos de um filme dos anos 30. O autor reflete sobre a impossibilidade de os atores desse filme serem esteticamente pertinentes nos dias de hoje, na medida em que tiveram o seu tempo e a sua validade. O escritor deriva para o exemplo literário, sempre preocupado com o valor de um documento estético na sua época enquanto cristalização do seu autor. E mais uma vez, o exemplo do cinema apenas ilustra a literatura, núcleo do seu ser.

Ainda no primeiro volume da Nova Série, Virgílio Ferreira dialoga com Lauro António sobre a crise do cinema. O escritor discorre sobre este tema e considera que o vídeo acabará por substituir o cinema, porque o caminho da cultura se inicia sempre na audição coletiva e termina numa leitura individual. Não obstante, o vídeo não substitui de forma liminar a sétima arte – aparente contradição com o que afirmou sobre o desaparecimento do cinema – pois «...um filme visto numa sala vive do que ele é, mais do espírito que a todos atravessa como aos fiéis numa catedral...»⁽⁶⁰¹⁾. Renova-se a confusão vergiliana entre um instrumento, um suporte – o vídeo – e o cinema – uma forma de arte – nesta opinião ominosa.

Quando Vergílio Ferreira profetiza o fim do cinema, o vídeo começava a ser divulgado. Este juízo apocalíptico já havia sido aplicado ao cinema quando a televisão surgiu, mas a extinção da sétima arte não se verificou. Pensamos que o escritor se precipitou nos seus juízos sibilinos principalmente porque apenas se interessou pela perenidade – que considera inquestionável – da literatura. Por outro

⁽⁶⁰⁰⁾ *Conta-Corrente I*, Nova Série, p. 77.

⁽⁶⁰¹⁾ *Id.*, p. 103.

lado, o romancista parece contradizer-se quando defende simultaneamente que o vídeo não substituirá em absoluto o cinema devido à expressão metafísica de partilha que percorre os espectadores durante um visionamento, o que poderia indiciar uma valorização «espiritual» da cinematografia. Contudo, esta contradição não é ainda suficientemente pertinente para fazer alterar o seu juízo de valor quanto ao cinema – secundário, instrumental, reduzido a uma forma de ilustração do romance.

O escritor analisa a crise cinematográfica que afeta o nosso país e não deixa de elogiar o filme *Manhã Submersa* porque contraria esta atmosfera: «*Manhã Submersa* é de longe o filme português mais vendido em cassetes (além de muito exibido em todo o Mundo), pois já escoou mais de 200 exemplares (continuando ainda a vender-se) enquanto outros filmes portugueses rondam os 20 exemplares»⁽⁶⁰²⁾. Para o escritor, não deixa de ser compensador o exemplo singular do sucesso deste filme inspirado no seu romance homónimo.

Escrevendo sobre a morte de Greta Garbo, o autor retoma a questão da arte e do tempo. Invetiva o disco e o filme, dado que conseguem colocar fora do tempo um determinado artista, extraindo-o ao seu contexto, ao seu universo global de referência. E separa, mais uma vez, o cinema da literatura, pois é uma arte que não possui as virtualidades da palavra escrita⁽⁶⁰³⁾. Neste sentido, Vergílio Ferreira volta a negar o estatuto artístico do cinema. Não concordamos com o seu juízo sobre a expressão cinematográfica dado que esta não é um exemplo do «nítido, real, definitivo». Mesmo num documentário pode ser discutível o valor do real, ou não fosse um documentário uma visão do realizador que o fez. Mas num filme, não existe a realidade que Vergílio Ferreira refere. Por definição estética, uma obra de arte é sempre uma criação, nunca uma cópia objetiva do mundo empírico, mesmo em autores e correntes que pretendiam uma aproximação explícita ao real (Realismo, Neorealismo, por exemplo). Pelo contrário, um filme, tal como um livro, é uma leitura da realidade, uma visão subjetiva, uma interpretação. Para o romancista, um

⁽⁶⁰²⁾ *Id.*, *ibid.*.

⁽⁶⁰³⁾ *Conta-Corrente II*, Nova Série, pp. 95-96.

realizador de cinema é apenas um técnico que tem como missão a reprodução objetiva do real. Pelo contrário, pensamos que um cineasta, para além de possuir conhecimentos técnicos, é acima de tudo um criador, tal como um escritor.

Vergílio Ferreira aproveita o desejo de Lauro António de lhe fazer uma homenagem pelos seus 75 anos, com a projeção de filmes sobre ele e os seus livros, para reiterar a sua oposição a encómios públicos. Pensa em recusar a proposta de homenagem por três razões: estaria perto a Guerra do Golfo com as suas consequências trágicas; o escritor sentia-se ridículo e nada responsável por ter chegado àquela idade; e, por último, mais uma referência – entre as várias da *Conta-Corrente* sobre essa questão –, ao reconhecimento internacional – entenda-se o Nobel –, que secretamente desejava, mas que publicamente dizia não esperar nem se importar com ele. Nas suas palavras, este prémio ilustra bem a dicotomia entre o reconhecimento nacional e o reconhecimento no estrangeiro: «Pelo prémio modesto que só o não será por defeito do nosso complexo em face do *lá fora* donde esperamos sempre um olhar contemplativo?»⁽⁶⁰⁴⁾.

A questão do reconhecimento público será alvo de mais uma alusão no seu terceiro volume. Relembrando um prémio concedido pela televisão, atribui-o não aos seus méritos, mas sim à idade: «Ontem a TV elegeu-me como o “escritor do ano”. Mas não foi por mim. Foi por causa da traça. Porque eu já era o que sou. De todo o modo gostei da guloseima que me deram à velhice. E o Eduardo Prado Coelho ajudou à promoção com umas palavras bonitas. Gostei, pois»⁽⁶⁰⁵⁾.

⁽⁶⁰⁴⁾ *Id., ibid.*, pp. 392-393. No terceiro volume, o escritor retoma este tema e explica a sua recusa: Eu fiquei enternecido, mas o meu bicho solitário disse que não. A medalha foi-se. Mas ficaram os filmes e uma exposição e a minha presença necessária a rubricar tudo isso» (Cf. *Conta-Corrente III*, Nova Série, p. 28). Mas Lauro António conseguiu levá-lo à exposição ainda que por um período curto de tempo e o escritor, no regresso a casa, escreve: «Vou agora ler o belo folheto que o Lauro organizou para a cerimónia fílmica. Lá estou, com as minhas patilhas do período revolucionário. Nas vitrinas do cinema havia uma exposição dos meus livros e adjacências. Foi tudo muito bonito.» (Cf. *Conta-Corrente III*, Nova Série, p. 31)

⁽⁶⁰⁵⁾ *Conta-Corrente III*, Nova Série, p. 13.

Mas o autor está cansado. Quando recebe uma equipa de reportagem alemã e tem de «fazer de escritor», responde com profundidade às questões que lhe colocam, mas fica fisicamente exausto⁽⁶⁰⁶⁾.

Quanto ao audiovisual, as suas últimas referências são de nítida preocupação quanto ao lugar do leitor no futuro («Então vi uma coisa horrível e foram inúmeras prateleiras cheias de cassetes para vídeo. Como conceber um leitor num mundo passivo da imagem?»⁽⁶⁰⁷⁾) e profetiza: «O homem futuro será analfabeto. E precisará apenas de testeiros para estar atento aos filmes e à TV»⁽⁶⁰⁸⁾. Mais ainda, a arte em geral parece condenada a um lugar secundário na época do audiovisual e da influência negativa da televisão: «Numa certa medida, a TV é um agente de desagregação formidável. (...) Filmes sobre crimes são quotidianos. A arte e outras coisas subsidiárias culturais são remetidas para o horário de ninguém ver. (...) Filmes, teatro? Sim, às vezes. Mas pela noite fora, quando dá mais jeito estar a dormir. Que será o Mundo daqui a cinquenta anos?»⁽⁶⁰⁹⁾.

No seu caso particular, manifesta-se ironicamente quando sabe que um programa de televisão com depoimentos sobre si estaria agendado para um horário extremamente tardio: «Tal programa, soube-o creio pelo próprio Serafim, estava para “ir para o ar” às duas da madrugada. Seria para acudir às insónias dos espectadores em vigília? Às duas da manhã, imagine-se a solicitude cultural dos magnates da TV»⁽⁶¹⁰⁾. Ainda no mesmo volume, volta a invetivar a televisão porque constitui um inimigo da leitura: «Mas há um facto sobre o qual não entusiasma um pouco de conversa e é que a TV destruiu o hábito de leitura. E um livro sustenta o nosso treino de reconstrução do imaginário pela letra escrita, da nossa memória, e acima de tudo da nossa inteligência activa, ou seja da nossa colaboração na reconstrução do que se nos oferece. (...) E é esta ruína humana

⁽⁶⁰⁶⁾ *Id.*, p. 90-91.

⁽⁶⁰⁷⁾ *Conta-Corrente IV*, Nova Série, p. 36.

⁽⁶⁰⁸⁾ *Id.*, p. 37.

⁽⁶⁰⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 105.

⁽⁶¹⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 193. Mas o programa acabaria por ser emitido pelas 18.20, «E no 2.º Canal, destinado às classes mais favorecidas.» (*Id.*, *ibid.*)

que sobretudo importa chorar num livro de salmos. Ora. Seria um livro. Ninguém ia ler. E em face disso, fico-me por aqui»⁽⁶¹¹⁾.

Curiosamente, a última referência de Vergílio Ferreira ao cinema, na sua *Conta-Corrente*, é um elogio didático-pedagógico. Confrontado com a sua dificuldade em lecionar a tragédia *Castro* aos seus alunos, exemplos de uma geração dominada pelo audiovisual e, consequentemente, afastada do livro, o escritor analisa os aspetos positivos da televisão. Apesar de ter sido emitida a um horário tardio – mantém-se esta constante –, esta adaptação televisiva levou o autor a pensar nos méritos da imagem: «Nenhuma outra peça da nossa literatura é assim mais para ser vista do que lida. E foi o que me ocorreu ao vê-la na TV, pensando na minha dificuldade em interessar os alunos quando a dei no liceu. Que pena não ser possível então podermos vê-la assim num filme para que a sua beleza se lhes pudesse revelar»⁽⁶¹²⁾. Em síntese, o cinema continua com um valor ancilar. Neste caso, a versão fílmica de uma peça de teatro teria apenas valor instrumental no contexto do ensino da literatura.

Terminada esta viagem através da *Conta-Corrente*, podemos afirmar que a produção diarística ilustra as várias atitudes de Vergílio Ferreira em relação ao cinema, numa posição marcada pela evolução diacrónica.

Após fases de aproximação, o escritor abandona um enleio que nunca foi nem deliberado nem de plena entrega. No seu diário, não concedeu muita atenção ao universo fílmico. Espectador episódico de cinema, tem apenas como principal preocupação a análise da narrativa.

Reconhecido pelo público pela sua efémera carreira de ator e não pelas décadas do seu labor literário, Vergílio Ferreira sente-se injustiçado. Outra faceta da injustiça é a sua relação com os *media*, nomeadamente a televisão, que não o respeita.

Quando a sua caminhada empírica se aproxima do desenlace, o autor afasta-se em definitivo do cinema e eleva de forma absoluta a palavra escrita. Todavia, o diálogo ao espelho de Vergílio Ferreira

⁽⁶¹¹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 229.

⁽⁶¹²⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 230.

com a sétima arte não cessa liminarmente. A sua produção romanesca exemplifica algumas *nuanças* desta relação de aproximação e afastamento.

A imagem enquanto reflexo da palavra, num jogo de simetria e inversão, não deixará de caracterizar a sua evolução estética e literária. Na verdade, este diálogo remete-nos, mais uma vez, para a *Conta-Corrente*, quando o autor pergunta: «porque é que uma imagem num espelho nos fascina pelo que nela há de igual e diferente do motivo refletido?».

A resposta possível pode estar encerrada na própria pergunta.

3. A (im)possibilidade de uma escrita cinematográfica

Quando Vergílio Ferreira, em *Pensar*⁽⁶¹³⁾, reflete sobre a forma como vê um filme dos anos trinta, alguns elementos assomam no seu comentário. Destaca o valor de cristalização de um filme, a sua capacidade de registar pela imagem um determinado tempo, um determinado modo, uma determinada forma de existir. Revisitado após algum tempo, um filme antigo funciona como uma viagem a um espaço da infância que se apresenta mais pequeno do que a memória havia conservado. Mas nem todos são iguais. Diz-nos o autor: «Há todavia os filmes que se revêem sem custo. Mas se são grandes e o respeito os não emoldura de respeito como tudo o que é de respeitar, necessitam de uma reconversão para lhe criarmos um novo espaço em que respirem, e de um esquecimento do que neles morreu como em toda a obra do passado.»⁽⁶¹⁴⁾

Tendo em mente o valor da memória, recordamos que ela é essencial na dialética ausência/presença, e que, numa aproximação à imaginação, é responsável pela visão de algo ou de alguém «no seu absoluto de ser». A memória torna-se matéria sagrada e, na verdade, entendemos por que é que uma grande parte da produção romanesca de Vergílio Ferreira se baseia nela. A memória é um elemento

⁽⁶¹³⁾ Vergílio Ferreira, *Pensar*, pp. 241-242.

⁽⁶¹⁴⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 242.

responsável pela purificação do Passado, de uma ligação a um tempo e a um espaço, que se transforma, permitindo a aparição numa dimensão misteriosa de pessoas e de acontecimentos, para além deste momento presente, dado que existe uma sobreposição entre os dois tempos⁽⁶¹⁵⁾.

Poderá o escritor ter encontrado no cinema marcas estruturais com as quais impregnou não só a sua técnica narrativa, mas também os seus vetores ideológicos? A produção textual de Vergílio Ferreira, que se revelou interessada pelo cinema – mesmo de forma episódica – na *Conta-Corrente*, parece indiciar, no romance, *nuances* de aproximação.

Podemos verdadeiramente ressaltar a importância do eixo espaço-tempo e a inegável valência da memória que se revela pela utilização explícita do *flashback*, com objetivos narrativos e ideológicos, como marcas de uma contaminação da letra pela imagem se pensarmos, por exemplo, nos contactos entre o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma*. Não obstante, sabemos que a utilização da analepse e a relevância da memória na construção narrativa do presente são características que nasceram na literatura e posteriormente foram assimiladas pelo cinema. Não raro são feitas sugestões de contaminação do texto pela imagem relativamente a estratégias narrativas que, na verdade, são originárias do universo literário, criando-se, deste modo, uma demonstração *a posteriori* de uma influência do cinema na literatura.

No caso que analisamos, instala-se a dúvida sobre a intenção do escritor relativamente a artifícios narrativos. Uma possível transposição de características fílmicas para o universo literário já foi sugerida por vários autores, mas não foi ainda dilucidada a extensão da existência de uma vontade do romancista nesse sentido. Por outro lado, uma leitura «cinematográfica» da escrita vergiliana pode denunciar um exercício de demonstração *a posteriori* dessa mesma intenção.

Iniciamos assim um percurso pela (im)possibilidade de Vergílio Ferreira patentear, sistemática ou episodicamente, uma escrita cinematográfica.

⁽⁶¹⁵⁾ Cf. Helder Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985, p. 50.

Um primeiro olhar sobre esta questão pertence a Lauro António⁽⁶¹⁶⁾. O realizador e leitor atento da obra vergiliana defende a existência de uma contaminação cinematográfica na escrita do romancista. Para alicerçar o seu ponto de vista, o cineasta conjuga diferentes argumentos.

Lauro António recorda que o escritor conviveu com o cinema de uma forma constante (*Conta-Corrente* comprova facetas desse convívio), se lamentou porque nenhum realizador (com a exceção de Guimarães e Lauro António) se interessou pelos seus romances e impregnou os seus livros com uma clara proximidade ao universo cinematográfico, como em *Rápida, a Sombra, Para Sempre, Até ao Fim* ou *Em Nome da Terra*. Diríamos que o título do primeiro romance citado, juntamente com *A Face Sangrenta, Estrela Polar* ou *Uma Esplanada sobre o Mar, Manhã Submersa, Apelo da Noite*, quase nos levam a imaginar uma imagem – principalmente se a nossa atenção estiver centrada nos substantivos que sublinhámos; os outros romances citados pelo realizador – *Para Sempre* ou *Até ao Fim* –, com títulos menos centrados em substantivos que suscitam uma leitura visual, não deixam de permitir a evocação de ecos cinematográficos.

Nesta linha, não será despiciendo considerar os títulos dos romances de Vergílio Ferreira como um ponto de partida, pois refletem sempre parcelas do seu universo significante, refletindo as incidências do texto, os seus vetores e imagens mais destacados⁽⁶¹⁷⁾. Os títulos surgem sempre depois de um processo de maturação⁽⁶¹⁸⁾ e se alguns

⁽⁶¹⁶⁾ Lauro António, «Vergílio Ferreira e o Cinema», pp. 70-71.

⁽⁶¹⁷⁾ Maria Alzira Seixo, a propósito de *Nítido Nulo*, declara: «Tem este novo, e muito belo, romance de Vergílio Ferreira um título significativo (característica, aliás, do conjunto da sua produção de ficção)...» (Cf. Maria Alzira Seixo, *Discursos do Texto*, Lisboa, Bertrand, 1977, p. 175).

⁽⁶¹⁸⁾ *Manhã Submersa* teve cerca de quinze tentativas prévias para determinar o seu título (*A Marca, Cavalo Degolado...*) e *Cântico Final* foi primeiro *Corpo de Alegria*. Estas mudanças também ocorreram com *Cartas a Sandra* (*Memória de Sandra, Balada, Donde Vens?, Contigo, Fulguração, Carta a Sandra*); *Rápida, a Sombra* (*Graal, Formulação das Sombras*); *Signo Sinal* (*O Sismo, Um dia de Verão*); *Para Sempre* (*Adeus, A Casa do Homem, Plácida, a Noite*); e *Em Nome da Terra* (*Plácida, a Noite, Na Tua Mão, Contigo, É Tarde*,

possuem ressonâncias físicas ou metafísicas, não deixando nunca de traduzir o seu pensamento dilemático, outros contêm *nuances* que os podem aproximar da imagem.

Lauro António, para além de apresentar os romances citados como exemplos da influência cinematográfica, conclui que «a formulação cinematográfica já preexiste no texto e que várias vezes a descrição é profundamente visual em termos de cinema»⁽⁶¹⁹⁾. O realizador, avaliando as relações de Vergílio Ferreira com o cinema, aduz um conjunto de fatores que favoreceram essa aproximação:

A convivência de V. F. inicialmente com um certo neo-realismo (que existiu predominantemente no campo cinematográfico), com Malraux e alguns existencialistas (que mantiveram com o cinema contactos muito íntimos), e posteriormente com o “Nouveau Roman” (onde por vezes se não distinguia o escritor do cineasta), terá sido marcante, e digo-o não como influência, mas como apetência. V. F. ter-se-á aproximado desses movimentos talvez por eles confraternizarem tão abertamente com novas formas de escrita, nas quais o cinema ocupava destacado lugar.⁽⁶²⁰⁾

O cineasta identifica, assim, três influências: o Neorrealismo, Malraux e o Existencialismo e o *Nouveau Roman*.

O próprio Vergílio Ferreira dilucidou estas linhas de orientação. Quanto ao Neorrealismo, o escritor declarou:

Eu fui neo-realista, embora como V. acaba de ler, haja alguém que afirme que eu não o entendi. Creio que o entendi tal como nós o praticamos. Simplesmente, hoje a minha posição é diferente, não porque tenha renegado a posição assumida na altura. Entendo que o nosso ponto de vista era ou foi, talvez pelas circunstâncias do tempo, de algum modo limitado. Por isso, procurei alargá-lo. Se o meu ponto de partida era a defesa do humanismo, eu entendo hoje que o humanismo não se pode cifrar apenas a uma problemática socioeconómica...⁽⁶²¹⁾

E o Cansaço, E a Fadiga, Dorme, Na Eternidade do Teu Ser, Na Eternidade de Ti, Na Tua Eternidade).

⁽⁶¹⁹⁾ Lauro António, *op., cit.*, p. 71.

⁽⁶²⁰⁾ *Id., ibid.*

⁽⁶²¹⁾ Cf. Maria Glória Padrão, *Vergílio Ferreira Apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981, pp. 286-287.

Na verdade, o neorrealismo foi um movimento que influenciou a produção do escritor acima de tudo porque possuía uma justificação epocal⁽⁶²²⁾, histórica, estética, literária e ideológica, mas o autor haveria de evoluir a partir desta primeira fase.

Vergílio Ferreira teve uma participação ativa dos debates ideológicos sobre o Neorrealismo, principalmente porque nunca se definiu exclusivamente como neorrealista. Algumas das suas obras, nomeadamente as primeiras que escreveu, evidenciam com nitidez características neorrealistas. No romance *O Caminho Fica Longe*, o epílogo da narrativa renova os princípios do protagonista, que irá valorizar as questões económicas e sociais. Em *Onde Tudo Foi Morrendo* desvelou com maior nitidez as linhas de força do movimento, tal como em *Vagão J* e em *A Face Sangrenta*. Num segundo momento, já de afastamento, mantém características neorrealistas, como comprovam os romances *Mudança*, *Manhã Submersa* e *Apelo da Noite*.

Se o Neorrealismo literário pode ser aproximado da produção de Vergílio Ferreira, também o pode ser relativamente ao cinema. As características de representação cinematográfica, que podem ser manifestamente próximas de um mimetismo relativamente à realidade, se este for o objetivo explícito do realizador, despertaram o interesse de muitos homens da literatura e de distintas correntes, como o Neorrealismo, que desejava uma posição criativa fiel ao real⁽⁶²³⁾. Este profundo interesse pela cinematografia pode ser ilustrado com colaboração de Manuel de Azevedo, Luís Francisco Rebello, Alves Costa e Jaime Rodrigues Viana na revista *Vértice*. Manuel de Azevedo valoriza aquela que era vista como a principal faceta do cinema, a representação do real⁽⁶²⁴⁾, que traduz claramente os pressupostos

⁽⁶²²⁾ Carlos Reis defende ainda que a geração neorrealista, na qual integra Vergílio Ferreira, tem como elementos aglutinadores a idade dos seus membros, os problemas comuns e o antagonismo face à geração anterior (Cf., Carlos Reis, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, 1981, p. 24).

⁽⁶²³⁾ Cf. Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983, p. 44.

⁽⁶²⁴⁾ Referia-se Manuel de Azevedo à missão do Cinema, por oposição ao que defendera Almada Negreiros relativamente ao cinema de animação, um cinema de irrealidade (Cf. Carlos Reis, *op. cit.*, p. 45).

neorrealistas. Deseja-se mesmo que o cinema adotasse uma posição de documentário, à semelhança de *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira⁽⁶²⁵⁾. Curiosamente, *Douro, Faina Fluvial*, não é dos melhores exemplos de um documentário com um registo acentuadamente realista, antes prevalecendo uma estética mais próxima dos modelos narrativos modernistas, mas compreende-se o ideal defendido, na linha de um cinema empenhado *com a realidade*. José Régio destaca precisamente a velocidade quase vertiginosa que a montagem de certos planos transmite e considera que este filme não é apenas um documentário, mas antes um verdadeiro documento poético⁽⁶²⁶⁾.

Manuel de Azevedo, um dos precursores do movimento neorrealista em Portugal, estabelece pontos de contacto entre o cinema e a literatura. O cinema é considerado um veículo de comunicabilidade imediata e, por este motivo, possuía uma verdadeira importância estratégica para muitos teóricos do movimento⁽⁶²⁷⁾.

Seria precisamente o realizador de *Aniki-Bobó* (inspirado no conto *Meninos Milionários*, de Rodrigues de Freitas) a protagonizar uma incursão ingénuo no Neorrealismo cinematográfico. Este filme, com fotografia de António Mendes, atingiu um notável registo de preto e branco, considerado por alguns como «realismo mágico», uma face precursora do neorrealismo italiano⁽⁶²⁸⁾, movimento com

⁽⁶²⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 46.

⁽⁶²⁶⁾ Escreve Régio: «Precioso como documentário, o Douro excede assim, e em muito o valor dum mero documentário. Nem um documentário se envolve em obra de arte senão na medida em que, sem deixar de documentar o que pretende documentar, é, também, documento dum temperamento de artista. Manoel de Oliveira é artista e poeta no alto sentido em que, afinal, estas duas palavras são sinónimas. (...) E eis, entre nós, a grande novidade do Douro: Ser uma obra de arte» (José Régio, «Cinema Português. *Gado Bravo* e *Douro, Faina Fluvial*», in Régio, *Oliveira e o Cinema*, organização de António Pedro Pita, Vila do Conde, Minerva, 1994, p. 19).

⁽⁶²⁷⁾ Cf. Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, pp. 59-60.

⁽⁶²⁸⁾ Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, Europa-América, 1986, p. 102. O mesmo autor reitera a faceta precursora de Oliveira, relativamente a *Obsessão*, por exemplo ou *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega, 1977, p. 50. Também João Bénard da Costa destaca essa visão do

o qual é conotado, nomeadamente com Zavattini, Fellini e De Sica, e com o fundamento moral da poética neorrealista que muitos realizadores elegeram como suporte teórico⁽⁶²⁹⁾.

Iniciada a relação entre o Neorrealismo literário e o cinema, o seu percurso foi obviamente constringido pelas limitações políticas da época.

No universo das conexões entre literatura e cinema destacamos o principal vetor que as associa a Vergílio Ferreira: a obra do realizador Manuel Guimarães, que viria a adaptar *Cântico Final*.

Começando a sua produção artística na pintura (também Mário em *Cântico Final* é pintor...), Guimarães estreia-se no cinema como assistente de realização de Manoel de Oliveira, em *Aniki-Bobó*.

Depois de ganhar experiência em vários filmes que adaptaram textos literários (*Amor de Perdição*, *Frei Luís de Sousa*, *O Primo Basílio*), Guimarães iniciou um percurso que tentou trazer o Neorrealismo para o cinema português. O realizador pensava o Neorrealismo como essência de uma resistência cultural que urgia trazer para Portugal (ainda que com limitações) e que no nosso país já se evidenciava nas artes plásticas e na literatura, mas não no cinema⁽⁶³⁰⁾.

Em 1952, estreia em Lisboa o seu filme *Saltimbancos*. A sua primeira longa-metragem foi muito bem recebida, principalmente pela revista *Imagem*, dirigida por Baptista Rosa, e por vultos como Alves Redol, Cardoso Pires, Piteira Santos, Fernando Namora e Luís Francisco Rebello. Inspirado na obra *Circo*, de Leão Penedo (escritor do círculo neorrealista, que também será o autor do argumento de

filme: «*Aniki-Bobó* é um filme quase inteiramente representado por crianças e quase inteiramente rodado em *décors* naturais (os bairros ribeirinhos do Porto e de Gaia). Estas características, quando o filme, a seguir à guerra, foi divulgado na Europa, levaram alguns célebres críticos europeus a considerá-lo um precursor do neorrealismo italiano, nomeadamente da *Sciusciá* de De Sica, filme três anos posterior.» (Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p. 96)

⁽⁶²⁹⁾ Cf. Jean-Loup Passek (org.), *Le Cinéma Portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 87.

⁽⁶³⁰⁾ Jorge Leitão Ramos, *op. cit.*, p. 191.

Dom Roberto, de 1962, um filme que lembra os primeiros tempo do Neorrealismo em Itália), o cineasta conta a vida de um pequeno circo em decadência, entre a miséria e os pequenos conflitos diários, os desejos de uma vida melhor e a impossibilidade de fugir ao círculo da tristeza social e económica.

Manuel Guimarães pretendia, de forma deliberada, deixar para trás as produções portuguesas sem alma e enveredar pela corrente neorrealista⁽⁶³¹⁾. Mário Alves, por exemplo, destaca o seu elogio estoico das personagens e a dimensão empírica do filme⁽⁶³²⁾, mas Roberto Nobre é mais contido e critica a estrutura narrativa⁽⁶³³⁾.

Guimarães continua a sua veia neorrealista⁽⁶³⁴⁾ e, com a chegada do Cinema Novo⁽⁶³⁵⁾, sente que os padrões e horizontes dos cineastas

⁽⁶³¹⁾ Cf. Luís de Pina, *op. cit.*, p. 124.

⁽⁶³²⁾ Escreve este crítico: «...le cruel réalisme de la vie tourmentée des saltimbanques est rendu avec justesse dans des scènes d' une objectivité spectaculaire» (Cf. Jean-Loup Passek, *op. cit.* p. 94).

⁽⁶³³⁾ «...à peine quelques observations d' un reportage sur les saltimbanques; ces observations, pour constituer un spectacle, auraient dû être rattachées à un thème central, afin d' augmenter l' émotion et de créer une ambiance de vérité prise sur le vif» (Cf. Jean-Loup Passek, *op. cit.*, p. 94).

⁽⁶³⁴⁾ Em 1952, com a colaboração do neorrealista Alves Redol, realiza *Nazaré*, mas o filme dececiona. Segundo Luís de Pina, os simbolismos literários que Alves Redol incluiu no argumento e nos diálogos, retiraram energia à narrativa, ao mesmo tempo que Virgílio Teixeira, Helga Liné e Artur Semedo não são muito convincentes como pescadores. *Vidas Sem Rumo*, baseado num conto seu intitulado *Pardal & Companhia*, centrado num bairro pobre de Lisboa, pleno de memórias do Neorrealismo italiano, completa a sua trilogia central de inspiração neorrealista. Também com a colaboração de Redol, o filme soçobra com inúmeras dificuldades, incluindo os cortes da Censura.

⁽⁶³⁵⁾ A designação «Cinema Novo» surge inicialmente nos meios jornalísticos para designar um cinema oposto aos valores industriais de Hollywood, centrado no autor e nas cinematografias da Europa e do Terceiro Mundo. Este movimento reflete em particular a influência da *Nouvelle Vague* francesa, as reflexões sobre o Cinema enquanto Arte, as inovações tecnológicas (câmaras portáteis, novas películas sensíveis, som direto, novos formatos reduzidos), bem como a introdução explícita de preocupações sociais e ideológicas. Em Portugal, a censura limitava as aproximações a este movimento no sentido político e, por este motivo, o cinema novo português pode ser considerado, acima de tudo,

portuguesas podem conhecer novos itinerários. Com Cunha Telles, realiza, em 1964, *O Crime da Aldeia Velha*, inspirado em Santareno. Em 1965, realiza *O Trigo e o Joio* – mais uma adaptação de um livro neorrealista –, mas o filme revela-se um escolho. Alguns críticos consideram o filme um absoluto desastre, nomeadamente porque a estética neorrealista já pertencia ao passado e Guimarães não revelava capacidades para definir um caminho alternativo e consistente⁽⁶³⁶⁾. De facto, as suas incursões neorrealistas já não tinham o enquadramento conceptual fornecido pelas cinematografias francesa e italiana e, no nosso país, estes ideais nunca conseguiram afirmar-se e florescer⁽⁶³⁷⁾.

Contudo, Guimarães será sempre o exemplo máximo da tentativa de criação de um cinema neorrealista (só abordado timidamente, por exemplo, em *Sonhar é Fácil*, de 1951, de Perdígão Queiroga⁽⁶³⁸⁾). O exemplo deste realizador neorrealista poderia ter contribuído para edificar uma ponte entre a letra e a imagem, capaz de influenciar

como um esforço de resistência intelectual ao regime, aos seus padrões e limites culturais, conservadorismo académico e clausura técnica (Cf. Eduardo Geadá, «A tentativa de um cinema de autores» *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Alfa, 1989, p. 295).

⁽⁶³⁶⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 192.

⁽⁶³⁷⁾ Cf. Luís Reis Torgal, *op. cit.*, p. 309. O insucesso do Neorrealismo no cinema também é justificado por Luís de Pina. Este crítico recorda que Guimarães tentou fundir o romance da sua época com o Neorrealismo italiano, para iniciar um processo de adesão por parte do público, tal como o pretendeu Perdígão Queiroga, mas não é apenas com intenções que se constrói um bom filme. Na verdade, para além das conjugações literárias e fílmicas, o produto continua a valer, acima de tudo, por ele mesmo. (Cf. Luís de Pina, *op. cit.*, pp. 125-126).

⁽⁶³⁸⁾ Depois deste filme, Perdígão Queiroga convidou o neorrealista Manuel da Fonseca para escrever *Os Três da Vida Airada*. O filme, estreado em 1952, não granjeou os favores do público. Esta década leva Eduardo Geadá a emitir o seguinte juízo: «Os anos 50 foram os mais sombrios do cinema português. À excepção de Manuel Guimarães, que tentou transpor para dois ou três filmes – produzidos com enormes sacrifícios e em condições deficientes – a estética neo-realista então em voga na literatura, e de Manuel de Oliveira, que nesse período apenas teve oportunidade de realizar uma média-metragem (*O Pão*, 1959), tudo o resto é de somenos importância.» (Cf. Eduardo Geadá, «A tentativa de um cinema de autores», p. 291)

Vergílio Ferreira, mas o escritor não conhece a obra nem o próprio Guimarães antes da experiência de *Cântico Final*. Na presença deste argumento, esfuma-se a possibilidade de encontrar um laço premeditado entre os dois criadores.

Mas o contributo do Neorrealismo fílmico não se exauriu com Guimarães. Vergílio Ferreira pensa alguns dos seus romances quando as principais heranças fílmicas nos romances neorrealistas são, acima de tudo, estratégias narrativas.

Na década de 50, os romancistas neorrealistas irão privilegiar a focalização externa, a representação dramática dos acontecimentos ficcionais e estratégias discursivas de claro recorte cinematográfico como a montagem, a divisão do espaço em planos ou o uso sistemático de imagens audiovisuais para identificar e veicular conteúdos abstratos⁽⁶³⁹⁾. Estas características foram analisadas por Baptista-Bastos⁽⁶⁴⁰⁾, que identificou numerosos pontos de intersecção entre romances neorrealistas e o cinema.

A génese da linguagem narrativa do neorrealismo literário radica precisamente no cinema. Alves Redol é um exemplo da utilização de ações paralelas, do *flashback*, de planos de conjunto, grandes planos e montagens, e Soeiro Pereira Gomes, nos seus romances, também exemplifica uma estética narrativa de inspiração cinematográfica. Mas o que mais nos interessa destacar é o caso de Vergílio Ferreira.

Em *O Filme e o Realismo*, Baptista-Bastos contraria António Quadros quando afirma que Vergílio Ferreira trouxe do Neorrealismo o estilo descritivo, com imagens e símbolos, contrapondo a verdadeira essência do movimento que é o seu carácter narrativo. Delineando as convergências entre literatura e cinema, identifica escritores como Alves Redol, Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira com Visconti, enquanto aproxima Vergílio Ferreira (de *Cântico Final* e *Aparição*) com Fellini (ambos antigos neorrealistas), notando que a escrita vergiliana e os filmes do realizador italiano estão próximos pelas

⁽⁶³⁹⁾ Sérgio Sousa, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, p. 129.

⁽⁶⁴⁰⁾ Cf. *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Arcádia, pp. 145-175. Ver também do mesmo autor, *O Cinema na Polémica do Tempo*, Lisboa, Gomes e Rodrigues, 1959.

suas temáticas reflexivas sobre as condições subjetivas da realidade, que levam às dimensões do Ser e do Pensar⁽⁶⁴¹⁾. Neste plano, o crítico, apesar do desapontamento explícito relativamente a todos aqueles que abandonaram o Neorrealismo, não deixa de evidenciar o caminho futuro de Vergílio Ferreira (visto como «subjetivo»): o Ser e o Pensar.

Na verdade, Vergílio Ferreira, depois de uma fase neorrealista, inicia outro percurso e, como afirma Gavilanes Laso⁽⁶⁴²⁾, a filosofia e a arte afastam-no desse movimento⁽⁶⁴³⁾. Num processo de síntese, para tentar perspetivar a evolução de Vergílio Ferreira, podemos identificar três fases do pensamento vergiliano: a fase intimista (particularmente associada ao romance *O Caminho Fica Longe* e à sua participação na polémica com a revista *Presença*); a fase de incursão neorrealista (que se manifesta desde o epílogo do romance citado até meados dos anos 50); e a fase de preocupações metafísicas (iniciada nos princípios dos anos 60, e que inclui o seu fundo cultural específico bem como as relações com a literatura existencialista).

Embora a evolução ideológica de Vergílio Ferreira tenha já merecido distintos estudos e numerosas tentativas de enquadramento⁽⁶⁴⁴⁾,

⁽⁶⁴¹⁾ Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, p. 157. A propósito de diferentes autores, Baptista-Bastos identifica ainda recursos importados do cinema: linguagem audiovisual, *flashbacks* para a compreensão das personagens (Cardoso Pires), justaposição de falas de personagens com sons ambientes (Manuel da Fonseca); e montagem de palavras, sons e imagens para justapor tempos diferentes (Carlos de Oliveira). Condenando todos os que se pautam por «teses abstratas», «erros gnosiológicos», e por um «estatismo contemplativo, porta falsa por onde têm tombado alguns bons escritores portugueses, se antagonizam os intelectuais que, através de uma pesquisa mais humana do que laboratorial, procuram localizar os problemas modernos dos homens modernos» – existencialistas, portanto –, não deixa de evidenciar que já não se distingue o modo de ler um livro do modo de ver um filme.

⁽⁶⁴²⁾ J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira. Espaço Metafísico e Simbólico*, pp. 42-43.

⁽⁶⁴³⁾ Segundo Mário Sacramento, a postura de Vergílio Ferreira foi uma contrarreacção no seio do próprio Neorrealismo (Cf. *Há uma Estética Neo-realista?*, Lisboa, Vega, 1985, p. 43).

⁽⁶⁴⁴⁾ Recorde-se, a título de exemplo, a análise feita por Nelly Novaes Coelho (*Escritores Portugueses*, São Paulo, Ed. Quíron, 1973): a Fase de Oscilação

é o próprio escritor quem define as suas principais influências (ao mesmo tempo que afirma a sua individualidade):

Assim Eça e os brasileiros; Dostoievski e Malraux; Joyce, Kafka, Beckett e o Novo Romance serão os três marcos da minha viagem, os três grupos de autores em que até hoje melhor me reconheci. Mas é possível que de tudo o que variamente me veio definindo algo tenha resistido para uma constante identificação, uma permanência no que se alterou. E esse algo, naturalmente, sou eu próprio.⁽⁶⁴⁵⁾

No seu caminho existencialista, uma personalidade literária eleva-se na sua galeria de referências: André Malraux. Num cotejo biobibliográfico, muitas são as afinidades. Tanto Vergílio Ferreira como Malraux são homens de fortes convicções, sem desejo de integração institucional com recorte político – mas nunca esquecendo as suas veias de homens da *polis* –, e de reflexão sobre o homem e para o homem. As proximidades entre ambos exigem uma breve referência ao modo como Malraux pensou o cinema, porque este pensamento pertence à esfera das suas influências.

O autor de *A Condição Humana* (que interessou a Eisenstein⁽⁶⁴⁶⁾), que Jorge de Sena⁽⁶⁴⁷⁾ considerou como um exemplo do pensador que vive o individualismo e o culto da arte, num caminho de solidão e de iluminação da Humanidade, desperta no romancista português uma atenção persistente, originando mesmo uma análise pormenorizada em *Interrogação ao destino, Malraux*. É precisamente aqui que o

Psicológica e Sociológica (1943-1946), que integra as primeiras três publicações do romancista; a Fase de Confluência Marx/Hegel/Heidegger (1949-1956), que inclui *Mudança, Apelo da Noite, A Face Sangrenta, Manhã Submersa, Cântico Final*; a Fase existencialista (1959-1962), que inclui *Aparição e Estrela Polar*; Fase de influência existencialista baseada em Heidegger e Jaspers (1965-1972), que integra *Alegria Breve e Nítido Nulo*.

⁽⁶⁴⁵⁾ Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991, p. 18.

⁽⁶⁴⁶⁾ Vergílio Ferreira, *Interrogação ao destino, Malraux*, Lisboa, Bertrand Editora, 1998, p. 12.

⁽⁶⁴⁷⁾ Cf. Prefácio de Jorge de Sena ao livro *A Condição Humana*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, pp. 5-10.

romancista esclarece uma dicotomia central no seu perfil de escritor, com a qual, aliás, se identifica em pleno:

Mas Malraux não cultiva o «romance-espetáculo», mas estritamente o «romance-problema», o romance de si próprio, da sua pessoal interrogação, da sua procura – e daí que a sua obra seja flagrantemente e genericamente uma obra na primeira pessoa, como já se frisou, não se devendo, porém, entender por isso que ela seja uma obra cingida ao interesse por um indivíduo: a obra mais limitada a uma dimensão individualista é justamente a que menos o parecerá – o romance burguês do realismo do séc. XIX.⁽⁶⁴⁸⁾

Mais do que as linhas literárias de intersecção entre Malraux e Vergílio Ferreira – já estudadas em várias obras de referência –, interessa-nos destacar o paralelismo da atração do cinema nos dois escritores.

Malraux, alguns existencialistas e os escritores do *Nouveau Roman* tiveram estreitas relações com a sétima arte (tal como já foi assinalado, por exemplo, por Lauro António⁽⁶⁴⁹⁾). O autor de *A Condição Humana* já suscitou vários estudos⁽⁶⁵⁰⁾ sobre as conexões entre literatura e cinema, nomeadamente de Jeanne-Marie Clerc. Esta crítica literária situa o início desta relação com a experiência de Malraux com *L'Espoir (Sierra de Teruel)*⁽⁶⁵¹⁾, e sua tradução explícita no ensaio «Esquisse d' une psychologie du cinéma».

Malraux revela muito cedo um forte interesse pela sétima arte, que o irá acompanhar ao longo da sua vida literária e que tem como

⁽⁶⁴⁸⁾ Vergílio Ferreira, *Interrogação ao destino, Malraux*, p. 179.

⁽⁶⁴⁹⁾ Cf. «Vergílio Ferreira e o Cinema», p. 71.

⁽⁶⁵⁰⁾ Cf. Denis Marion, *André Malraux*, Paris, Seghers, 1970; R. S. Thornberry, *André Malraux et l'Espagne*, Paris, Droz, 1977; F. J. Albersmeier, *André Malraux und der Film*, Berne, Peter Lang, 1973; Jeanne-Marie Clerc, *Écrivains et cinéma*, Paris, Klincksieck, 1985. *Apud* Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, p. 78.

⁽⁶⁵¹⁾ *L'Espoir (Sierra de Teruel)*, de 1939, foi inteiramente concebido por Malraux, que escreveu o argumento, os diálogos e o realizou. A guerra civil espanhola, no ano de 1938, é o tema de «uma espécie de poema lírico sobre a condição humana face à luta armada», como afirma Beylie (*Os Filmes-Chave do Cinema*, Lisboa, Pergaminho, 1997, p. 123).

ponto mais elevado a sua experiência enquanto realizador. Atrás da câmara, o escritor-realizador debate-se com inúmeras dificuldades técnicas e conjunturais, nomeadamente, falhas de eletricidade, bombardeamentos, falta de película e falta de acessórios, mas inaugura um diálogo técnico entre o cinema a literatura.

Em *L'Espoir*, o escritor introduz características de nítida influência cinematográfica, em particular uma técnica de «mise en situation»⁽⁶⁵²⁾, de modo a tornar presente e *visível* uma ação que desde sempre ficava muitas vezes oculta na palavra. De forma similar, rodaria o filme com uma imagem que antecede o Neorrealismo, num despojamento de estilo que desnuda a realidade.

O que une o filme e o livro é mais do que uma semelhança narrativa. Interessou a Malraux a captação de situações vividas através da memória e a construção de personagens com o auxílio de uma linguagem visual, tornando o irreal presente no centro do real, sendo a imagem responsável pela visão do mundo de uma forma imediata, quase um reflexo instantâneo⁽⁶⁵³⁾.

Ainda que a crítica tenha apontado ao filme diversas lacunas, como o seu carácter fragmentário, a falta de ritmo narrativo e uma clara limitação da própria diegese, também parece consensual a capacidade do escritor-realizador para extrair da imagem uma forte carga emotiva. Por outro lado, o exercício de Malraux comprova a necessidade clara de uma (re)criação no processo de transposição de livro para a tela. Esta adaptação do livro de Malraux ilustra a purificação da narrativa até à sua essência, originando personagens que, tornando-se visíveis para os espectadores, adquirem simultaneamente uma profundidade e densidade notáveis, sintetizando o caminho de transposição que ocorre desde a palavra até à imagem⁽⁶⁵⁴⁾.

Uma questão que se coloca aos escritores do *Nouveau Roman* centra-se numa dicotomia habitual que separa o cinema da literatura: o espaço *versus* o tempo. No estudo⁽⁶⁵⁵⁾ que dedicou a André Malraux,

⁽⁶⁵²⁾ Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, p. 78.

⁽⁶⁵³⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 79.

⁽⁶⁵⁴⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 80.

⁽⁶⁵⁵⁾ F. J. Albersmeier, *André Malraux und der Film*, 1973.

F. J. Albersmeier analisa esta dicotomia e explicita as principais diferenças que, numa visão tradicional, separam as duas formas de arte: o cinema é a arte que reflete objetivamente a realidade, enquanto o romance é a arte da interioridade subjetiva; o cinema é a arte do espaço, por oposição ao romance que é arte do tempo; sendo uma arte objetiva, o cinema explora o plano da metonímia, enquanto o romance, sendo uma forma de arte subjetiva, explora o plano da metáfora⁽⁶⁵⁶⁾. Esta é uma visão extremamente redutora. Em primeiro lugar, o cinema não reflete a realidade de forma objetiva porque é um meio de modelar essa mesma realidade, tal como a literatura; o filme também pode ser um texto de interioridade e de reflexão; o cinema não é apenas uma arte do espaço, pelo contrário, organiza-se no eixo espaço-temporal, à semelhança do romance, possuindo as mesmas virtualidades de construção narrativa, com o respeito pela sua especificidade semiótica; em síntese, associar o cinema a um simples exercício metonímico revela-se uma atitude de circunscrição estética, semiótica e narratológica.

Esta oposição viria a ser debatida, de modo recorrente, a propósito da descrição fílmica e da descrição literária, no seio do *Nouveau Roman*. Principalmente com a intervenção de Robbe-Grillet, o movimento conduziria a uma identificação de influências cinematográficas no romance, que incluíam o desejo de aproximação da palavra à imagem, numa clara tentativa de criar um romance com capacidade para visualizar parcelas da diegese. Esta influência foi destacada por autores como M. Lacalamita e Jean Bloch-Michel⁽⁶⁵⁷⁾, que defenderam, respetivamente, a existência de uma «visão cinematográfica» na *Lost Generation*, nos neorealistas e pós-realistas, que se traduz na descrição externa das personagens com o objetivo de evidenciar o seu retrato psicológico, e a utilização, em certos textos do *Nouveau Roman*, de descrições exteriores para estabelecer uma rutura com o retrato psicológico e avaliações subjetivas do autor.

É precisamente a visão de Lacalamita que encontramos em Malraux e em Vergílio Ferreira: o perfil exterior das personagens,

⁽⁶⁵⁶⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 151-157.

⁽⁶⁵⁷⁾ Vd. Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, p. 165.

descrito de forma «cinematográfica», concorre para a construção do seu perfil interior. Recorde-se a «visão» de Sofia em *Aparição* e a relação entre o retrato físico e a imediata construção do perfil psicológico:

O vestido de veludo negro, colado ao corpo, esticado até ao pescoço e até ao limite dos braços finos, iluminava-lhe a face jovem, a doçura quente da nuca sob os cabelos puxados para o alto, a fragilidade das mãos, tão brancas e subtis. Mas o que sobretudo se iluminava era o seu maravilhoso olhar, esse olhar de uma violência ingênua, secreto e húmido e fulgurante como um primeiro pecado.⁽⁶⁵⁸⁾

Esta opção de Vergílio Ferreira pode constituir um exemplo – se bem que não possa ser visto como típico de uma sistematicidade absoluta e deliberada –, do que Jean Bloch-Michel⁽⁶⁵⁹⁾ identifica como uma nítida marca cinematográfica, ou seja, a imposição de uma visão cinematográfica a uma literatura que possuía uma visão romanesca, transformando o romance – tradicional palco de sentimentos e significações – em palco de imagens visuais e já não literárias. Contudo, pensamos que Vergílio Ferreira sempre desejou uma aproximação entre a palavra e a imagem, no sentido do que Richardson designou como o empenho que a literatura deve revelar para tornar visível o que possui de significativo, ao mesmo tempo que o cinema deve empenhar-se no aprofundamento do significado do que se vê⁽⁶⁶⁰⁾.

Assim, também algumas técnicas cinematográficas como o *dissolve* (fundido), o *flashback* ou o *insert* podem ser aproximadas a esta nova forma de escrita. Tal como *Hiroshima, Meu Amor* ilustra uma memória subjetiva, com intromissões do passado no presente que criam um estatuto similar quanto à realidade, assim Vergílio Ferreira integra as vivências do passado no presente, como acontece em *Estrela Polar*, pois Aida morta, pertencendo à memória, está deste modo mais próxima do sujeito. Escrito em 1962, este romance denuncia a influência de Joyce ou Faulkner, com uma distribuição do espaço

⁽⁶⁵⁸⁾ *Aparição*, Lisboa, Bertrand, 1998, p. 81.

⁽⁶⁵⁹⁾ Vd. Carmen Peña-Ardid, *op. cit.*, p. 165.

⁽⁶⁶⁰⁾ Juan A. Hernández Les, *op. cit.*, p. 107.

e do tempo na narrativa sem uma diferenciação em estratos, e o próprio escritor reconhece as suas ligações ao *Nouveau Roman* de Robbe-Grillet, de Beckett. A recordação não pode ser linear, cronológica, lembra Vergílio Ferreira, e a maneira mais natural de descrevê-la só pode ser misturando o tempo e o espaço, precisamente como acontece com os movimentos de ida e vinda da personagem principal (do presente ao passado), como no capítulo XVII:

E repentinamente, uma outra imagem me assalta, me inunda a memória – quando foi? Nós estávamos em casa, era uma tarde de verão, havia um calor grande no ar. Eu subira da livraria cansado, minha mulher esperava-me. Não, não queria tomar nada, só uma bebida fresca talvez. Minha mulher estava a mais, mas nada era de mais ao pé do filho que dormia no quarto ao fundo do corredor. E de repente, no silêncio afogado de calor, minha mulher ouviu, eu ouvi, no silêncio abafado, compacto, extenuante – um tiro! Suspendemo-nos fulminados, saltamos sobre nós, mudos, enlouquecidos, correndo, pelo corredor aos tropeções – mas antes de chegarmos ao quarto ouvimo-lo gritar... Imagina que não gritava! Imagina que não gritava – de que serve? E algum tempo depois, foi em setembro... Um vento de desolação sopra lá fora, ouço-o através das grades da minha cela, as folhas mortas das árvores devem arrastar-se pelo chão até a um recanto onde apodreçam em paz.⁽⁶⁶¹⁾

A sobreposição dos planos temporais é ainda capaz de projetar o passado no futuro, como Mário, que imagina a sua capela concluída e a vê como uma memória que o espera, em *Cântico Final*:

Relembra a Capela que dali não podia ver, imaginava-a vestida de neve, pequena e solitária entre o vasto augúrio do silêncio, frágil sinal da radiação divina através do amor e da morte, da aparição de beleza e do sonho, rasto obscuro da presença de um homem sobre a terra num instante fugitivo dos milénios – relembra-a envelhecendo, consumindo-se através dos séculos como os sonhos dos homens que diante dela sonhassem, como a memória, um dia, das suas paredes desmoronadas sobre o solo nu da montanha, sob os ventos e os astros na imóvel solidão. E alguma coisa assim lhe parecia de novo que estava

⁽⁶⁶¹⁾ Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, Lisboa, Bertrand, 1992, pp. 169-170.

certa, porque sentia que esgotara a vida nesse encontro com a sua verdade original, com a evidência primeira, que nada mais havia a saber e a assumir, que a morte lhe era perfeita como um limite. Alguma coisa lhe parecia estranhamente que estava certa nessa corrente de fatalidade que o absorvia a ele, ao seu pobre corpo arruinado, ao seu pequeno sonho que o iluminara, à invenção da pureza que um instante lhe alarmara todo o ser, ao rasto que ficava da sua voz na pequena ermida sideral com um breve indício de um sobressalto, na parede ao fundo, perante os deuses e a vida...⁽⁶⁶²⁾

Em Vergílio Ferreira, estabelece-se uma dialética entre a presença e a ausência, na qual o valor da memória é essencial. Este valor faz funcionar a relação sistémica entre o Presente e o Passado (e mesmo com o Futuro), oscilando a escrita entre estes diferentes polos, para além da obsessão do facto ou da pessoa que pertence ao Presente se metamorfosear, no Espaço e no Tempo (e para além deles), sem nunca deixarem de ser vistos a partir da presentificação do sujeito⁽⁶⁶³⁾.

A utilização do *flashback* por cineastas como Bergman⁽⁶⁶⁴⁾ (que Vergílio Ferreira apontou como o realizador ideal para adaptar *Cântico*

⁽⁶⁶²⁾ Vergílio Ferreira, *Cântico Final*, p. 221.

⁽⁶⁶³⁾ Vd. Hélder Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, p. 49.

⁽⁶⁶⁴⁾ Recorde-se, por exemplo, o exercício permanente do *flashback* em *Morangos Silvestres* (1957). Neste filme, construído com a colaboração de Victor Sjöström, acompanhamos uma viagem de um professor que serve de suporte para uma reflexão sobre o envelhecimento. Como afirma Jean-Loup Passek, «Pour cette approche lucide et bienveillante de l'entrée dans la vieillesse, avec son cortège de regrets et de récriminations, l'auteur fait une nouvelle fois appel à ses souvenirs d'enfance» (Cf. Jean-Loup Passek, *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 2001, p. 77). Esta viagem, feita por Isak Borg, de 78 anos, acompanhado pela sua nora, Marianne, desde Estocolmo até Lund, proporciona encontros, sonhos e memórias, num dos filmes mais típicos do universo de Bergman, com um conjunto de temáticas metafísicas que estão muito próximas da escrita de Vergílio Ferreira e que terão motivado a admiração do romancista por este cineasta. Sobre este filme, escrevem Bernard Rapp e Jean-Claude Lamy: «C'est l'un des films plus caractéristiques du Bergman des années 50. Les grandes angoisses métaphysiques (la vie, la mort, Dieu) se mêlent aux questions morales ou psychologiques (l'amour, l'égoïsme, la solitude, la femme), dans

Final), conjuga a viagem ao passado com a narrativa no presente, num jogo em que a memória está coordenada com a oscilação espacial e que constitui uma estratégia recorrente em Vergílio Ferreira. No escritor, a memória é uma faculdade que ordena o Passado, num momento de verdadeira sacralidade, pois é ela que purifica o universo das lembranças, desvanecendo as suas ligações com um Espaço e um Tempo perfeitamente delimitados e criando uma ponte de sobreposição entre todos estes elementos⁽⁶⁶⁵⁾.

O recurso ao *flashback* e a estratégias de montagem, muitas vezes reveladas no texto pela utilização do itálico (como acontece, em *Cântico Final*), são processos que as técnicas cinematográficas desenvolveram e aperfeiçoaram. Em *Apelo da Noite*, é instituído um monólogo interior que corresponde à utilização fílmica de uma voz *off*. Por outro lado, o texto patenteia a coexistência de dois tipos de discurso (um deles plenamente destacado pelo itálico), evidenciando uma dupla temporalidade, estratégia de montagem que o cinema tantas vezes consagrou⁽⁶⁶⁶⁾. Esta estratégia de dupla temporalidade é plenamente identificada logo no início do romance:

Por uma noite escura de Novembro, um carro largo e negro penetra, silencioso, na vila de X... À frente, o homem do volante e um outro indivíduo fechados em gabardinas. Atrás, ninguém.

– Siga à direita. Vire à esquerda.

un style et des symboles qui doivent beaucoup à l'expressionnisme comme à la tradition du cinéma muet nordique. Dans son dernier rôle à l'écran, l'acteur et réalisateur Victor Sjöström donne à ce film, d'une structure romanesque alors nouvelle chez Bergman, une puissance particulière.» (Cf. Bernard Rapp et Jean-Claude Lamy, *Dictionnaire des Films*, Paris, Larousse, 1995, p. 581) Sobre a problemática temporal neste filme e em outros similares, observa Gérard Betton: «Às vezes uma personagem que se desdobra age, num mesmo plano e num mesmo espaço dramático, no presente e no passado, havendo assim a fusão de duas temporalidades: é o caso de *Morangos Silvestres*, de Bergman, ou de *Senhorita Júlia*, de Sjöberg, ou ainda de *Death of a Salesman*, de Lazlo Benedek, etc.» (Cf. *Estética do Cinema*, p. 25).

⁽⁶⁶⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 50.

⁽⁶⁶⁶⁾ Cf. Mário Jorge Torres, *op. cit.*, p. 507.

Era uma tarde de julho, angustiada de calor, um jovem apeara-se na estação de Évora. Saíra pouca gente do comboio, a gare adormecida estremeceira ligeiramente.⁽⁶⁶⁷⁾

Frequentemente, o narrador viaja entre o Passado e o Presente, numa oscilação que resulta em confluência de fronteiras esbatidas, unidas pelo veio da consciência unificadora, que manobra os fios do Espaço e do Tempo, numa torrente de informações sempre modificadas pelo seu ponto de vista subjetivo e omnipresente que tudo modela, incluindo a memória das personagens:

Era uma escolha de outrora – Coimbra, há quantos anos? Velha cidade “fantástica”, de quando?, a que distância não dos anos, mas da minha aflição! Cidade da juventude, cidade do mito. Era a hora da ameaça da guerra, velhos ódios sanguíneos, e a febre da nova e definitiva criação do mundo. Noites longas de leituras, discussões, revistas, jornais clandestinos, livros clandestinos, ó emoção ilegal! Os artistas do sossego assomavam à janela da sua torre, perturbados de ruído e de façanha. Um clangor de epopeia e de protesto inchava nos corações. Gabriel, Fernando Aires, Décio Ramos, Rodrigues – onde? Coitado do Rodrigues... Plantara a vida no sonho, o sonho apodrecera. Passava tudo por ele tão depressa... Queria que o sonho durasse. Segurar o instante perdido – as gerações novas chegavam, partiam, ele ficava ainda. Uma bala suicida sagrou-o enfim jovem para sempre.

Agora a chuva abrandava, na aragem erma das ruas passava um rumor de viagens, o eco da solidão de uma praia nocturna. Mas de súbito o homem estremeceu. Perto, o trinco de uma porta estalara, e logo depois um noctívago parava no umbral, sondando a noite, a orientar-se.⁽⁶⁶⁸⁾

Esta permanente confluência de perspectivas reitera o valor da memória e do *flashback*. A propósito de *Signo Sinal*, nota-se a fusão que se estabelece entre o presente narrativo, o passado recente e o passado anterior, dando origem a uma narrativa justaposta, o que indicia, como temos vindo a dizer, uma influência de uma estratégia

⁽⁶⁶⁷⁾ Vergílio Ferreira, *Apelo da Noite*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 13.

⁽⁶⁶⁸⁾ Vergílio Ferreira, *Apelo da Noite*, p. 24.

de montagem inspirada no cinema. O passado, objeto da narração, é trazido para o presente através do *flashback*, numa resolução premeditada para construir uma dimensão metafísica, o que lembra o efeito similar alcançado por Proust⁽⁶⁶⁹⁾. A procura do passado coincide com a demanda da essencialidade, e não com o encontro saudosista, pois na origem encontra o começo do presente e do futuro, ao mesmo tempo que se preocupa de forma particular com o presente porque é essencial para a afirmação do homem. O narrador vê a memória da infância irromper-lhe no presente («E repentinamente, ó infância de nunca, substância íntima do meu ser. Veio o Outono devagar, o sol esmorece no azul lavado, poisa subtilmente nas coisas»⁽⁶⁷⁰⁾), interpenetrando o presente, esbatendo as fronteiras entre os tempos, criando uma consciência vívida e transcendente no tempo. Notamos a existência de coordenadas nestes processos de *flashback*. A memória do terramoto e a vivência dos acontecimentos conexos inicia este caminho entre o passado e o presente:

O terramoto deu-se – eram nove da manhã? Eu tinha ido à praça, à procura do Tiago, tintureiro na fábrica. E de repente. Olho rápido em volta, tudo se transfigurou. O céu toldou-se um pouco, uma claridade rósea abrindo em círculo pelo horizonte. E então, ao aviso do mistério. Era um alarido infernal dos animais. As galinhas, os cães. O zurrar em pânico de um burro, relinchos pelas ruas, pelos campos. Depois, no cavername da terra, um rolar grosso inchando. Crescia para a superfície, ouvíamos-lo. Até que, de súbito, tudo oscilou. O chão flutua-me sob os pés, um desequilíbrio interno de mim. Seguro-me ao pelourinho – uma vertigem? Cerro os olhos de alucinação. Entendo enfim, abro-os dilatados de pavor.⁽⁶⁷¹⁾

Episódios como o vinho novo (cap. VI), a matança do porco (cap. XI), a morte de Pedro (cap. XIV), o bolo (caps. XIX e XX) e a

⁽⁶⁶⁹⁾ Cf. Maria Joaquina Nobre Júlio, «Signo Sinal», in Helder Godinho (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, pp. 159-160.

⁽⁶⁷⁰⁾ Vergílio Ferreira, *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 45.

⁽⁶⁷¹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 11.

promessa de Corica (cap. XXXI) assinalam regressos/presentificações de um passado que marcaram o narrador e que ele recorda com profunda intensidade. Por outro lado, devemos referir que estas viagens temporais tornam-se consistentes e consolidadas por um narrador que organiza toda a narrativa, congregando elementos de níveis distintos:

Denso, o calor, o corpo todo bloqueado de calor, abandonado à minha plenitude, meu Deus, como estou bem. Conheço a verdade da vida entre o sol e o mar, a divindade visitou-me, ó pregadores do futuro, garganteadores da verdade histórica. Não vos ouço, não vos sei, agora não. Uma quietude a toda a volta, a areia estende-se até a umas rochas a pique batidas pelas ondas, a vida suspensa na verdade de ser.⁽⁶⁷²⁾

Encontramos o narrador, na praia, recordando o passado, mas também referindo os que pretendem reconstruir a aldeia, num plano de futuro, aliando diferentes planos, centralizando-os em si. Outro episódio que o narrador edifica em distintos níveis de memória é relativo à morte do pai, momento revisitado em interpenetrações temporais:

E quando chego a casa, o meu pai agoniza. Regresso à aldeia da capital, o telegrama era explícito: «o teu pai está a morrer». Minha mãe não o dizia, se não estivesse. Eu ia fazer exames, largo tudo, chego à noite, a casa cheia de gente. Mulheres de negro rezavam, o padre trouxera a meu pai a extrema-unção. Está na cama, respira o último alento, de vez em quando senta-se aos berros, a dizer disparates. (...) Era julho, noite límpida de estrelas. Em frente, no quintal, alguém alumia às regas das batatas, do milho novo. Era em julho, estava quente. (...) Dava berros para longe, por cima da aldeia toda, as ordens lá iam ter ao seu destino. Velho pai. Mas já o pai dele, não o conheci. Pelas madrugadas de Inverno, fabricava cintas, nuns teares ao pé da ponte, atravessava os povoados a cavalo para o fim do mundo. (...) Agora só faltava que meu irmão se casasse, tivesse filhos, fosse um homem de respeito. (...) Mas depois, não se sabe como, Eduardo deixou de aparecer com a moça. (...)

⁽⁶⁷²⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 23.

Pouco tempo depois, era Inverno e ao anoitecer, o Tiago rompeu-nos pela casa aos berros (...) Meu irmão tinha-se enforcado numa corda de enfardelar lã. Meu Deus. Eu devia acabrunhar-me de amargura. No mistério oculto do signo que nos marcou. Eu devia – que é que tu devias? Silêncio. Éramos três irmãos. A Magda, o Eduardo. E eu. E quando chego a casa, meu pai agonizava. ⁽⁶⁷³⁾

Na produção romanesca vergiliana, podemos mesmo identificar duas utilizações distintas do *flashback*: até *Alegria Breve*, este recurso é usado de forma metódica com fronteiras nítidas; depois deste romance, as fronteiras entre diferentes tempos e diferentes espaços esbatem-se.

Inicialmente, Vergílio Ferreira prefere uma visão do mundo com ordem e uma narração de acordo com uma linearidade temporal que nos mostra os factos de forma encadeada, sendo o *flashback* um instrumento ao serviço desta estratégia narrativa, porque enquadra e delimita cada acontecimento. Após *Alegria Breve*, verifica-se uma tendência cada vez mais nítida pela interpenetração dos tempos e dos espaços, criando uma fusão entre o passado, o presente e o futuro, existindo enquanto experiência interna do narrador, como podemos verificar no passo que retirámos de *Signo Sinal* ⁽⁶⁷⁴⁾.

Assim, podemos delinear em Vergílio Ferreira um conjunto de similitudes instrumentais com o universo fílmico, tal como aconteceu com Malraux. Na linha do caso vergiliano, recordemos que vários autores já haviam identificado em Malraux, entre outros aspetos, incidências da montagem cinematográfica. Parece clara uma relação entre o modelo de montagem de atracões, praticado por Eisenstein, e a técnica de escrita em conflito que o escritor utilizou em *L'Espoir*, sobretudo nas antíteses que criou entre personagens, nas categorias espaço-temporais e na construção discursiva ⁽⁶⁷⁵⁾.

Malraux torna-se um exemplo da conjugação entre literatura e cinema. Por um lado, torna-se um criador do texto escrito e do texto

⁽⁶⁷³⁾ *Id.*, *ibid.*, pp. 25-31.

⁽⁶⁷⁴⁾ Cf. Nelly Novaes Coelho, «Vergílio Ferreira, ficcionista da condição humana», in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, pp. 261-262.

⁽⁶⁷⁵⁾ Cf. Carmen Peña-Ardid, *Literatura y Cine*, p. 196.

fílmico, por outro pode ensaiar aproximações narrativas entre ambos. Nesta abordagem, uma preocupação revela-se de forma insistente: a análise interior, da consciência, do pensamento. Quanto a este vetor, Malraux não hesita – tal como Vergílio Ferreira –, em defender os privilégios do romance, principalmente quando afirma que o romancista aparentemente conserva uma vantagem sobre o filme: a possibilidade de penetrar no interior das personagens⁽⁶⁷⁶⁾.

A experiência cinematográfica de Malraux resume-se apenas ao filme que já citámos. Este dado é manifestamente insuficiente para demonstrar, de forma inequívoca, a contaminação interestética entre a produção literária e a produção fílmica do autor. Alguns críticos vislumbraram na escrita de Malraux uma influência do cinema, que se concretizaria no estilo elíptico, nas imagens visuais e no ritmo narrativo, mas outros contrariam esta opinião, como é o caso de Denis Marion⁽⁶⁷⁷⁾ que refletiu de forma sistemática sobre a incursão do escritor no universo da sétima arte.

A assimilação de técnicas cinematográficas pelo romance de Malraux pode revelar-se uma mera ilusão. Adiantando mesmo que até 1938 (data em que recebe a anuência do governo republicano para filmar a guerra civil espanhola), o escritor não possuía nenhum conhecimento de técnicas cinematográficas, Denis Marion opta por valorizar o interesse do autor pelo cinema. Durante a ocupação nazi, Malraux escreve um guião sobre um aventureiro na Indochina; quando se torna ministro, em 1959, desenvolve esforços para incrementar a produção cinematográfica francesa; e, em 1968, começam a surgir interessados em adaptar *La Condition humaine*, projeto que seria abandonado no ano seguinte.

O escritor não deixa de se interessar pelas capacidades narrativas do cinema – tal como Vergílio Ferreira –, e compreende que a câmara tem a capacidade de transformar um rosto humano e não apenas de o fotografar. A câmara pode agir como uma testemunha de natureza

⁽⁶⁷⁶⁾ André Malraux, «Esquisse d' une psychologie du cinéma», in *Cinematographe*, Paris, Cinematographe S.A.R.L., 1977.

⁽⁶⁷⁷⁾ Denis Marion, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Éditions Seghers, 1996, p. 7.

privilegiada, criando mundos imaginários, alimentados pelo nosso interior. A montagem é, afinal, um poderoso meio narrativo que introduz inovações na diegese para além do primeiro exercício da captação da imagem⁽⁶⁷⁸⁾. Curiosamente, Malraux interessa-se no início pela sétima arte devido à sua proximidade com as artes plásticas, e em particular com a pintura – nova semelhança com Vergílio Ferreira –, pela sua capacidade de criar mitos.

Parece, assim, de difícil demonstração a tese da influência cinematográfica na escrita de Malraux. Apesar destes contactos, um conjunto de páginas do escritor com incidência visual parece somente constituir uma das técnicas tradicionais do romance: a alternância entre descrição e narração⁽⁶⁷⁹⁾.

Ora a matriz de Malraux é plenamente assumida por Vergílio Ferreira e vários críticos apontaram motivos de aproximação. Gavilanes Laso recorda que um traço que unifica as obras de Dostoievski, Melville, Sartre, Simone de Beauvoir, Malraux e Camus é uma sede de infinito, de um absoluto radical, como acontece, por exemplo, em *Apelo da Noite*, com a personagem Adriano, que questiona sistematicamente a existência humana:

⁽⁶⁷⁸⁾ Georges Charensol destaca a proximidade entre a técnica narrativa dos romances de Malraux e a sua criação cinematográfica, identificando várias marcas específicas: «Par son rythme syncopé, sa composition elliptique, le film évoque irrésistiblement les livres de son auteur. Comme l' écrivain, le cinéaste présente successivement des scènes qui n' ont entre elles que des liens spirituels; comme lui, il s' efforce de suggérer l'essentiel plutôt que le dire; maints détails accumulés viendront créer l' atmosphère autour de l' épisode principal, mais celui-ci (auto lancée contre un canon ou avion abattu dans la sierra) sera présenté sur le même plan que les images qui le précèdent ou qui le suivent» (Vd. Denis Marion, *op. cit.*, pp. 154-155).

⁽⁶⁷⁹⁾ Denis Marion sublinha esta leitura e destaca uma influência muito mais visível: o jornalismo. Quanto à aproximação entre literatura e cinema, este crítico separa-os claramente: «Le romancier André Malraux n' a pas – ou a fort peu – subi l' influence du cinéma et ne recourt pas aux procédés de celui-ci dans sa narration. Le réalisateur André Malraux ne s' est pas borne à illustrer des épisodes de son livre et à chercher des équivalents visuels à ses phrases.» (Cf. Denis Marion, *op. cit.*, pp. 48-49)

Que é que sustenta o homem para se aguentar em dignidade? Em face de quem se é digno? Diante de que juízes me sentarei humilhado, se a minha vida não tem significação? Morrerei um dia, morreréis todos um dia. E ainda que não morrêsseis, morreria a vossa justiça. Que estranha força esta de uma vida efémera jogada no absoluto! Porque o absoluto de tudo isto é o de uma nuvem que passou há milénios sob um céu indiferente... Terra sem fim, terra morta desde a origem, nós aqui jogando a deuses mais efémeros que os deuses. ⁽⁶⁸⁰⁾

Neste romance, as propostas de Sartre e Malraux surgem claramente enquanto tema de análise e tal conexão desperta a identificação de uma afinidade entre o citado romance e *L'Espoir*, quanto ao dilema pensamento/ação ⁽⁶⁸¹⁾. O próprio Vergílio Ferreira ⁽⁶⁸²⁾ também referiu a influência de Malraux e poderíamos apontar os romances *Aparição* e *Cântico Final* como dois exemplos explícitos deste legado.

Outro elemento relevante para avaliarmos a interligação entre Malraux, o Existencialismo e Vergílio Ferreira remete-nos para um conceito comum tanto no cinema como na literatura, e que Douglas Garrett Winston apresenta como «stream of consciousness» ⁽⁶⁸³⁾. Originário da Psicologia, este conceito foi aplicado no romance do século XIX, mas foi apenas com Dorothy Richardson, Virgínia Woolf, James Joyce e William Faulkner que se estruturou em definitivo. Surgia assim um interesse pelos diferentes níveis de consciência a retratar num romance, frequentemente traduzidos pela onnipresença do monólogo interior, que no cinema derivava para uma narração em *voice-over*, a câmara subjetiva e a justaposição de planos ⁽⁶⁸⁴⁾.

⁽⁶⁸⁰⁾ Vergílio Ferreira, *Apelo da Noite*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 195.

⁽⁶⁸¹⁾ Cf. José Palla e Carmo, «A “escrita metafísica” e a consciência actuante: *Apelo da Noite*», in *Do Livro à Leitura*, Lisboa, 1971, pp. 182-190.

⁽⁶⁸²⁾ «Não do Malraux imediatamente visível na acção revolucionária, mas o que subjaz a esse e lhe determina a visibilidade, ou seja, o da interrogação metafísica.» (Cf. *Espaço do Invisível II*, p. 15)

⁽⁶⁸³⁾ Douglas Winston Garrett, *op. cit.*, p. 116.

⁽⁶⁸⁴⁾ Recorde-se a adaptação do romance *Ulisses*, de James Joyce, em 1967, por Joseph Strick. O realizador não conseguiu traduzir em imagens a magnitude das palavras de Joyce, apesar de ter empregado recursos similares ao texto escrito, como a *voice-over*. (Cf. Douglas Garrett Winston, *op. cit.*, p. 131).

De facto, conhece-se um conjunto de relações explícitas entre o Existencialismo e o cinema. Em primeiro lugar, a influência que romancistas como Dashiell Hammett, Raymond Chandler e James Cain tiveram nos filósofos existencialistas do Pós-guerra, e em particular na obra de Sartre. Desta ligação entre o «romance negro» norte-americano e o Existencialismo destacam-se características como a visão do mundo como algo de ininteligível, a falta de sentido da vida e do universo e a inversão de valores, que acarretam o nascimento de uma nova personagem: o anti-herói. Esta herança será trabalhada pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, com particular destaque para Jean-Luc Godard e os discípulos dos *Cahiers du Cinéma*, continuadores da linha do «cinema negro» norte-americano. Filmes como *À Bout de Souffle* ou *Le Petit Soldat*, de Godard, ilustram estas vertentes temáticas, cultivando até à hipérbole a personagem reflexiva, interior, em convulsão espiritual, numa degenerescência de valores conducente ao egoísmo profundo. Porém, se os filmes ganhavam em profundidade filosófica, pareciam perder em dimensão estética⁽⁶⁸⁵⁾.

Esta problemática desperta inúmeras questões que nos levam às especificidades da marca da consciência na obra de arte. Não se afigura possível uma transmissão do cosmos consciente de um escritor para um produto cinematográfico, naturalmente filtrado por outro cosmos consciente, o do realizador. Por outro lado, mesmo que exista uma vontade deliberada em levar para a tela esse cosmos escrito, há problemas inerentes à textura única do filme, que induzem a um ricochete cognitivo que nos faz pensar na própria essência da reflexividade. Um texto reflexivo funciona como espelhos face a face, com o mundo refletido sobre si mesmo, criando um efeito paradoxal

⁽⁶⁸⁵⁾ Como nota Douglas Garrett Winston, «Aesthetically, *Le Petit Soldat* – and, for the matter, also *Breathless* – suffers because Godard seems to be presenting his protagonist as a postulate instead of a character in a vain attempt to push his (Godard’s) existentialist philosophy to the limit of – or perhaps beyond – its logical implications; in short, the film is much too contrived.» (Cf. Douglas Garrett Winston, *op. cit.*, p. 138) *Breathless* é o título em língua inglesa do original francês *À Bout de Souffle*.

no leitor⁽⁶⁸⁶⁾. Neste ponto, uma conexão nítida entre literatura e cinema é a tentativa de utilização do monólogo interior do texto escrito e transformá-lo em *voice-over*, como se pode induzir da apreciação de Chatman⁽⁶⁸⁷⁾, que defende a facilidade técnica desta transformação. Mas este processo não é linear nem isento de dificuldades, como bem provam as adaptações de *Cântico Final* e *Manhã Submersa*. Ora o romance existencialista reflete precisamente esta preponderância do «eu» na teia narrativa que já não se identifica com os modelos tradicionais, levando assim a que fossem repudiados, como o fez Vergílio Ferreira.

Nesta encruzilhada entre novas formas de narrar, tanto no cinema como na literatura, surge mais uma influência em Vergílio Ferreira: o *Nouveau Roman*.

Em França, o *Novo Romance* encontra-se associado à *Nouvelle Vague*, como já vimos, constituindo um exemplo marcante da quase inexistência de fronteiras entre o escritor e o cineasta, transformando-se o texto escrito num palco de imagens visuais.

Em Portugal, a *Nouvelle Vague* é recebida como um caminho distinto do neorrealista e instala uma rutura no universo cinematográfico, nomeadamente entre aqueles que ainda acreditavam no paradigma neorrealista e no cinema de conteúdo ideológico explícito⁽⁶⁸⁸⁾. Com o *Cinema Novo*⁽⁶⁸⁹⁾, procura-se o abandono das concepções neorrealistas

⁽⁶⁸⁶⁾ Cf. Bruce Kawin, «Authorial and Systemic Self-Consciousness in Literature and Film», in *Literature/Film Quarterly*, Vol. X, 1982, p. 5.

⁽⁶⁸⁷⁾ Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, pp. 194-195.

⁽⁶⁸⁸⁾ Cf. Jean-Loup Passek, *op. cit.*, p. 37.

⁽⁶⁸⁹⁾ Eduardo Geadá sintetiza as coordenadas deste movimento da seguinte forma: «Em Portugal, como de resto um pouco por toda a parte, a designação de *cinema novo* começou por ser uma fórmula jornalística cujo principal objectivo era promover o cinema de autor e as cinematografias da Europa e do Terceiro Mundo contra a hegemonia económica, estética e política de Hollywood. Na esteira da nova vaga francesa, a reflexão acerca da especificidade cinematográfica, o aproveitamento das recentes inovações técnicas de rodagem (câmaras portáteis, películas sensíveis, som directo, formato reduzido) e o empenhamento social de cariz ideológico constituíram os eixos básicos do cinema novo a nível mundial.» (Cf. Eduardo Geadá, «A tentativa de um cinema de autores», p. 295)

de militância explícita⁽⁶⁹⁰⁾. Neste sentido, também no nosso país a receção de uma nova forma de fazer cinema e de escrever criou seguidores. Vergílio Ferreira encontra-se neste grupo.

Tal como no *Nouveau Roman* se esbate a trama narrativa definida, bem como a diegese linear e cristalizada em história, assim Vergílio Ferreira vai conceber o seu romance. Como nota Jacinto do Prado Coelho, a produção vergiliana identificada com o exemplo de *Alegria Breve* ou *Nítido Nulo* revela-se herdeira dos caminhos de Faulkner, Samuel Beckett e do *Nouveau Roman*, principalmente devido a duas facetas. Por um lado, as personagens-narradores vivem situações-limite; por outro, a construção narrativa, à semelhança de outros autores na esteira da modernidade, está muito perto do abandono do romance como história e narrativa localizada no tempo, preferindo transportar os elementos narrativos num rio poético-reflexivo, que brota das vivências e da subjetividade, em profundidade e para além do tempo⁽⁶⁹¹⁾. A este respeito, o próprio romancista pronuncia-se sobre o seu conceito de romance e afasta a visão tradicional de «história»:

É-me absolutamente insuportável, primário, infantil, um romance que me conte ainda um «história». E atinge as raízes do asco que ainda me descrevam, me façam um relatório da boca, dos cabelos e outros fragmentos de uma personagem. Contar histórias é para as avozinhas. Intolerável. Um romance tem de fixar o que excede a história, a atmosfera que a envolve, o espírito subtil que de tudo emana, o indício das coisas, aquilo que se toca a dedos breves como uma brasa, o que aponta ao subentendido, a fina inteligência que assim anima tudo por dentro.⁽⁶⁹²⁾

⁽⁶⁹⁰⁾ Cf. Luís Reis Torgal, *op. cit.*, p. 331. Quanto a esta separação, diz-nos João Bénard da Costa: «Aos defensores de “um cinema moral”, “um cinema de raízes democráticas, enquadrado na mais genuína ortodoxia neo-realista” [Baptista-Bastos] começaram a opor-se vozes que proclamavam um cinema afim da “nouvelle vague” francesa e que se reclamam das teorias dos *Cahiers du Cinéma* e da visão “auteurista” do cinema» (Cf. João Bénard da Costa, *Histórias do Cinema*, p. 114).

⁽⁶⁹¹⁾ Jacinto do Prado Coelho, «Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal», in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, p. 178.

⁽⁶⁹²⁾ *Conta-Corrente II*, p. 156.

Esta atitude de Vergílio Ferreira espelha um conceito proposto por Alain Robbe-Grillet, em 1975, quando escreve «L'argent et l'ideologie», no jornal *Le Monde*, sobre o cinema «disnarrativo», contestando a própria narrativa, tal como ela é vista em termos tradicionais, com uma organização causal de acontecimentos, numa lógica de referencialidade temporal perfeitamente identificável.

O cinema disnarrativo⁽⁶⁹³⁾ estabelece-se, entre vários aspetos, pela defesa da questionação permanente dos códigos, a polivalência dos sentidos, numa prevalência do paradigma, da acronia e do processo generativo sobre a estrutura sequencial, ou seja, a coerência rígida do eixo espaço-tempo é substituída pela oscilação introduzida pelo narrador. Assim, não se perde a linha cronológica, mas antes se aprofunda a dimensão temporal porque é axial para a compreensão do sujeito, o que origina conexões nítidas, como acontece em Jorge Luís Borges⁽⁶⁹⁴⁾.

O cinema disnarrativo introduz uma nova conceção de narrativa pois cada autor, em cada filme, possui uma identidade própria, uma forma única de conjugar as relações de tempo e imagem, a descrição e a narração na articulação entre o visual e o falado⁽⁶⁹⁵⁾. Esta nova relação aproxima-se do que os romancistas do *Nouveau Roman* defendem e do que Vergílio Ferreira executa na sua construção romanesca de jogos temporais, oscilações entre a memória e a perspetivação do presente, que constituem estratégias basilares para a inteligibilidade das suas personagens.

Estas características podem ser reunidas numa designação estética, um «cinema existencial», exemplificado nas obras de Tarkovski, Dreyer, Ozu e Bresson. Estes cineastas dão origem a uma nova forma de ver, uma perspetiva «existencial», capaz de despertar para a reflexão, a constatação da existência e a emoção de ser, tal como aconteceu a uma espectadora que, depois de assistir a *O Espelho* (1974),

⁽⁶⁹³⁾ Cf. André Parente, *Narrativa e Modernidade. Os Cinemas Não-narrativos do Pós-guerra*, São Paulo, Papirus Editora, 1994, pp. 131-135.

⁽⁶⁹⁴⁾ Cf. Jorge Luís Borges e Edgardo Cozarinsky, *Do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.

⁽⁶⁹⁵⁾ André Parente, *op. cit.*, p. 139.

de Tarkovski, lhe endereçou uma carta – que nos faz pensar na identificação ao espelho de Alberto Soares em *Aparição*, por exemplo – e da qual retiramos o seguinte segmento:

Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim. Mas, você, como pôde saber disso? (...) O quarto estava escuro. E a lamparina a querosene também se apagou, e o sentimento da volta de minha mãe enchia-me a alma. E com que beleza você mostra o despertar da consciência de uma criança, dos seus pensamentos! E, meu Deus, como é verdadeiro... nós de facto não conhecemos o rosto de nossas mães. E como é simples... Você sabe, no escuro daquele cinema, olhando para aquele pedaço de tela iluminado pelo seu talento, senti pela primeira vez que não estava sozinha...⁽⁶⁹⁶⁾

As inovações no plano temporal, faceta também resultante do contacto de Vergílio Ferreira com o *Nouveau Roman*, aliás reconhecida pelo próprio principalmente a partir de *Estrela Polar*⁽⁶⁹⁷⁾, levam a uma identificação⁽⁶⁹⁸⁾ na escrita do autor de um processo de intensificação da consciência do problema do tempo, nítido já em *Aparição* (1959) e não apenas no romance citado, escrito em 1962. Em *Aparição*, no epílogo, o narrador reflete sobre o tempo e a forma como os seus diferentes níveis se cruzam e se sentem no seu íntimo:

Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro. Uma lua quente de fim de Verão entra pela varanda, lava o soalho numa pureza irreal, anterior à minha humanidade e onde, no entanto, sinto presente uma parte de mim. (...) Quantos anos ainda à espera? Que caminhos desertos ou de estalagens à espera? Mas o tempo não existe senão no instante em que estou. Que me é todo o passado senão o que posso ver nele do que me sinto, me sonho, me alegro ou me sucumbo? Que me é todo o futuro senão o que agora me projeto? O meu futuro é este instante desértico e apaziguado. Lembro-me da infância, do que me ofendeu ou sorriu:

⁽⁶⁹⁶⁾ Cf. André Parente, *Ensaio sobre o Cinema do Simulacro*, Rio de Janeiro, Editora Pazulin, 1998, p. 62.

⁽⁶⁹⁷⁾ «Quando chego à altura de *Estrela Polar* o “*Nouveau Roman*” começou a ter grande repercussão. E senti os seus efeitos” (Cf. *Um escritor apresenta-se*, *op. cit.*, p. 239).

⁽⁶⁹⁸⁾ Cf. Fernanda Irene Fonseca, *op. cit.*, p. 53.

alguma coisa veio daí e sou eu ainda agora, ofendido ou risonho: a vida do homem é cada instante – eternidade onde tudo se reabsorve, que não cresce nem envelhece –, centro de irradiação para o sem-fim de outrora e de amanhã.⁽⁶⁹⁹⁾

Esta influência comprova-se ainda pela intencionalidade explícita de Vergílio Ferreira na utilização de uma técnica, a «presentificação»⁽⁷⁰⁰⁾, por oposição à tradicional arte de contar, consubstanciada na eleição do «presente verbal» como estratégia narrativa nos antípodas da temporalidade clássica.

O *Nouveau Roman* vem ainda trazer contributos incontornáveis para o que se pode definir como «crise do romance»⁽⁷⁰¹⁾, como a reflexão metafísica, a transformação de coisas e seres que ganham contornos de irrealidade, a valorização da alegoria e do esoterismo, e que podem ser associados à escrita vergiliana.

As dimensões metafísicas e temporais resultam também no desenho de um «movimento pendular» do espírito das personagens que viajam entre o passado e o presente, confirmando o abandono de Vergílio Ferreira da linearidade temporal na narrativa em prol desta conceção mais dinâmica e mais adequada à sua tramitação novelesca⁽⁷⁰²⁾, como já referimos.

⁽⁶⁹⁹⁾ Vergílio Ferreira, *Aparição*, pp. 272-273.

⁽⁷⁰⁰⁾ Diz-nos Fernanda Irene Fonseca no seu estudo já citado: «Ao escolher e insistir no termo “presentificar” para caracterizar os objectivos da sua técnica romanesca, Vergílio Ferreira revela ter consciência da importância relativa do *passado* e do *presente*, nos seus romances. A “matéria” é o passado, apresentando-se como romances da *memória*, da memória releva a sua temporalidade. Mas é o presente o centro de irradiação narrativa (e emotiva): é a emoção presente que *provoca* a emergência do passado e que, em última análise, *faz existir* esse passado. “Presentificar” não é apenas evocar, é também *invocar*. O presente não se limita a deixar-se passivamente invadir pelo passado, como em Proust. É o presente que chama (*invoca*) o passado, modelizando-o, incorporando-o (...)» (Cf. Fernanda Irene Fonseca, *op. cit.*, pp. 71-72)

⁽⁷⁰¹⁾ Vd. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1988, p. 684.

⁽⁷⁰²⁾ Tendo em mente *Apelo da Noite e Estrela Polar*, Eduardo Lourenço releva uma expressão basilar da valorização do narrador, associando-o ao

Após estas convergências na escrita do romancista entre o *Nouveau Roman*, o Existencialismo e Malraux, perfila-se uma questão: será lícita uma leitura dos romances de Vergílio Ferreira iluminada por um conjunto de influências que têm como matriz o cinema?

Iniciando uma demanda pelos caminhos que possam validar a (im)possibilidade de uma escrita cinematográfica, recordamos o próprio autor, na *Conta-Corrente*, quando comenta o problema das influências. Começando por rejeitar a matriz pessoana do «Intersecionismo», Vergílio Ferreira declara abertamente que a origem dessa faceta é o cinema. Mais ainda, afirma que foi Lúcia Dal Farra quem descortinou essa característica. O autor inicia uma associação de ideias e da influência do cinema passa para o relevo do *Ulisses*, de James Joyce, e, em seguida, para o *Novo Romance*. Estão assim definidos três vetores que afetam o romance vergiliano, ainda que o próprio escritor declare que nunca lhe haviam ocorrido de forma explícita⁽⁷⁰³⁾.

A aproximação do texto vergiliano à imagem tem sido analisada por vários autores, não só na deteção de marcas cinematográficas, como a utilização de técnicas narrativas que nos remetem para a sétima arte, mas também na própria construção textual que revelaria uma acentuada propensão para a visualização através da palavra.

Vergílio Ferreira demonstra uma predileção para elevar a evidência das percepções audiovisuais do narrador, numa confluência entre o real, o irreal e o fantástico, em que a temporalidade se torna responsável pela transformação do discurso da instância narrativa⁽⁷⁰⁴⁾. Distinguindo o empréstimo de técnicas cinematográficas, recordamos a sugestão de um movimento de câmara em *Rápida, a Sombra* – a

Nouveau Roman: «...esse mesmo frenesi dissolvente, essa universal presença da voz do autor é a expressão *a contrario* da dissolução mesma da personagem romanesca, em suma, um equivalente, embora ainda pleno de contradições, da tendência básica do romance europeu que sob a forma consciente – porventura excessiva – desaguou no que se chama “novo romance”.» (Cf. Eduardo Lourenço, *O Canto do Signo*, Lisboa, Presença, 1994, p. 95)

⁽⁷⁰³⁾ *Conta-Corrente*, Vol. IV, pp. 53-54.

⁽⁷⁰⁴⁾ Cf. Carlos M. F. da Cunha, *Os Mundos (Im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 2000, pp. 34-35.

fazer-nos pensar num *travelling* –, que acompanha um raio de sol na iluminação gradual de um conjunto de estantes, de livro em livro, até um retrato de Helena, proporcionando, cumulativamente, a revisitação do passado e as reflexões do narrador:

Sentado no sofá, o olhar aéreo em volta. Bate o sol numa estante, um raio limpo. Filtra-se pelo estore, suponho que, toca ao alto a primeira prateleira, o primeiro livro à esquerda, *História da Música*, ponho um disco no aparelho. (...) O raio de sol, limpo. Vivo. Do chão ao tecto, toda a parede, uma muralha de livros. E incrustadas neles, nas estantes, várias caixas para papéis. Numa das estantes, o retrato de Helena – porque não o levaste? A tua presença ainda. Foi numa praia do Sul, um Verão, há quantos anos? Saída das ondas, e os teus cabelos louros. Longos. (...) Estás linda. Não tu, agora, envelhecida – envelheceste tanto. (...) Saída das ondas – saída dos livros que em muralha de cima abaixo, de um lado ao outro da sala. Cinquenta anos de saber, tu antes e depois, o disco acabou.⁽⁷⁰⁵⁾

Outro vetor pertinente radica no facto de Vergílio Ferreira apresentar em vários romances um discurso narrativo em que o eixo audiovisual orienta e perspetiva momentos de enunciação, descrição ou enumeração. Em *Rápida, a Sombra*⁽⁷⁰⁶⁾, os mortos alinhados pela memória *fitam* o narrador; em *Nítido Nulo*⁽⁷⁰⁷⁾, *vê* os mortos que flutuam nas águas; em *Signo Sinal*⁽⁷⁰⁸⁾, o narrador *ordena-os* numa fila através da aldeia; e *Em Nome da Terra*⁽⁷⁰⁹⁾, o narrador *vê* no lar de terceira idade uma imagem do futuro.

Nos episódios citados, o narrador centraliza o universo narrativo na sua visão dos acontecimentos – reais ou imaginários –, recordando o passado, contemplando o presente e perscrutando o futuro, numa simbiose de tempos e espaços que se intersectam. Mas o fator unitário é sempre o ato de ver, que indicia uma perspetiva filosófica relativa

⁽⁷⁰⁵⁾ Vergílio Ferreira, *Rápida, a Sombra*, Lisboa, Bertrand, 1979, pp. 10-14.

⁽⁷⁰⁶⁾ *Rápida, a Sombra*, pp. 160-161.

⁽⁷⁰⁷⁾ *Nítido Nulo*, Lisboa, Bertrand, 1983, 331-332.

⁽⁷⁰⁸⁾ *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand, 1979, pp. 123-124.

⁽⁷⁰⁹⁾ *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 36.

à desagregação da palavra que dá o seu lugar a um equilíbrio interior feito com a voz, o silêncio, a música e a imagem⁽⁷¹⁰⁾.

Um dos romances que acabámos de citar, *Signo Sinal*, mereceu um aturado estudo de Marie-Thérèse Elshoff⁽⁷¹¹⁾, no qual pretende demonstrar a existência de uma visão fotográfica e cinematográfica nesse livro.

Em Vergílio Ferreira as perceções visual e auditiva encontram-se em estrita dependência de uma experiência existencial, fruto de uma expressão de uma consciência iluminada. O escritor encontrou na imagem a percepção imediata das coisas e uma capacidade ilimitada de evocação. Ao mesmo tempo, a linguagem da imagem constitui o exemplo supremo da linguagem do silêncio.

A imagem em Vergílio Ferreira não é apenas metáfora, é ainda símbolo e memória no narrador. A imagem oferece o tempo sem tempo, o espaço sem espaço, num jogo enigmático de imanência e transcendência, desvelando-se a sua função conotativa.

Esboça-se assim nos romances de Vergílio Ferreira, como *Alegria Breve*, *Nítido Nulo*, *Rápida*, *a Sombra*, *Signo Sinal* e *Para Sempre*, uma marca fotográfica e cinematográfica. Se em *Dos Passos*, Döblin ou Vargas Llosa se destaca a montagem como recurso cinematográfico exemplar, no escritor português a visão cinematográfica é, acima de tudo, metafísica, dominada pela dicotomia vida/morte, afetando os jogos entre a luz e a sombra, as perspetivas, a focalização das imagens, o ritmo, a montagem, e mesmo o som.

A marca do cinema e da fotografia encontra-se ainda como estratégia narrativa: em *O Caminho Fica Longe*, o capítulo «Intervalo» reduz a ação a um espetáculo de cinema:

As luzes acenderam-se e o filme parou. Num sujeito redondo, que se levanta na minha frente, reconheço um amigo meu, crítico de peso em assuntos de cinema, que estira por todos os periódicos da cidade as suas abalizadas opiniões sobre as fitas que vão aparecendo. (...) As luzes

⁽⁷¹⁰⁾ Cf. Carlos M. F. da Cunha, *op. cit.*, p. 66.

⁽⁷¹¹⁾ Marie-Thérèse Elshoff, «La vision photographique et cinématographique de Vergílio Ferreira dans *Signo Sinal*», in *Anthropos*, Barcelona, Ed. Anthropos, outubro de 1989, pp. XI a XVI.

apagaram-se. O filme recomeça. E eu, que já conheço bem tudo o que vai seguir-se, adivinho perfeitamente a crítica do meu amigo ao resto da fita e uma vez mais me entristeço. Para que vim eu ao cinema?⁽⁷¹²⁾

Em vários romances – *Apelo da Noite*, *Aparição*, *Nítido Nulo* e *Rápida, a Sombra* –, é através de velhas fotografias que o espectro do Tempo é apresentado às personagens; em *Rápida, a Sombra*, é devido a uma projecção de um filme que se identifica a degradação por ação do Tempo:

O filme era uma história absurda e violenta. E banal. Um turbilhão de fúria, revoluteda de sexo, encarniçados de raiva contra o efémero da vida, dois jovens, durante quantos anos? fora do tempo, fora da degradação. Fixar a eternidade no máximo da plenitude. Limitar o absoluto da vida aí. Como se um fruto limpo, deitar fora a infância e a velhice, o que anuncia a perfeição e o que a nega. Surpreender a divindade no tempo exacto da sua passagem, firmá-la aí, no corpo, antes que a divindade se vá. Antes que o corpo apodreça. (...) E um dia o jovem descobriu na rapariga o primeiro cabelo branco.⁽⁷¹³⁾

O romance *Signo Sinal* também ilustra inúmeras aproximações cinematográficas. Todo o romance é edificado sob a dicotomia permanente luz/sombra, que desperta jogos de claro-escuro, de luz difusa, e consequentes leituras conotativas, nomeadamente a visão do dia como estado de plenitude do narrador, por oposição à demanda existencial que ocorre durante a noite. Neste contexto de utilização da luz e da sombra, que recorda o Expressionismo alemão, Vergílio Ferreira recorre ainda à estilização das formas, à projecção da luz e das sombras nos objetos e nas pessoas, de modo a retirar daí consequências simbólicas.

⁽⁷¹²⁾ *O Caminho Fica Longe*, Lisboa, Inquérito, 1943, pp. 183-187.

⁽⁷¹³⁾ *Rápida, a Sombra*, p. 170. Outras referências ao cinema, sem a mesma dimensão, incluem o capítulo XIX de *Cântico Final*. Cidália e Mário decidem ir ao cinema. Cidália, entre o elogio fácil ao filme e o quase desconhecimento do nome do actor, classifica o primeiro: «Es-tu-pen-do. Simplesmente for-mi-dá-vel. Com o... com esse Lancaster» (*Cântico Final*, p. 168).

No romance, a dicotomia claro-escuro caracteriza a evocação da aldeia, desde a luz difusa do crepúsculo, que ilumina as tarefas agrícolas, até à terrífica escuridão que se espalha na descrição do espaço, que evoca um filme a preto e branco; a igreja é sempre um espaço de conflito entre a luz e as trevas («Pedro estava sério, devia entender. Mas via-se bem que falavam de morte, coisas escuras e aziagas, estava uma tarde de cinza. (...) Estava uma tarde de luto – está uma manhã de sol, o mar azul até ao infinito da alegria, abrando o passo na orla da espuma, meu Deus»⁽⁷¹⁴⁾); a oposição entre a existência e o sagrado é adensada pela presença do nevoeiro, que opera uma metamorfose no espaço – do real para o irreal – à semelhança do que aconteceu em inúmeros casos da sétima arte:

Foi quando vindos do lado do cemitério – todos nos voltámos a ver. Como um espesso nevoeiro, formas difusas de névoa, deslizam lentas sobre a terra como se impelidas por um vento, alastram para um lado e para o outro. Formavam agora um grande esquadrão de cinza, em fileiras cerradas que se iam desdobrando à medida que avançavam alternando-se no horizonte. (...) Têm todas a cor cinzenta da matéria dos sonhos, vão-se-lhes definindo os traços como no acerto de uma focagem. (...) Têm o olhar fixo fora do tempo, seguem o seu rumo a direito, repassam-nos da sua sombra, escoam-se por nós e seguem. (...) Fico cego de nevoeiro que vai passando por mim e a sua sombra.⁽⁷¹⁵⁾

Para além do jogo entre a luz e a sombra, o romance também evidencia a utilização de jogos de perspetiva. Utilizando terminologia fílmica, Elshoff não hesita em afirmar que Vergílio Ferreira utiliza uma visão «de lado» – que ocorre no tratamento de desprezo de Sabina relativamente ao narrador –, ou imagens em *plongée* ou *contre-plongée* para caracterizar as personagens. Quando a visão em *plongée* é usada, o narrador situa-se num plano de observação superior – raro no romance –, mas com uma ideia de sofrimento, tal como acontece quando contempla as colinas no cimo de Pombal. Uma visão lateral, símbolo de marginalidade, acontece muitas vezes no romance,

⁽⁷¹⁴⁾ *Signo Sinal*, p. 107.

⁽⁷¹⁵⁾ *Id.*, pp. 134-135.

nomeadamente quando não toma qualquer partido nas discussões políticas, colocando-se à margem dos oradores na aldeia, enquanto uma visão em *contre-plongée* mostra o crescimento assustador dos mortos que vêm ter consigo, ao mesmo tempo que busca uma saída para fugir («Estão já quase sobre nós, olho-os cá de baixo, são altíssimos, cantam sempre»⁽⁷¹⁶⁾).

Outras técnicas cinematográficas incluem a visão panorâmica, que no romance simboliza a desorientação do narrador na sua busca do sentido da existência, frequentemente associado às trevas, ao frio, às ruínas ou ao mistério que o cerca e o envolve. Durante um comício, assiste à passagem dos mortos, que desfilam perante ele, de forma sucessiva, entre o real e o imaginário:

Era um bando móvel, passava por entre o povo, ninguém parecia dar conta, mas eu dava. Fluidos, alvadios, esgaçados de névoa, outras vezes perfeitamente consistentes, conheço-os, conheço-os, que vindes aqui fazer? Senhor professor! Senhor Ximenes! Chamo-os, não me ouvem, passa o Xarepe da calça à 27, o Cantarola. (...) E o médico, tão suspeito de ideias subversivas. E a Palaia doida, vem atrás do Chiquinho – que tendes aqui que fazer? E o Caçoila, o Marra, o Pintelha. Mortos que passais, só eu os vejo, passam.⁽⁷¹⁷⁾

Outros momentos aproximam o texto do *travelling*, como no momento em que, gradual e sucessivamente, os mortos se perfilam diante dos seus olhos, após o tremor de terra. No jogo entre o passado e o presente, muitas imagens aparecem na mente do narrador envoltas num nevoeiro, dissolvendo-se progressivamente noutra imagem, tal como acontece num *fundido*, criando uma atmosfera onírica, semelhante à que rodeia o aparecimento dos espectros. Por outro lado, na cena em que o narrador lentamente começa a distinguir as silhuetas de Moita e Silvino, quando se aproxima deles, lembra o *zoom-in*, tal como no capítulo XXXVI se aproxima de cenas isoladas no combate de rua, que vai selecionando, criando a ilusão de uma visão em *plongée*:

⁽⁷¹⁶⁾ *Id.*, p. 134.

⁽⁷¹⁷⁾ *Id.*, p. 89.

Estou de fora da História, estou ao alto no ponto de vista de Deus, não tenho uma opinião terrestre, posso assistir. (...) Vejo depois o novelo de povo, redemoinha vagaroso contra a claridade do largo. (...) Às vezes sai um tipo a correr, vejo-o a passo solto... (...) Olho para aí, a seguir a troca de opiniões. (...) Também me ergui sobre os pés, dei uma olhadela... (...) Via-os agora em movimentos lentos...⁽⁷¹⁸⁾

O ritmo narrativo no romance patenteia duas técnicas narrativas que o cinema tipifica. O *ralenti* é usado como instrumento de suspensão da temporalidade e de ilustração do tempo psicológico. Esta técnica é assinalada, por exemplo, no capítulo XXVI, no momento em que Cartaxo luta contra a tempestade, numa suspensão do tempo realizada pelo narrador (mas que já tinha sido praticada no romance *Rápida, a Sombra*, de modo a indiciar a elevação em êxtase do narrador perante Hélia, encarnação do Ideal, tal como ocorre perante o absoluto da morte, numa distensão temporal que origina um aumento da tensão dramática):

Estava escuro, chovia sempre, sigo o Cartaxo na minha imaginação. (...) Passa em frente do cemitério, as rodas prendem-se na lama, chove sempre. (...) Estou fixo na sua imagem, dá à perna, não se move do mesmo sítio, como os ciclistas às vezes, em cima de roletes à entrada de um circo. Estou de lado, vejo-o, ele não se move. (...) Está deitado sobre a bicicleta, o olhar injectado, entestado imóvel ao caminho do destino, puxa sempre.⁽⁷¹⁹⁾

Num exercício antinómico, Vergílio Ferreira aplica uma técnica que imprime uma maior velocidade narrativa – frequentemente para realçar o dinamismo da vida – construída com estruturas elípticas, como ocorre no capítulo XIII, em que a personagem se afasta rapidamente para o horizonte transformando-se num pequeno ponto («...vejo o Arquitecto minúsculo, breve insecto na estrada branca, um breve ondear das abas do capote...»⁽⁷²⁰⁾), ou quando no capítulo XXXVII a aldeia é reconstruída muito depressa, em crescendo

⁽⁷¹⁸⁾ *Id.*, pp. 255-258.

⁽⁷¹⁹⁾ *Id.*, pp. 188-190.

⁽⁷²⁰⁾ *Id.*, p. 101.

vertiginoso, à semelhança do nascimento de uma flor que é filmado de forma acelerada:

As paredes nasciam do chão não irregularmente mas todas ao mesmo tempo como se a força, distribuída por todo o largo, fosse fazendo subir. Eu ia vendo assim erguer-se de um só jato a aldeia inteira, desde as construções do centro às da periferia. A aldeia brotava assim toda ela do centro da terra, lentamente, poderosamente, como nos truques do cinema se vê desabrochar uma flor.⁽⁷²¹⁾

Por fim, o escritor utiliza uma técnica narrativa que aproxima o seu romance da montagem paralela dos filmes, pois coordena um encadeamento analógico com falhas espaço-temporais, sobressaindo desta forma a descontinuidade do pensamento do narrador, como se nota ao longo de todo o romance, iniciado com a deriva «pelo labirinto das ruas», no Capítulo I, e reiterado no início do último capítulo, entre a memória dos mortos e a partida dos construtores do futuro, dados entrelaçados na narrativa com a sua história e respetivas personagens.

Em síntese, a compilação e utilização de elementos audiovisuais no romance de Vergílio Ferreira testemunha uma *mise en scène* cinematográfica, demonstrativa da nítida subjetividade do narrador e que comprova a busca do romancista pelo indizível. A linguagem da imagem ultrapassa o nível denotativo da esfera linguística e estabelece uma linha de comunicação emocional, absolutamente indizível, e que Vergílio Ferreira elege como referencial absoluto da essência da Arte⁽⁷²²⁾.

Assim, parece inegável que podemos encontrar em vários romances vergilianos um conjunto de marcas cinematográficas. Se Lauro António já o referira, de forma inaugural, em «Vergílio Ferreira e o Cinema», nomeadamente quando cita os romances *Rápida, a Sombra, Para Sempre, Até ao Fim* e *Em Nome da Terra*, como exemplos dessa ascendência cinematográfica, variadíssimos autores o seguiram nesta análise, ora episódica, ora sistematicamente.

⁽⁷²¹⁾ *Id.*, p. 263.

⁽⁷²²⁾ Marie Thérèse-Elshoff, *op. cit.*, p. XVI.

Quando percorremos os romances vergilianos, encontramos alguns segmentos textuais que se ilustram uma relação com o universo da imagem e que permitem falar em homologia entre a narrativa literária e a fílmica⁽⁷²³⁾. Um exemplo manifestamente claro integra o romance *Manhã Submersa*. Quando o protagonista se aproxima do Seminário e contempla o velho edifício, o leitor encontra uma narração dominada pela focalização interna da personagem em deslocação e que um filme traduziria por *travelling* com um *contre-plongée*, dada a forma como o rapaz olha para cima e vê a ameaça personificada na casa («Lentamente, o casarão foi rodando com a curva da estrada, espiando-nos do alto da sua quietude lóbrega pelos cem olhos das janelas»⁽⁷²⁴⁾).

Alguns autores preferem dividir a relação de Vergílio Ferreira com o cinema em distintas fases. Mário Jorge Torres⁽⁷²⁵⁾, já citado neste nosso trabalho, após dilucidar uma fase de «desejo da imagem» – cujo momento culminante coincide com a adaptação de *Cântico Final* –, dissecar a seguinte, que designa por «tentação da imagem».

Já em *O Caminho Fica Longe* se pode identificar na descrição inicial uma construção textual que se assemelha a um guião cinematográfico, com diálogos curtos e descrições muito concisas das personagens e dos seus comportamentos. Concordamos que em certos momentos deste romance – e de outros –, o escritor parece aproximar-se do discurso técnico de um guião, mas o conteúdo não se coaduna com a tipologia referida. Recorde-se a seguinte descrição: «Na quietude morna da noite, Coimbra adormecia. (...) Eléctricos gemiam na arrancada da subida, fendendo o torpor que enlanguescia o ar. Música recolhida ondeava pelo céu»⁽⁷²⁶⁾. A seleção vocabular distancia-se da simplicidade e objetividade exigíveis a um guião, logo, a aproximação ao cinema apenas pode ser considerada no plano técnico, mas não nos dois que o crítico refere.

⁽⁷²³⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 59.

⁽⁷²⁴⁾ *Manhã Submersa*, Lisboa, Bertrand, 1996, p. 21.

⁽⁷²⁵⁾ Mário Jorge Torres, «A tentação da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira», *op. cit.*, pp. 501-510.

⁽⁷²⁶⁾ *O Caminho Fica Longe*, Lisboa, Inquérito, 1943, p. 11.

Em *Cântico Final*, no capítulo V, pode discernir-se mais um exemplo de uma descrição marcada pela visualização, quando Mário se prepara para cear, momento que estabelece um *raccord* com a cena seguinte, já no capítulo VI, quando a senhora Ana se senta junto ao protagonista, deliciando-se com a forma como ele apreciava o jantar em silêncio. Para além desta técnica de interligação narrativa, Vergílio Ferreira também constrói descrições que nos fazem pensar em movimentos de câmara, como no seguinte passo de *Até ao Fim*⁽⁷²⁷⁾:

Subo rápido ao terceiro andar, abro a porta, a casa deserta. A sala é à esquerda, mas há ainda um cubículo apêndice dessa sala, também à esquerda, é aí. Ao ângulo, tenho uma secretária (...). E por cima da secretária, detenho-me um pouco a olhá-lo. São três figuras de mulheres, deu-mas o Lima de Freitas, detenho-me um pouco. Um dia pensei e descobri. É o instantâneo de uma rapariga no enquadramento de uma porta, bate-lhe a luz de frente, a sombra rápida das pernas no chão. (...) Tive sorte em apanhá-la ainda na quadratura da porta, um instante apenas, vai em breve desaparecer, ficará apenas o vazio da porta.

O escritor opta por um *travelling* inicial e, após um plano fixo, a fotografia assume o foco do enquadramento até desaparecer de *campo*, o que nos leva a considerar que este segmento textual ilustra uma tessitura narrativa da qual não pode ser dissociada uma *nuance* cinematográfica.

Para além da integração de técnicas narrativas cinematográficas nos seus romances, o autor de *Em Nome da Terra* recorre ainda ao cinema como metáfora. Utiliza a sétima arte para descrever o processo de rememoração através de uma multiplicidade de imagens que se sucedem, mas que, num efeito de sobreimpressão, revelam aquela que é a principal («Vêm-me as imagens em turbilhão, não o disse já? Vêm. Mas há sempre uma que vem sobre as outras e és tu. Vivacíssima energética rapidíssima, sobre outras imagens – tantas»⁽⁷²⁸⁾); tenta descrever o discurso com uma técnica cinematográfica, citando um conceito para explicar o sentido da sua visão do real («Eram frases

⁽⁷²⁷⁾ Cf. Mário Jorge Torres, *op. cit.*, p. 508.

⁽⁷²⁸⁾ *Em Nome da Terra* p. 84.

desligadas, (...) frases breves desconexas, diz-se que no cinema, não sei se já ouviste dizer. Chamam-lhes “intercalados”, suponho, imagens instantâneas durante a projecção de um filme»⁽⁷²⁹⁾); e descreve a temporalidade com recurso explícito ao filme enquanto termo de comparação («É o tempo em que as palavras já não criam o mundo como na boca de Deus que o criou com elas. Em que se dá conta de que já não trazem nada de dentro consigo. Saio contigo, tu ficas com o filho. Atravessamos o tempo. Como um filme rodado para trás»⁽⁷³⁰⁾).

A construção discursiva em *Alegria Breve*, por exemplo, revela um tratamento do tempo que merece atenção⁽⁷³¹⁾. No romance, vislumbra-se existência de uma técnica de montagem na narração, traduzindo-se numa justaposição de momentos cronológicos ou espaciais sem continuidade que é apresentada segundo uma ordenação traçada pela consciência e não pelo tempo cronológico. Mais ainda, reiteramos essa influência com um elemento adjuvante: a intervenção explícita do narrador que compara a aparição das personagens na sua mente com um truque cinematográfico.

A técnica que Vergílio Ferreira aplica ao seu romance sugeriu a Maria Lúcia Dal Farra⁽⁷³²⁾ a designação de «transitividade interrompida» ou «intersecção», facto que o escritor comentou, como já afirmámos neste capítulo, como uma influência do cinema. Este processo, visível em romances publicados antes de *Alegria Breve*, mas que neste texto melhor se vislumbra e compreende, consiste numa tentativa do narrador em revelar múltiplos acontecimentos e ações, de forma simultânea, sem conseguir atingir um estágio de plenitude conclusiva na sua narração, como este segmento ilustra:

⁽⁷²⁹⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 104.

⁽⁷³⁰⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 115.

⁽⁷³¹⁾ José Luís Gavilanes Laso, *op. cit.*, pp. 331-332.

⁽⁷³²⁾ Para uma compreensão mais adequada destes conceitos, sugerimos, de forma particular, os capítulos «A intersecção discurso-narrativa: a escritura (*Estrela Polar*)» e «A invenção confessada como um dos lados da escritura (*Alegria Breve*)» da obra de Maria Lúcia Dal Farra, *O Narrador Ensimesmado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira)*, São Paulo, Editora Ática, 1978, pp. 78-103.

– É o fim de uma cultura – disse alguém. – Tudo o que era nela possível se realizou. Não há mais possibilidades. Há só que reinventar tudo outra vez.

Os sinos doam. Enchem o espaço na tarde de cinza. Deitado na sala, com as tampas do caixão abertas, gordo, amarelo de azeite, as mãos curtas e fofas. Duas velas amolecem ao calor, uma velha de negro enrosca-se a um canto como um cão.⁽⁷³³⁾

Podemos encontrar neste excerto uma montagem realizada pelo escritor de dois momentos narrativos, com temáticas distintas – o desaparecimento de uma atmosfera cultural e a morte de uma criança –, que são justapostos, como num filme, criando simultaneamente uma similitude – a frase que inicia a primeira sequência tem uma ligação semântica com o teor da segunda sequência – e uma oposição – a esperança que se pode ler na «reinvenção» contrasta em absoluto com o paradoxo da morte de uma criança, por definição, um símbolo de esperança e de renovação –, revelando as deambulações do espírito do narrador. Entre o otimismo e o pessimismo, nota-se a estratégia coerente com a natureza de um romance que, entre o expressionismo e o surrealismo, pretende instituir uma viagem na consciência e, neste caso, a escolha deste tipo de narrador manifesta-se adequada para evidenciar a sinuosidade da alma humana e as suas viagens de investigação sobre questões metafísicas como a morte, a esperança, a solidão e Deus⁽⁷³⁴⁾.

Estas temáticas são frequentemente diluídas nas categorias da narrativa, como já vimos, principalmente nas personagens, no tempo, mas também no espaço, visto pelos olhos do protagonista.

No romance *Aparição*, logo no primeiro capítulo, o narrador expõe a cidade de Évora com várias sequências descritivas, em que o narrador descreve o espaço por onde vai passando, tal como se estivéssemos a acompanhar um *travelling* num filme:

Pelo empedrado das ruas, carroças estremeçam com um estrépito de ferragens, cruzam-se diante de mim as fachadas dos prédios numa alucinação de luz, uma vaga de aridez abre-me à imensidão da planície.

⁽⁷³³⁾ *Alegria Breve*, p. 205.

⁽⁷³⁴⁾ José Luís Gavilanes Laso, *op. cit.*, p. 332.

Sobre o casario branco vou descobrindo aqui e além manchas negras de velhos templos, e ao alto, disparadas ao céu, as torres da Sé. (...) Com efeito, nas súbitas arcadas que levam à Praça, abre-se-me um obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte. (...) Sobe-se por uma escada íngreme e estreita, selada de frios muros como os de uma prisão. No primeiro andar há uma tableta de um médico dentista. No segundo andar, um velho abre uma porta com o cabaz das compras. A pensão é no terceiro. Quando cheguei ao alto, já o moço tocava a campainha. Um homem abriu enfim, um homem alto, corpulento, com uns óculos sujos enterrados no nariz⁽⁷³⁵⁾.

Apesar de o narrador utilizar inúmeras expressões de carácter subjetivo («obscuro labirinto onde julgo repercutirem-se, como ecos de uma gruta, os ecos do tempo e da morte», «frios muros como os de uma prisão»), é nítida a construção textual com base no que o protagonista vai vendo. Literalmente, as palavras sucedem-se como uma forma de vermos através dos seus olhos, gradualmente, em movimento, vários espaços e objetos. Esta estratégia cinematográfica pode ser encontrada em vários momentos da obra, como no segundo capítulo, numa sugestão de um *contre-plongée*, seguido por um *travelling*, parado por um plano fixo que antecipa outro *contre-plongée* («Subo a rua que leva à Sé, viro ao largo do Templo de Diana. (...) O zimbório da Sé brilha, dourado ao sol matinal. Fico a olhá-lo longo tempo, parado sob um arco que se lança sobre a rua, suspenso de silêncio e de memória»⁽⁷³⁶⁾). No décimo sétimo capítulo, encontramos uma sugestão de um *plongée* sobre a planície alentejana, observada desde a Casa do Alto e, no vigésimo capítulo, a visão do narrador lembra um *travelling* («Sigo com o olhar o avançar solene das arcadas...»⁽⁷³⁷⁾) ou sugere uma panorâmica de cima para baixo («A chuva parara, uma claridade maior abria pelas naves, pelas abóbadas. Do alto do coro um facho dourado desceu enfim para o cruzeiro como a sagração de um mistério...»⁽⁷³⁸⁾).

⁽⁷³⁵⁾ *Aparição*, pp. 14-15.

⁽⁷³⁶⁾ *Id. ibid.*, p. 24.

⁽⁷³⁷⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 223.

⁽⁷³⁸⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 229.

O espaço funciona ainda como um motivador da narração⁽⁷³⁹⁾. Não raro, os romances vergilianos refletem uma abordagem a esta categoria da narrativa enquanto fundamento para a rememoração, desencadeando anacronias e permitindo assim, como já identificámos, uma narrativa dominada pela estratégia da montagem. Em *Signo Sinal*, acompanhamos simultaneamente a reconstrução da aldeia, a própria narrativa e o labirinto centrado no Arquitecto, no narrador e em Luís; em *Para Sempre*, a viagem através da casa paterna realiza-se juntamente com a narrativa, ordenada não pela cronologia, mas sim pelo próprio discurso; em *Até ao Fim*, o espaço mantém o seu estatuto de elemento ordenador, pois é a partir da capela onde Cláudio se encontra a velar o filho que estabelece as suas digressões pelo passado; e em *Nome da Terra*, a casa de repouso é o ponto de partida para as viagens de espírito que são encetadas por João.

O valor metafísico do espaço, a sua intersecção com o tempo narrativo que Vergílio Ferreira elege e a arquitetura discursiva gizada pela consciência foram objeto de criterioso estudo por parte de Rosa Maria Goulart⁽⁷⁴⁰⁾. Inferindo a conjugação destas três coordenadas a propósito da descrição literária, invoca-se uma das principais referências dos estudos fílmicos, Seymour Chatman e a capacidade que reconhece no cinema para traduzir o real de forma literal, por oposição à impossibilidade da literatura em atingir objetivo similar. O que separa os dois universos, segundo Chatman – que se baseava em Jean Ricardou –, seria a imediatez da perceção no cinema, capaz de apreender um objeto na sua totalidade, ao passo que a literatura apenas poderia descrever de forma sequencial as suas características.

Na esteira de Chatman, Gabriella Gabbi e Jean Ricardou, entende-se que a descrição acarreta o tempo da realização textual e o tempo da perceção, o que implica uma suspensão ou um avanço muito lento do tempo, pois quem descreve fica preso nas malhas da sua observação e distancia-se da evolução temporal da história.

⁽⁷³⁹⁾ Cf. António da Silva Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995, pp. 90-92.

⁽⁷⁴⁰⁾ Rosa Maria Goulart, *Romance lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990, p. 203.

Se a análise preliminar desta suspensão temporal se afigura clara, mais evidente ainda se revela quando analisamos o caso de Vergílio Ferreira⁽⁷⁴¹⁾. Nesta linha de pensamento, a descrição vergiliana interliga-se com a própria construção da escrita, na medida em que se baseia na reconstituição e interpretação do passado, numa valorização explícita da temporalidade no universo narrativo.

Assim, não será ilícito identificar em Vergílio Ferreira a escolha de uma temporalidade para além do cânone narrativo tradicional, acarretando uma reorganização das relações entre as categorias da narrativa, nomeadamente uma intersecção do espaço pela temporalidade vista pela consciência do narrador-protagonista, alterando-o para uma dimensão intrínseca a esse sujeito, ao mesmo tempo que afeta as suas conexões com as outras personagens.

Nesta reflexão sobre o diálogo entre a palavra e a imagem em Vergílio Ferreira, verificámos que o mesmo se institui nos reflexos de um espelho peculiar. Se para o escritor a predominância estética da palavra sobre a imagem é inquestionável, não deixa por isso de sentir a atracção de a ver transfigurar no espelho do cinema, quer consideremos o seu interesse na adaptação dos seus romances ou avaliemos uma influência da sétima arte na sua produção romanesca.

Consideramos que o escritor, ainda que não tenha sido um cinéfilo consistente, não deixou de considerar o cinema um instrumento interessante para divulgação da palavra escrita. A partir desta premissa, Vergílio Ferreira aproximou-se da imagem em distintos sentidos.

De uma irredutibilidade absoluta, o escritor transformou a sua ligação ao cinema num desejo pela imagem, metamorfoseando a recusa inicial numa percepção seletiva e reticente, buscando apenas na tela o reflexo da escrita. O cinema funcionava assim como espelho da literatura, refletindo os pontos comuns – a essência narratológica

⁽⁷⁴¹⁾ Como afirma Rosa Maria Goulart, «...a descrição literária é sempre uma construção *in absentia* do objecto, por força da mediação verbal, a de Vergílio Ferreira é-o mais radicalmente: voltada de preferência para a ausência dele já na história, ela traduz antes uma obsessão ou do ausente, ou do não realizado, a que a personagem/narrador aspira» (*Id., ibid.*, p. 204).

– e evidenciando as «deturpações» inerentes à palavra transformada na imagem. Ainda plenamente consciente desta «deturpação» que afeta a adaptação de um livro, acreditamos que não deixou de sentir o fascínio por este espaço do indizível que é o cinema. Mais ainda, Vergílio Ferreira poderá ter procurado nele uma ponte para o *seu* espaço do indizível, um meio, um instrumento para a compreensão, um elemento capaz de auxiliar a palavra na tentativa de expressão do mundo que muitas vezes ela não consegue traduzir.

Nesta busca da imagem, encontrou os exemplos de Malraux, do *Nouveau Roman* e do *Nouveau Cinéma*, e mesmo do Neorrealismo que explorou linhas de convergência entre o romance e o filme. Ao longo da sua evolução literária e ideológica não procurou de forma deliberada um enriquecimento da sua tessitura narrativa através de técnicas cinematográficas, mas uma aproximação não pode ser negada.

Por um lado, não podemos falar numa «escrita cinematográfica» em Vergílio Ferreira, mas por outro, também não nos podemos alhear dos pontos de contacto entre a sua escrita e o cinema. Com efeito, julgamos que a produção romanesca de Vergílio Ferreira não exhibe um repositório de características que ilustre de forma sistemática uma apreensão explícita de técnicas fílmicas, pelo que nesta perspectiva não seria cientificamente correta a identificação de uma escrita cinematográfica deliberada e consistente neste autor. Não obstante, esta impossibilidade não constitui um obstáculo incontornável à possibilidade de identificação de uma escrita que revela uma simbiose de processos narrativos entre literatura e cinema.

À semelhança de vários autores que temos vindo a citar neste estudo, cremos que a escrita vergiliana patenteia, em alguns momentos, reflexos de técnicas narrativas do cinema, por via, em particular, das experiências simbióticas do *Nouveau Roman* e do *Nouveau Cinéma*, no âmbito da temporalidade compreendida pela consciência do protagonista. As opções vergilianas por processos de montagem narrativa paralela, a intromissão obsessiva do passado no presente pela mente do narrador, a recorrência onnipotente e onnipresente do *flashback*, e a construção de descrições que sugerem planos cinematográficos, são recursos técnicos iniludíveis para a cristalização em Vergílio Ferreira de similitudes técnicas com o cinema.

Entre a palavra e a imagem, a busca do indizível leva Vergílio Ferreira a uma relação bifronte. Olha simultaneamente para dois universos, literatura e cinema, e não deixando nunca de tornar perene e distinta a valorização da primeira, percorre, relativamente ao segundo, um itinerário fundado na irredutibilidade, mas que o levaria a contactos de natureza múltipla.

Num diálogo ao espelho, contemplando o indizível que o universo do cinema simboliza, o escritor edificou pela palavra um novo espaço e um novo tempo. Na consciência dos protagonistas que criou, arquétipo da sua conceção do Homem em permanente questionação, este novo espaço-tempo, entre o físico e o metafísico, redefine as fronteiras do ser e as fronteiras da própria escrita.

Na palavra vergiliana, o cinema também se desenha enquanto espaço do indizível.

CAPÍTULO II

DO ROMANCE AO FILME: DO LABIRINTO DA PALAVRA À IMAGEM NO LABIRINTO

There are many kinds of relations which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting.

BRIAN MCFARLANE, *Novel to Film.*
An introduction to the Theory of Adaptation

1. *Cântico Final*: de Vergílio Ferreira (1960) a Manuel Guimarães (1975) – Mário e o estatuto (meta)físico da Arte

Uma das conexões mais pertinentes entre literatura e cinema que podemos encontrar em Vergílio Ferreira é o conjunto das adaptações dos seus livros para a tela.

Relegando para segundo plano os projetos de adaptação não concluídos, e que já referenciámos no capítulo anterior, elegemos os dois textos literários que conheceram uma metamorfose da letra para a imagem.

O principal problema neste campo de reflexão é a transmutação do labirinto metafísico e ideológico em que se insere a palavra vergiliana no texto escrito, para o labirinto estético, narrativo e ideológico do cinema que interpreta o texto original e o tenta traduzir através da imagem.

Assim, os realizadores Manuel Guimarães e Lauro António sentiram a dificuldade específica do texto vergiliano em se deixar transfigurar para o plano das imagens devido, acima de tudo, à dimensão esfíngica do processo de leitura que advém da natureza filosófica e reflexiva do texto, entre a imanência e a transcendência, entre o mundo empírico e o cosmos interior do sujeito pensante. Neste

plano, os realizadores enfrentaram o labirinto das escolhas que uma adaptação acarreta.

Pretendemos equacionar as opções de Manuel Guimarães e Lauro António, avaliando a construção narrativa no filme e a dimensão de referencialidade concernente ao texto escrito, respeitando sempre uma coordenada que já invocámos muitas vezes: livro e filme são objetos estéticos que valem *per se*. Segundo esta premissa, o livro é apenas o ponto de partida e o filme o ponto de chegada. Iremos avaliar o critério que os realizadores elegeram para proceder ao processo de transmutação: a fidelidade. Assim, com este trabalho, desejamos avaliar as opções narrativas, estéticas e ideológicas dos realizadores na construção dos seus textos fílmicos. Com o nosso texto, investimos a edificação do filme e as suas relações com a fonte e, neste sentido, não iremos caracterizar os romances enquanto objeto hermético, mas sim como génese para o hipertexto, até porque os romances em causa já mereceram inúmeros estudos de natureza estritamente literária.

Já dilucidámos o conceito de fidelidade. Neste capítulo, utilizaremos esta referência com o significado que os realizadores tiveram em mente: respeito pelo autor, respeito pelo texto original, busca de equivalentes na imagem para a palavra do romance.

No caso de *Cântico Final*, o primeiro romance vergiliano a ser transposto para o ecrã, constatamos que Manuel Guimarães⁽⁷⁴²⁾ optou deliberadamente por uma adaptação que seguisse a «letra» do texto. Significa esta nossa visão que o realizador utilizou o texto de Vergílio Ferreira de uma forma tão literal que acaba por ilustrar a ausência de virtudes numa fidelização extrema. O realizador tentou alimentar o

(742) José de Matos-Cruz sintetiza a tessitura narrativa do filme com as seguintes palavras: «Mário Gonçalves, professor do liceu ameaçado pela morte, devida a cancro, passa os últimos tempos de vida na aldeia onde nasceu, em plena Serra da Estrela. Aí, dá expressão ao seu talento de pintor, na íntima decoração duma capela abandonada. Essa é, também, a hora crepuscular das memórias insubmissas: o amor e a precaridade, as opções e a contingência, a perene insatisfação...» (Cf. José de Matos-Cruz, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 160).

seu guião com excertos do romance, esquecendo que um filme não é uma ilustração do texto. Criaram-se assim muitas situações no filme de uma estranha e quase caricatural «teatralidade» no desempenho das personagens, «recortadas» do romance vergiliano sem uma devida transfiguração semiótica. Esta é uma excelente exemplificação de uma fidelização que falhou pela sua natureza exacerbada, mostrando a validade do seguinte juízo de Gimferrer: «...la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades estériles...»⁽⁷⁴³⁾.

Manuel Guimarães pretendeu *ab initio* uma proximidade com Vergílio Ferreira. O escritor, entusiasmado com o projeto, não refreou o seu interesse e participou ativamente ao longo de todo o processo (aliás, uma ligação similar entre realizador e escritor viria a acontecer posteriormente em *Manhã Submersa*). Na verdade, a proximidade do escritor dos projetos cinematográficos traduz-se, desde logo, no cuidado com o argumento, pois é um elemento fulcral. Como bem mostram Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer:

Escrever um argumento, um guião, é muito mais do que escrever. Em qualquer caso, é escrever de outro modo; com olhares e silêncios, movimentos e imobilidades, conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem ter mil relações entre si, podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suaves para outros, podem servir de estímulo à inteligência ou atingir o inconsciente, que se sobrepõem, se misturam, por vezes mesmo se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, podem provocar alucinações em certas pessoas e que, de qualquer maneira, entram em relação uns com os outros graças a essa actividade surpreendente, própria do cinema, única na história da expressão, a que se chama montagem.⁽⁷⁴⁴⁾

Segundo o escritor, a única condição que colocou a Manuel Guimarães foi a manutenção do «espírito» da obra⁽⁷⁴⁵⁾. O produto

⁽⁷⁴³⁾ Pere Gimferrer, *op. cit.*, p. 67.

⁽⁷⁴⁴⁾ Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, *O Exercício do Argumento*, Lisboa, Texto e Grafia, 2016, p. 16.

⁽⁷⁴⁵⁾ Vergílio Ferreira, *Do Livro ao Filme*, p. 243.

final acaba por se revelar muito distante do romance, se equacionarmos méritos estéticos das duas obras. Apesar de Vergílio Ferreira ter sido manifestamente benévolo nas apreciações que fez ao filme de Guimarães⁽⁷⁴⁶⁾ (ainda sentia a lisonja de um romance seu ter sido escolhido para uma adaptação cinematográfica), não deixou de apontar marcas menos felizes desta transposição, desde a escolha dos atores à arquitetura narrativa (opções espaciais, construção dos diálogos – nos quais o escritor ainda operou algumas transformações –, opções temporais). Sobre estas divergências, Teresa Maria Gonçalves recorda que a proposta que foi feita sobre a adaptação do seu romance centrava-se na circunscrição do filme na vida imediata do pintor e suas dificuldades de realização, localizando uma sociedade utilitária e perspetivando a dimensão social do livro. Na verdade, a revolução de 1974 não tinha deixado indiferente o realizador, como aliás se vê na inflexão que introduz no final do filme, na já citada cena do fuzilamento⁽⁷⁴⁷⁾.

Cântico Final viria a revelar, mais uma vez, que uma adaptação é sempre uma leitura. Não obstante os desejos de Guimarães e de Vergílio Ferreira em criar um filme fiel ao romance, os trâmites da rodagem e da posterior montagem feita por Dórdio Guimarães deram origem a uma «visão» do texto original. É que uma adaptação, ainda que marcada por uma fidelização explícita à essência semântica do texto original, implica sempre uma transfiguração, perpetrada num exercício de recriação estética, da qual não podemos separar as respetivas implicações epocais, ou seja, estabelece-se um cruzamento nas linhas do texto matriz de movimentos sociais e históricos, contextos psicológicos e culturais, e procedimentos formais⁽⁷⁴⁸⁾. Esta influência

⁽⁷⁴⁶⁾ Cf. as observações críticas feitas pelo escritor ao filme que invocámos no capítulo anterior.

⁽⁷⁴⁷⁾ Teresa Maria Gonçalves, *Manhã Submersa. O Romance e o Filme*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995 (Tese de Mestrado policopiada), p. 63. Esta tese foi absolutamente fundamental para o presente estudo e a análise que realizámos a este romance tem no contributo de Teresa Gonçalves um esteio matricial que nos alimenta o pensamento.

⁽⁷⁴⁸⁾ Cf. Sérgio Sousa, *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, p. 26.

do contexto histórico condiciona, de forma clara, as opções do realizador, principalmente o desenlace do filme, absolutamente distinto do romance.

No caso dos romances de Vergílio Ferreira que foram transpostos para o ecrã, importa eleger as situações de divergência que os textos fílmicos ilustram, de modo a encontrarmos uma leitura ideológica distintiva.

Estabelecemos uma análise entre o que Genette designou por «hipotexto» (texto A) e «hipertexto» (texto B), sem a explícita e eterna espada de Dâmoles da fidelidade que paira sobre os estudos comparatistas entre um livro e um filme, porque denota uma visão cerceadora que considera a obra cinematográfica uma simples «tradução» ou uma «transferência», evidenciando, mais uma vez, a subalternidade do texto fílmico ao escrito. Assim, buscamos as marcas do diálogo estético, narrativo e ideológico e a capacidade de (re)criação do texto fílmico.

O diálogo inicia-se pelo título das obras. Guimarães mantém o mesmo título do romance e instaura deliberadamente uma conexão que se traduz na matriz narrativa do filme, com similitudes várias com o texto vergiliano. No filme, encontramos uma viagem derradeira de um pintor que regressa à sua aldeia natal para aí encontrar o fim físico, já próximo devido à sua doença terminal. Mas este final coincidirá com um último esforço de criação estética, a pintura de uma capela, que constitui verdadeiramente uma afirmação «religiosa», um cântico final. Este fio diegético reproduz o principal vetor narrativo do romance e perspetiva as opções do realizador no processo de adaptação.

A escolha do mesmo título intensifica os laços semióticos entre romance e filme. Em Vergílio Ferreira, o título do romance não é apenas uma escolha, mas um símbolo da essência do livro, um reflexo do seu eixo significativo mais profundo. Um título constitui uma orientação de leitura com consequências semânticas e pragmáticas, direcionando o percurso de descodificação. Em certos romances, o título pode apresentar um registo simbólico, metafórico ou mitológico; noutros títulos podemos vislumbrar a solicitação de um caminho de interpretação que radica nesse mesmo título e que se entrelaçam

com a *diegese*⁽⁷⁴⁹⁾, tal como acontece em *Cântico Final e Manhã Submersa*. O próprio escritor confessa que a escolha de um título é fruto de um trabalho aturado de seleção e pertinência semântica:

Um título deve ser já de si tanto quanto possível, uma obra de arte. Eu faço um esforço para isso. Daí que eu persiga um título muito mais tempo do que dizem que Flaubert perseguia um adjectivo. E daí que haja nos meus títulos uma “história” ou evolução, desde os títulos-frase à Giono (ou ao modo do brasileiro Érico Veríssimo) até à variedade que têm tido e não vou historiar. Mas é bom considerar-se que os títulos em geral têm uma história na história literária (...).⁽⁷⁵⁰⁾

Quinze anos separam o romance e o filme. É uma separação que também contempla coordenadas históricas e sociológicas diferentes. Guimarães opta por desvalorizar as orientações estéticas do romance que atravessam o pensamento de Mário e o seu círculo de amizades, elevando o contexto político e ideológico. O filme traduz precisamente a atmosfera da revolução de 1974, sendo as alusões mais evidentes as cenas em que Mário e os seus amigos debatem diretrizes ideológicas e o desenlace do filme, com a introdução da cena do fuzilamento dos prisioneiros por agentes da PIDE, sobre a qual Guimarães não informou Vergílio Ferreira, originando uma crítica negativa por parte do escritor.

Apesar da similitude entre livro e filme refletida na escolha do título pelo realizador português, as diferenças são várias. Por um lado, estamos a avaliar um livro e um filme, duas obras, duas realidades, com o mesmo título, mas com identidades distintas. Na dissemelhança, verificamos que são produtos artísticos de diferentes formas de arte, e ainda projetos que refletem duas personalidades e dois autores⁽⁷⁵¹⁾.

Em todo o exercício de comparação livro-filme não basta procurar sinais de fidelidade ou de equivalentes fílmicos para o texto. Estes

⁽⁷⁴⁹⁾ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 397.

⁽⁷⁵⁰⁾ Perfecto-E. Cuadrado, *op. cit.*, p. 11.

⁽⁷⁵¹⁾ Lauro António, «Para uma leitura do filme *Cântico Final*», p. 227, estudo incluído na 4.^a edição do romance *Cântico Final*, de Vergílio Ferreira, publicado pela Arcádia, em 1975.

dois critérios, para além de instrumentos de trabalho de difícil caracterização, resvalam para uma análise que estabelece uma dependência entre os dois textos. E como sugere Lauro António, a análise comparativa sem imposições é aquela que é mais fiel ao próprio processo criativo, pois encaramos o filme enquanto recriação através de uma nova linguagem e de um novo contexto de produção. Em síntese: «Porque o filme é uma obra que começa e acaba em si mesma, nela se encerrando por completo»⁽⁷⁵²⁾.

De acordo com tais pressupostos, só podemos compreender o filme se começarmos por analisar os motivos que levaram Guimarães a escolher o romance de Vergílio Ferreira. Manuel Guimarães elege o romance de Vergílio Ferreira como uma estratégia para obter reconhecimento estético e social, num contexto de época dominado pelas dificuldades de afirmação de um cinema português totalmente dependente do apoio estatal. Em 1974, o Instituto Português do Cinema, que existia na dependência do Ministério da Informação e Turismo, era a única garantia para viabilização de um projeto cinematográfico. Apenas as figuras gratas ao regime e ideias sem protagonismo político ou social recebiam o apoio financeiro necessário à sua materialização. Por outro lado, a literatura sempre foi encarada pelo Estado Novo como uma fonte privilegiada. Recordemos Patrícia Vieira:

As reflexões de António Ferro sobre as vantagens de uma relação próxima entre literatura e cinema concretizam-se na prática cinematográfica das primeiras décadas do Estado Novo, verificando-se que o romance constitui uma fonte preferencial de narrativas de filmes entre os anos 30 e 50. (...) Estas obras inserem-se no esforço de Ferro de criar um “clima poético dentro da vida portuguesa” que traduzisse na esfera artística as realizações que o salazarismo tinha já atingido no domínio sócio-político.⁽⁷⁵³⁾

Em síntese, desde a génese do cinema em Portugal, passando pelo Estado Novo até aos alvares da Revolução de Abril as relações

⁽⁷⁵²⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 230.

⁽⁷⁵³⁾ Patrícia Vieira, *Cinema no Estado Novo. A Encenação do Regime*, Lisboa, Edições Colibri, 2011, pp. 51-52.

entre literatura e cinema são manifestas e constantes, constituindo uma linha clara na história da nossa cinematografia.

Guimarães possuía um caminho estético com características sociais bastante evidentes. Desde *Saltimbancos* (1951) a *Nazaré* (1953) e a *Vidas sem Rumo* (1956) que o realizador escolhera a temática social como *leitmotiv* para as suas narrativas, seguindo as principais coordenadas do Neorrealismo, num esforço de depuração ideológica e de adaptação à realidade portuguesa. O realizador sofreu ainda as influências da tradição soviética dos anos 20, de Eisenstein e Pudovkine, do cinema americano de Griffith e Ford, do realismo alemão de Pabst e May, e do realismo poético de Prévert e Carné. A sua orientação social valera-lhe a intervenção da Censura, que efetuou cortes na sua produção da altura, sendo o caso mais marcante a eliminação de mais de 50% do seu filme *Vidas sem Rumo*.

Para além desta influência social de inspiração Neorrealista, reconhece-se em Manuel Guimarães o seu interesse pela literatura. Muitos dos seus filmes refletem a inspiração em textos literários de explícito recorte social: *Saltimbancos* é a adaptação de um texto de Leão Penedo; Alves Redol escreve o argumento para *Nazaré* e os diálogos para *Vidas sem Rumo*; *O Crime da Aldeia Velha* (1964) é uma adaptação da obra homónima de Bernardo Santareno; *O Trigo e o Joio* (1965) baseia-se na obra de Fernando Namora; *Lotação Esgotada* (1971) reflete o trabalho com Mário Braga (que desenvolveu uma ideia de Artur Semedo).

Conjugando o seu interesse por temáticas sociais de pendor neorrealista, as influências de realizadores que levaram para a tela problemas sociais ou que utilizaram um registo realista, e o relevo da inspiração literária em muitos dos seus filmes, descortinamos três grandes vetores que conduzem Guimarães até Vergílio Ferreira. Na obra do escritor, o realizador encontraria temáticas sociais (principalmente na fase neorrealista), um suporte literário para o filme e um reconhecimento por trabalhar um texto de um autor consagrado.

Depois de várias tentativas para realizar um filme sem ceder em absoluto às obrigações impostas pelo Instituto Português de Cinema, trabalhar um texto de Vergílio Ferreira constituía um projeto de

resistência artística e pessoal. A escolha de *Cântico Final* é justificada por Lauro António, que equaciona o trajeto neorrealista de Guimarães e a dimensão existencialista do romance, encontrando uma motivação particular:

Para um cineasta combativo, de tradição neo-realista, este *Cântico Final* poderia surgir como uma viragem algo existencial na sua trajetória. Mas a verdade é que o romance foi progressivamente agarrando Manuel Guimarães (que a princípio se mostrava mais inclinado para adaptar uma outra obra de Vergílio Ferreira, *Alegria Breve*). Cremos que foi sobretudo a luta de Mário Gonçalves pela capela que foi lentamente prendendo Manuel Guimarães ao seu filme. Trajecto paralelo, se viria depois a saber. Trágico prenúncio, lamentamo-lo agora. ⁽⁷⁵⁴⁾

Quando o realizador se encontra já em rodagens na Serra da Estrela, surge a revolução de Abril. Por um lado, sente que pode, finalmente, dedicar-se a um cinema livre, centrado nos valores em que acreditava; por outro, a identificação com o Mário do romance vergiliano torna-se cada vez mais profunda. Prefere deixar para outro projeto os seus ideais mais vincados e continua a rodar *Cântico Final* (não deixaria, no entanto, de incluir a já referida cena do fuzilamento no epílogo).

A escolha deste romance de Vergílio Ferreira não se deveu apenas à identificação com Mário ou aos fatores que já enunciámos. *Cântico Final* evidencia influências cinematográficas que também podem ser encontradas em outros textos seus. Uma construção que usa os *flashbacks*, os regressos ao passado, as associações de ideias, a conjugação do espaço e do tempo no interior da personagem central são marcas plenamente perceptíveis ⁽⁷⁵⁵⁾. Recorde-se o início da obra, que cruza o regresso de Mário à sua aldeia e a lembrança da sua carreira de professor, entre as palavras do narrador e as vivências do protagonista, paralelismo ilustrado pelas duas formas com que o texto foi grafado:

⁽⁷⁵⁴⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 233.

⁽⁷⁵⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 235.

Por uma manhã breve de Dezembro, um homem subia de automóvel uma estrada de montanha. Manhã fina, linear. O homem parou um pouco, enquanto o motor arrefecia, e olhou em volta, fatigado. Aqui estou. Regressado de tudo. (...) Terminado o curso superior, entrara num liceu de Lisboa, como professor de Desenho. Profissão “pequena”, com qualquer coisa de mesquinho, de lamentável.⁽⁷⁵⁶⁾

Estas facetas, que já referenciámos no capítulo anterior, também traduzem o valor do passado na construção das personagens neorrealistas, a conjugação de ideias e o cruzamento de tempos e espaços do *Nouveau Roman*. Tal como Lauro António, pensamos que Vergílio Ferreira traduz em *Cântico Final* um cruzamento de influências literárias e cinematográficas.

Para compreendermos o cerne do romance e o principal problema na sua transposição fílmica, devemos dedicar-nos a Mário e à representação nesta personagem do estatuto (meta)físico da Arte.

Iremos destacar a personagem Mário – tal como faremos relativamente a António Lopes – porque as outras personagens e todas as categorias da narrativa gravitam em torno desta, que é mais uma personagem principal vergiliana arquetípica. Na verdade, compreender Mário ou António, ou qualquer outro herói do escritor, resulta simultaneamente na compreensão da «arquipersonagem» vergiliana, pois é habitualmente ela que percorre a narrativa, evidenciando a maturação ou evolução de um percurso, traduzindo e exemplificando o pensamento do escritor⁽⁷⁵⁷⁾.

Esta centralidade da personagem principal no processo romanescos vergiliano é ainda notada por Eduardo Lourenço quando destaca, por exemplo, em *Apelo da Noite*, o perfil de Adriano como herói-autor, representação da constante interrogação, inserindo este desenho do protagonista no campo mais alargado de uma das influências sofridas pelo escritor: «essa universal presença da voz do autor é a expressão *a contrario* da dissolução mesma da personagem romanesca, em suma, um equivalente, embora ainda pleno de contradições, da

⁽⁷⁵⁶⁾ *Cântico Final*, pp. 9-10.

⁽⁷⁵⁷⁾ Cf. Helder Godinho, «Vergílio Ferreira, hoje», in *Anthropos*, p. II.

tendência básica do romance europeu que sob a forma consciente – porventura excessiva – desaguou no que se chama “novo romance”»⁽⁷⁵⁸⁾. No fundo, quando analisamos Mário ou António, descobrimos a teia de relações entre todos os elementos do romance, internos e externos, desde as categorias da narrativa aos pensamentos que deram origem ao livro, numa simbiose criativa que se cristaliza. Para utilizarmos as palavras de Eduardo Lourenço, «As ideias dum romancista são os seus personagens...»⁽⁷⁵⁹⁾; portanto, traduzem o seu universo interior, os pilares da sua consciência e os tumultos do seu labirinto íntimo. Em concomitância, apesar de ressalvamos que na criação de um romance as personagens secundárias não podem refletir esse universo íntimo devido à sua natureza heterogénea, nem podem ser compreendidas sem a ligação a um mundo empírico e histórico, recordamos que os heróis do romance podem representar facetas do seu autor e reflexos da sua consciência⁽⁷⁶⁰⁾.

Face a esta indiscutível importância do protagonista no romance vergiliano, os processos de adaptação de *Cântico Final* e *Manhã Submersa* não poderiam ser de fácil materialização.

Manuel Guimarães procedeu a uma simplificação drástica das características de Mário no romance, como se pode facilmente constatar pelo conjunto de facetas que decidiu não explorar, como a frustração de não se realizar enquanto artista, tendo que sobreviver economicamente como professor do liceu. Abandonando esta necessidade material, o realizador não explora este problema de duplicidade existencial, destacando mais a sua vertente de pintor – projeção do realizador –, e desvalorizando a dimensão social da personagem. Curiosamente, tendo Guimarães uma dimensão neorrealista clara nas suas produções anteriores, esperaríamos que explorasse esta temática. Pelo contrário, torna a personagem nitidamente mais existencialista e menos social. Não se encontra integrada num contexto social, possuindo como diretrizes de pensamento a luta contra a sua doença e o amor impossível que dedica a Elsa.

⁽⁷⁵⁸⁾ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 95.

⁽⁷⁵⁹⁾ *Idem, ibidem*, p. 97.

⁽⁷⁶⁰⁾ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 601.

Outra grande diferença reside na exploração diminuta das tensões estéticas que percorrem distintos momentos de debate no romance, e que no filme apenas surgem para explicar melhor certos comportamentos ou ideias das personagens. Reportamo-nos ao debate entre uma perspectiva da arte neorrealista e outra de pendor mais formal, que atravessa muitos dos conchavos ideológicos lisboetas no romance, e que no filme são esparsos, como acontece no diálogo sobre os artistas ateus que pintaram capelas. Guimarães opta por destacar este aspeto apenas para realçar a ação de Mário que pinta em desafio aos deuses, substituindo-os, deixando um monumento perene, testemunho imortal da Arte ou, como afirma Eduardo Lourenço, faces da resistência do Homem relativamente ao olvido: «É o que Vergílio Ferreira lê por nós meditando no álbum em *Aparição*, nas lápides de inscrições eternas, em *Alegria Breve* ou na pintura de *Cântico Final* ou nas *Quatro Estações* de Vivaldi ainda em *Alegria Breve*: vitórias, tudo isso, sobre a morte (...)»⁽⁷⁶¹⁾. Quanto a estas opções, afigura-se claro o objetivo do cineasta: centralizar a atenção em Mário, destacando a sua faceta artística, de feição existencialista, e relegando para segundo plano a sua dimensão social.

Compreendemos que em qualquer processo de adaptação é sempre necessário fazer escolhas porque levar na íntegra um romance para a tela seria temporalmente impossível, mas Guimarães esquece todo o contexto epocal de debate histórico e estético que poderia tornar o seu filme num documento. Todavia, talvez tenha sido precisamente esse o desejo do realizador: abandonar temáticas próximas do contexto da época e explorar a intemporalidade da Arte. Mais ainda, olvidando esta diretriz de feição neorrealista afastava o seu filme das limitações censórias – que já sofrera em ocasiões anteriores –, e ganhava em debate filosófico.

Manuel Guimarães abandona a linha espacial lisboeta, os debates estéticos e ideológicos, não explorando as personagens que lhe dão voz. Deliberadamente, escolhe a viagem de regresso à aldeia natal, a montanha, as personagens desse espaço, as vivências nele centradas; relega Lisboa para o tempo da memória, revisitado em analepses, recordando o debate ideológico, o espetáculo em que conhece Elsa,

⁽⁷⁶¹⁾ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 101.

o *atelier* onde a pinta e a casa da praia onde vive a sua paixão. O passado é lisboeta, coincide com Elsa e a sua perda; o presente é na sua aldeia, coincide com a memória de Elsa e a sua metamorfose na pintura da capela.

Do romance também ficam longe a sua dimensão profundamente íntima e introspectiva, veiculada pela voz heterodiegética – que o cineasta tentou traduzir pela voz *off* –, a dimensão central do romance que no filme pode apenas ser mostrada, ou seja, torna-se mais descritiva, porque se no livro sentíamos Mário no seu interior, no filme vemos Mário a partir de fora. De facto, no livro, o escritor descreve a visão de Mário sobre o seu corpo morto, parecendo que é escrito pelo próprio protagonista, embora o seja efetivamente na terceira pessoa; Guimarães, no filme, escolhe de forma deliberada uma narração de terceira pessoa, o que transforma a essência diegética: a sua obra não é um filme de Mário, mas um filme sobre Mário⁽⁷⁶²⁾.

Quando pensamos na sequência final do fuzilamento, constatamos as escolhas estéticas e ideológicas de Manuel Guimarães, diferentes da matriz vergiliana.

No romance vergiliano, a situação é desencadeada quando Matos mostra a Mário uma revista com fotos de um fuzilamento. Quando Mário adormece, inicia-se um sonho. Mário imagina que faz parte de um grupo de homens que vão ser fuzilados e, após o fuzilamento, vê-se no chão, ao lado dos outros condenados. É esta perspetiva narrativa que desperta o fascínio do leitor: trata-se de um narrador heterodiegético, mas o protagonista parece projetar-se na entidade narrativa externa, criando-se uma ambiguidade nas vozes, uma simbiose entre personagem e narrador capaz de revelar uma miscigenação psicológica. Esta proximidade leva-nos a pensar que tanto *Cântico Final* como *Apelo da Noite*, por exemplo, romances de terceira pessoa, são acima de tudo condicionados pelo ponto de vista de Mário e Adriano, respetivamente, pelo que a terceira pessoa é apenas uma fachada de um discurso de primeira, uma estratégia narrativa⁽⁷⁶³⁾.

⁽⁷⁶²⁾ Cf. Lauro António, *op. cit.*, p. 239.

⁽⁷⁶³⁾ Maria Alzira Seixo, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987, p. 129.

Esta problemática revela-se particularmente interessante quando cotejamos este romance com *Manhã Submersa*.

Depois de Vergílio Ferreira ter trabalhado o modelo da autodiegese em António Lopes, plasmando a verdade e a emoção do autor que são extraídas da vivência do próprio escritor, pensaríamos que esta opção se mantivesse em *Cântico Final*. A escolha pela heterodiegese acarreta uma relação mais arbitrária entre modo e voz, eleva outros pontos de vista e diversifica a estruturação temporal, ao contrário do modelo autodiegético. Por outro lado, ambas as opções narrativas mantêm a centralidade da personagem e a submissão de todo o universo textual ao seu ponto de vista. O narrador não vai narrar de fora, mas vai quase ausentar-se, substituindo a narração pela descrição que decorre da visão da personagem⁽⁷⁶⁴⁾.

Neste romance, apesar de Mário possuir um valor axial indiscutível ao longo de toda a narrativa, nota-se a focalização que eleva outras personagens que também são vistas de *dentro*, de uma forma não tão intensa como o protagonista, mas comprovando um grau mais nítido de autonomia. Este tipo de narrador heterodiegético vai ainda desencadear outras transformações, como o facto de se tornar menos omnipresente do que o narrador autodiegético, permitindo que personagens distintas se possam fazer notar na diegese de acordo com a validade do seu retrato interior, capaz de lograr a atenção de quem apresenta a narrativa. Por outro lado, esta estratégia no tratamento das personagens não deixa de permitir a identificação evidente das intenções do autor, que as reveste de perfis ideológicos claros, numa intersecção de descrição, narração e reflexão. Rosa Maria Goulart dilucida esta questão e regista uma submissão de tudo o que é narrado às principais questões vergilianas: a problemática existencial e a dimensão artística do Homem⁽⁷⁶⁵⁾.

⁽⁷⁶⁴⁾ Cf. Rosa Maria Goulart, *op. cit.*, p. 221.

⁽⁷⁶⁵⁾ Afirmar a autora: «Isto porque o espaço e as coisas são sempre vistos em estreita aliança com as ações humanas, a ressaltar a presença intensíssima (expressão de Vergílio Ferreira) do homem no mundo e a, igualmente intensa, presença do escritor na escrita» (Cf. Rosa Maria Goulart, *op. cit.*, p. 227).

Quanto ao texto vergiliano, com forte herança de Malraux⁽⁷⁶⁶⁾, não esquecemos que o escritor havia lido *Psychologie de l'Art* antes de 1952 e sua refundição em *Les Voix du Silence* – o próprio Vergílio Ferreira o confirma em *Um Escritor Apresenta-se* –, e, nesta linha, Mário possui um projeto final, um ideal de recorte existencialista, de alguém que viveu peregrinando numa caminhada sem identidade e que agora é encontrada neste derradeiro objetivo que é a Capela.

Mário está dividido entre a metafísica da Arte, a dimensão física da Capela em ruínas, o projeto transcendente de a pintar, numa absoluta situação-limite que é o seu regresso à aldeia natal para morrer. Este espaço físico permite a confluência de passado e presente, de personagens e de espaços, memórias e desejos, construindo uma dimensão metafísica do ser e do criar. No romance, Vergílio Ferreira descreve a missão (meta)física de Mário num segmento marcado pela consubstanciação na matéria visível das distintas forças interiores invisíveis e mesmo indizíveis:

E era aí, entre as formas do tempo e da transfiguração, que Mário descobria, mais visível, o que na sua capela havia de irradiante, de legendário e de nocturno. (...) Uma força obscura se erguia assim diante de Mário, do pintor ungido da ameaça, força antiga, elementar, para onde lhe convergiam a permanência do mistério, dos espaços e do silêncio, a tenaz memória da inocência e confiança, a voz surda do impossível e da perfeição, a paz que habitava o sonho, a desolação das horas abandonadas, a iluminação da graça nos instantes do milagre, a vertigem, a serenidade, o sabor de fim e de eterno... Dos dois vitrais irradiariam para o recolhimento interior, luas e estrelas azuis, amarelas, vermelhas, estrelas oblíquas, de raios irregulares, frisadas num desespero de ângulos, irisando o espaço do cântico imemorial da prece, reinventando a oscilação de uma irrealidade de tempo.⁽⁷⁶⁷⁾

Esta confluência entre distintos tempos é uma estratégia narrativa que nos lembra o *Nouveau Cinéma*. Sobre esta problemática, lembrem-se os filmes de Alain Resnais onde passado e futuro, imaginário e

⁽⁷⁶⁶⁾ J. L. Gavilanes Laso, *op. cit.*, p. 176.

⁽⁷⁶⁷⁾ *Cântico Final*, pp. 209-210.

real se entrelaçam, muitas vezes ilustrando uma estratégia do cineasta que consiste na presentificação de um momento do passado⁽⁷⁶⁸⁾.

O protagonista revela-se um instrumento vergiliano para demonstrar a natureza (meta)física da Arte, traduzida na transcendência/ imanência consubstanciada na Capela. Nesta imagem de espaço de projecto heideggeriano, de saída da aldeia, vivência na cidade e regresso purificador à mesma aldeia, Mário não pretende reconstruir uma Capela, mas sim edificar uma contemplação do mistério que é a vida, numa cristalização do Absoluto que é a Arte, uma redenção artística, à semelhança de outros pintores, como Matisse, Goya, Braque, Chagal, Léger ou Lurçat. Não se trata de uma conversão religiosa. Pelo contrário, parece um desafio ao divino quando Elsa surge lentamente do pincel de Mário, uma substituição do divino pelo humano – uma linha central do romance vergiliano –, pois o pintor celebra a própria Arte, o verdadeiro Absoluto e o divino por eleição humana, derivado do conceito existencialista de «morte» de Deus e que resulta numa identificação da Arte com o Sagrado (presente em *Carta ao Futuro*, *Do Mundo Original*, *Espaço do Invisível I* e *Invocação ao meu Corpo*).

Mário, tal como outros heróis vergilianos, encontra-se em permanente demanda, vê-se como agente histórico, mas com uma dimensão singular em relação à religião. O romance não patenteia uma imagem do homem dessacralizado, mas um regresso a uma atmosfera de descoberta e de espanto face a esse espaço do sagrado, atitude que resulta da mediação da Arte, contraponto de uma existência e de um mundo afastados de um espírito de unidade primordial. Entre o mito, o religioso e o simbólico, a Arte tenta desvelar a essência mais profunda e intrínseca da religiosidade⁽⁷⁶⁹⁾.

A Capela permite um reencontro com o sagrado, que na Aldeia é confundido com uma conversão – interpretação que também é

⁽⁷⁶⁸⁾ «...assim acontece em *O Ano Passado em Marienbad* e em *Hiroshima, meu amor*, um dos mais belos filmes franceses (em 1959, em Hiroshima, cidade mártir, durante a rotação de um filme, uma jovem francesa, Emmanuelle Riva, vive um breve e patético amor com um japonês, Eiji Okada. Essa ligação a faz lembrar de uma outra relação vivida em Nevers durante a ocupação alemã da França)» (Cf. Gérard Betton, *op. cit.*, p. 27).

⁽⁷⁶⁹⁾ Cf. J. L. Gavilanes Laso, *op. cit.*, p. 193.

referida no filme –, um retorno e uma libertação, um triunfo sobre a morte que espreita o pintor, um «cântico final» vitorioso do homem sobre o inexorável, em que a Arte é o agente da redenção. O Homem também é contemplado de forma orgulhosa, tal como acontece com o quadro do galo, pintado por Mário, símbolo de resistência, de rebelião contra todas as limitações da vida e de apego à continuação dessa mesma vida, por exemplo, pelo desejo de Mário em ter um filho, ideal negado por uma Elsa que é corpo passageiro, de «milagre», de instante, de «aparição». Após o desaparecimento de Elsa, Mário decide eternizá-la. O romance torna-se palco deste dilema entre o físico e o metafísico.

Para ultrapassar e dirimir esta dicotomia, a Arte é, em Mário, a superação pura dos antagonismos (meta)físicos, pois permite, pela criação, uma atitude de emancipação do Homem⁽⁷⁷⁰⁾. Neste sentido, o narrador é uma peça fundamental para a compreensão da teia narrativa. Neste romance, estabelece uma proximidade quase metafísica com o protagonista, deixando que ele vá divulgando os ideais do autor, nomeadamente o valor da obra de arte. Por isso, quando Vergílio Ferreira afirma «É na obra de arte que particularmente o *invisível se vê*»⁽⁷⁷¹⁾, também pressentimos o desejo que Manuel Guimarães teve em filmar este romance de modo a traduzir a dimensão (meta)física da Arte, também porque ele, sendo pintor, tinha dentro de si estas mesmas inquietações.

No filme, Guimarães não utiliza a ambiguidade entre narrador e protagonista que temos no livro. A câmara evidencia a existência de um narrador externo, afastado do protagonista. Sendo claro que no

⁽⁷⁷⁰⁾ «Frente ao estilismo puro da fórmula de “a arte pela arte” que vê no objecto estético um valor absoluto, em *Cântico Final*, através da personagem central, configura-se a arte como prazer essencial da criatura humana, como modo de actualizar uma ideia-emoção, como a única coisa que permite ao homem transcender as limitações inerentes à sua condição, como a única possibilidade de se realizar com plenitude através da criação. Pela arte torna-se mais presente, visível, e manifesta-se-nos, ainda que de modo esporádico mas fulminante e revelador, o que está para lá dos nossos limites, chame-se-lhe *invisível, irracional, transcendente*, etc.» (Gavilanes Laso, *op. cit.*, p. 205).

⁽⁷⁷¹⁾ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I*, p. 16.

cinema a voz narrativa habitual é externa, ao mesmo tempo que as opções da adaptação favoreciam essa escolha em detrimento da complexa simbiose que descrevemos, o realizador leva mais longe as suas escolhas no processo narrativo. Regressando à cena em causa, constatamos que a câmara acompanha sempre Mário, mas a perspetiva revela um narrador externo.

Outra diferença entre os dois narradores resulta de perspetivas ideológicas distintas. O escritor descreve esta cena com dois objetivos: colocar Mário perante a morte, analisar as suas reações e condenar todo o fuzilamento, em abstrato, dado que o mesmo não é apresentado no livro com pormenores que permitam a sua identificação espacial – apenas temporal, com a utilização de um «hoje». Manuel Guimarães seleciona um contexto bem definido. A cena passa-se em Portugal, durante o Estado Novo, e denuncia a perseguição da PIDE a militantes comunistas. Não há qualquer tipo de dúvida. Os fuzilados, no filme, dão vivas à Liberdade, à classe operária e ao comunismo. Esta sequência do filme foi reescrita após o 25 de Abril e não seria possível no período anterior. Trata-se de uma visão muito distante da escolha ideológica do romance que Mário Jorge Torres critica afirmando: «Manuel Guimarães não resiste, a coberto da mudança de regime e do fim da censura, a circunstanciar o que no romance era mais densamente generalizador, dando à sequência dos fuzilamentos um frágil e desnecessário (e contraditório) carácter panfletário»⁽⁷⁷²⁾.

Outra das principais diferenças entre o romance e o filme é a construção de Mário e Elsa. A impossibilidade de levar para a tela todas as dimensões das duas personagens romanescas, condicionou a adaptação, mas o diálogo (im)possível entre Mário e Elsa no romance tornou-se ainda mais difícil no filme devido às escolhas do realizador.

Apesar de Mário ser o protagonista em ambas as narrativas, o seu perfil nos dois textos ilustra concepções diferentes. No romance, encontramos Mário dividido entre a profissão e a arte, entre Lisboa e a aldeia natal, entre as suas concepções ideológicas e as do grupo dos seus amigos em Lisboa. No filme, estas dicotomias esbatem-se e um eixo assoma à superfície narrativa: Mário pintor-aldeia.

⁽⁷⁷²⁾ Mário Jorge Torres, *op. cit.*, pp. 506-507.

Como já afirmámos, as necessidades de simplificação da narrativa para levar à tela o romance explicam em muito as opções. Por outro lado, a projecção do realizador no protagonista ajudam-nos a compreender as suas decisões. Por último, as escolhas ideológicas de Guimarães condicionam toda a narrativa.

O realizador não aproveitou as facetas sociais do romance (evitando, assim, o confronto com a Censura), mas não deixou de introduzir uma clara nota ideológica quando alterou a já citada sequência do fuzilamento num outro contexto político.

O caminho estético e ideológico de Guimarães não deixa de ser surpreendente. Realizador de matriz social, adepto da relação neorealista entre o fenómeno artístico e as condições socioeconómicas, não levou para o ecrã esta dimensão do texto literário, já muito esbatida em comparação com os romances iniciais de Vergílio Ferreira⁽⁷⁷³⁾.

Outra opção do realizador radicou na relação Mário – Elsa. No romance, este par é a matriz de muitas das reflexões de Mário sobre a Arte, principal temática do texto vergiliano. No filme, a complexa

⁽⁷⁷³⁾ Aliás, o progressivo abandono das temáticas sociais por parte do escritor iria merecer violentas críticas por parte de Baptista-Bastos. Em *O Filme e o Realismo*, Baptista-Bastos critica as inovações vergilianas, considerando o seu texto como próximo da caricatura, afastado do pormenor e exageradamente centrado na angústia que deve ser vista como uma crise, um sentimento igual a todos os outros. Não hesita em aproximar o escritor do cineasta Elia Kazan, apresentando-os como negações explícitas da realidade concreta, quando deveriam tê-la aprofundado. Esta posição ortodoxa, nitidamente neorealista, leva-o a criticar a personagem central, Mário, visto como uma abstracção, longe do tempo real português, subestimando a sua capacidade de resposta e sobrestimando o universo do pensamento, numa personagem unilateral, reduzindo-o a uma sombra. Esta ação narrativa aproximaria Vergílio Ferreira de Fellini e afastá-lo-ia dos «bons» exemplos Balzac e Visconti. Ou seja, para Baptista-Bastos, o caminho que Vergílio escolhera – o Existencialismo, em detrimento do Neo-Realismo –, é uma escolha errada e explica: «É um facto que a solidão, o desespero, a renúncia, a angústia e a resignação são constantes no mundo actual mas não são constantes exclusivas: a sua apresentação como elemento absoluto da condição humana pode ser fascinante (caso Fellini – Vergílio Ferreira) mas é falsa como perspectiva, partindo-se da premissa de que uma exacta cosmovisão não incide sobre factos individuais – e sim sociais.» (Baptista-Bastos, *O Filme e o Realismo*, pp. 103-108 e 117-121)

relação resume-se a uma ligação amorosa, numa clara descaracterização do relevo ideológico das personagens. Mas a decisão do realizador mais não faz do que evidenciar a consequência central da adaptação: a reconfiguração estética. Quem procede a uma adaptação não tem apenas em mente uma interpretação; o resultado será, cumulativamente, uma interpretação, num exercício de transmutação estética e, por este motivo, como observa Aldo Viganò, uma transposição fílmica acarreta necessariamente um debate sobre a questão da criatividade⁽⁷⁷⁴⁾.

No romance, Elsa desperta em Mário uma gama de problemas. Não pensamos que é uma personagem que pouco se define no livro, como opina Lauro António. Pelo contrário, é essencial para Mário se definir e, para isso, não é necessário que participe em todos os capítulos do romance, basta que funcione como um alerta na consciência de Mário. Elsa é um ideal de mulher. Mulher amada, mulher que se entrega totalmente à sua arte, mulher que traga a vida em intensidade, mas acima de tudo um ideal-mulher.

A relação entre Mário e Elsa ultrapassa os lampejos de sensualidade e alcança uma dimensão erótica que o autor já havia trabalhado nos seus textos ensaísticos e que realiza uma metamorfose do físico para o metafísico, do corpo para a transcendência. O erotismo é um caminho de partilha com o Absoluto, tal como a relação de Mário e Elsa é um contacto entre duas expressões desse Absoluto, traduzidas em Arte. O texto reflete uma leitura do erótico, elevado por uma veia mística e simbólica que transcende o nível superficial do Eros e o redimensiona de forma sublime⁽⁷⁷⁵⁾.

Se no romance esta problemática (meta)física se destaca, no filme resume-se a esparsos contactos entre Mário e Elsa, numa relação vagamente marcada pelo desejo e pela sede de infinito do pintor, enquanto a bailarina, fugaz e ilusória, se esbate num retrato de contornos pouco nítidos. O próprio escritor havia ficado satisfeito com o perfil que traçara de Elsa no seu romance, bem como que diz

⁽⁷⁷⁴⁾ Cf. Sérgio Sousa, *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, p. 20.

⁽⁷⁷⁵⁾ Cf. José Rodrigues de Paiva, *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*, Recife, Edições Encontro, 1984, p. 155.

respeito à dimensão da história. Na *Conta-Corrente* declara: «Assim me parece que a bailarina é uma personagem bela e forte. Sobretudo me parece que a “história” é um achado, no seu cruzamento do erotismo, morte, arte, metafísica, no seu desgarrar com um não sei quê de aventura e *limite*»⁽⁷⁷⁶⁾.

No filme, o realizador tenta definir Elsa como uma figura etérea. Desde a primeira sequência do bailado, em que surge percorrendo o palco com um vestido que ondula de acordo com os movimentos do seu corpo num compasso de ave e de sedução, em que a personagem nunca está verdadeiramente presente. Aliás, prima exatamente pela ausência, provocando reações sucessivas em Mário: o desejo de a pintar que origina a relação, o abandono de Mário após uma vivência amorosa numa praia, a posterior criação de Elsa pela memória de Mário até à sua cristalização na pintura da Capela. Acrescente-se que Guimarães não usou no seu filme um dos momentos centrais do livro, a dança nua de Elsa durante a noite, na praia, perdendo um símbolo do romance e os contornos mais nítidos de Elsa.

De facto, Elsa vai-se tornando uma presença volátil. Sempre que esteve fisicamente presente nas sequências do filme, surgia fugidia, instável, em permanente alteração, a tradução física da Beleza, da Arte, da leveza intemporal do gesto e do amor à Arte, um movimento milenar de elogio à Vida e ao milagre de estar vivo. No filme, a sua presença física vai desaparecendo lentamente, restando apenas uma profunda imagem gravada em Mário, na memória e no sentimento. Este processo é desencadeado pela própria bailarina. Quando se encontram no estúdio de Mário, ela declara: «Saberá você o valor do instante que o milagre não dura? Viver esse milagre no exato momento em que dança. Não deixar rasto de mim. Vocês, os das artes, das letras, ainda não acreditam no futuro. O futuro... Creio apenas no momento que passa. Mas como é fascinante pensar que nada vai restar de tudo isto, que eu própria...»⁽⁷⁷⁷⁾

⁽⁷⁷⁶⁾ *Conta-Corrente IV*, p. 147.

⁽⁷⁷⁷⁾ Cf. Guião e Sequência Cinematográfica de *Cântico Final* in *Cântico Final*, op. cit., p. 293.

Esta ideia de efemeridade é reforçada ao longo do filme. Na casa da praia, Elsa dirige-se a Mário e explica o valor absoluto do momento presente e na agonia final do pintor, quando aparece Guida, o seu discurso sintetiza a natureza e a essência da bailarina.

Por outro lado, vai aparecendo uma outra figura feminina que no romance é praticamente esquecida: Maria, neta da senhora Ana. Manuel Guimarães explora deliberadamente esta personagem e eleva-a na trama narrativa que urde à volta de Mário. O realizador vai substituindo a etérea memória de Elsa pela presença física de Maria, uma mulher concreta, material, que a atriz Ana Helena soube transformar numa presença. A dicotomia ausência – presença, ou Elsa – Maria aprofunda-se à medida que a narrativa se vai adensando. O realizador prefere assim a materialidade efetiva de Maria – o lado social –, à efemeridade de Elsa e suas repercussões no interior do sujeito – o lado existencialista.

Maria também começa por ser uma presença tímida atrás de Mário. Contudo, a sua materialidade vai secundarizando a dimensão feérica de Elsa. Guimarães privilegia uma mulher da Aldeia, agreste e pura, em vez de uma sofisticada, cosmopolita e inconstante imagem fugidia. Esta Maria, real e presente, trará a mensagem de uma distante Elsa, acabando por ficar ainda mais próxima de Mário. Posteriormente, é ela quem acompanha Mário, é ela quem fica quando os fantasmas deixam de estar ao seu lado, é ela a declamar o poema de Fernando Pessoa, verdadeiro epitáfio de Mário e do próprio Manuel Guimarães.

A presença de Maria é ideologicamente relevante. Por outro lado, lembramos que Ana Zanatti adoeceu, o que a impediu de gravar duas cenas como Guida⁽⁷⁷⁸⁾. Estas foram transferidas para Maria, que aparece no final do filme como uma mulher fisicamente presente, por oposição à etérea Elsa. Em todo o caso, mesmo se tivesse sido Guida a representar as cenas, a mensagem do realizador continuaria, pensamos, a ser a mesma.

No romance, a relação entre Guida e Elsa é analisada com uma profundidade que não se encontra no filme. Perde-se a consciência mais profunda que deriva do facto de serem irmãs, de Guida amar

(778) Cf. Lauro António, *op. cit.*, p. 241.

Mário, e, por isso, poder compensar a falta de correspondência amorosa por parte de Elsa. Guimarães transforma Guida numa personagem secundária e no final do filme é a neta da Senhora Ana quem a faz esquecer, bem como a Elsa. Na obra fílmica, a neta da Senhora Ana institui-se como principal elemento de ligação com a obra de Mário, e não Guida. Esta presença perturba um dos pilares do romance, o valor da solidão, pois ficamos com a impressão de que Mário não morre só, e este valor, na memória do «on mourra seul», de Pascal, perde-se na transposição⁽⁷⁷⁹⁾.

Estas alterações também são analisadas por Mário Jorge Torres, que destaca a proximidade autobiográfica entre o realizador e Mário, bem mais nítida do que a relação entre a personagem e o romancista. Realçando a legitimidade estética do realizador, não deixa de avaliar negativamente este filme: «No entanto, com a distância retrospectiva que o tempo permite, o filme de Manuel Guimarães não resultou bom, nem péssimo, nem razoável; para entrar no campo dos juízos de valor, eu arriscaria apenas uma formulação cuidadosa: um interessante fracasso»⁽⁷⁸⁰⁾.

Outros críticos dividem-se entre um elogio regrado e uma desvalorização mais nítida. Jorge Leitão Ramos nem sequer chega a considerar a obra de Guimarães como um filme, mas sim como uma simples montagem – Guimarães havia falecido e a montagem final fora feita pelo seu filho, Dórdio –, catalogando-o como um trabalho deficiente, «falhado, inapto, incapaz de agarrar as profundezas do romance de Vergílio Ferreira»⁽⁷⁸¹⁾. Mais benévolo, Luís de Pina destaca a excelente fotografia de Abel Escoto, considerando-o «um filme pessoal, generoso, dorido, visão de um homem em luta com a morte, numa estranha simbiose entre a arte e a vida»⁽⁷⁸²⁾. Mais ainda, escreve que «O humanismo existencial de Vergílio Ferreira está inteiro nas imagens, porventura um pouco manchado pela convenção da palavra e por uma direção de atores nem sempre feliz»⁽⁷⁸³⁾. De facto,

⁽⁷⁷⁹⁾ Cf. Hélder Godinho, *op. cit.*, p. 436.

⁽⁷⁸⁰⁾ Mário Jorge Torres, *op. cit.*, p. 506.

⁽⁷⁸¹⁾ Jorge Leitão Ramos, *op. cit.*, p. 75.

⁽⁷⁸²⁾ Luís de Pina, *História do Cinema Português*, p. 187.

⁽⁷⁸³⁾ *Id.*, *ibid.*

estes aspetos menos positivos diminuem fortemente a qualidade final do filme.

No romance, a Arte assume-se como eixo ideológico. Em Vergílio Ferreira, esta problemática alimenta inúmeros textos seus, isto porque para o escritor possui uma dimensão de eternidade e de mistério. No fundo, é a própria vida e o seu mistério que se revelam na Arte, num espaço de compreensão e de leitura(s), de fronteiras invisíveis, em que afinal, se desenha o Homem⁽⁷⁸⁴⁾. A Arte para Vergílio Ferreira é um modo genuíno de estar vivo, uma conexão com a metafísica através da física, ou, nas palavras de José Antunes de Sousa: «A arte é, pois, ela própria, apelo de Transcendência, uma transcendência que Vergílio inclui, porém, no absoluto da imanência, uma vez que é a sua *aparição*...»⁽⁷⁸⁵⁾.

Por outro lado, conhecemos a galeria de personagens vergilianas marcadas pela Arte (Guida, Paula e Elsa de *Cântico Final*; Alberto, Cristina em *Aparição*; Adalberto de *Estrela Polar*; Júlio, de *Rápida, a Sombra*), principalmente os pintores (Mário, Garcia de *Estrela Polar*, Daniel de *Na Tua Face*), talvez um espelho do próprio desejo de Vergílio Ferreira, como podemos recordar da sua *Conta-Corrente*: «A Regina trouxe-me tintas de Lisboa. Se eu chegasse ao mínimo de saber juntar duas cores. A minha arte literária em perigo...»⁽⁷⁸⁶⁾. Posteriormente, no seu quarto volume diarístico retoma este tema e declara:

Porquê esta saudade da pintura? (...) o desejo de rever os meus velhos álbuns de pintura (...) Percorro-os a olhos húmidos de compaixão, e ternura, o sonho de um sonho que se desfez. Amei a pintura com paixão, ao ponto de detestar o destino que me não ensinou a juntar duas cores. Tudo passou (...) Pintura – memória de um tempo que se evoluiu. Mas toda a arte é talvez uma memória desfeita na amargura com que a relembro. A arte – o sonho mais alto de ser homem no meu tempo. Agora a memória é um riso cru de quem a memória ainda conserve.⁽⁷⁸⁷⁾

⁽⁷⁸⁴⁾ José Antunes de Sousa, *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua Obra Literária*, Lisboa, Aríon, 2003, p. 323.

⁽⁷⁸⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 341.

⁽⁷⁸⁶⁾ Vergílio Ferreira, *Conta-Corrente I*, p. 210.

⁽⁷⁸⁷⁾ *Id.*, *ibid.*

Pintar para estar vivo, como declara Mário no romance. Pintar para ter consciência. De facto, *Cântico Final* desperta, em desespero último, em angústia de grito interrogativo face à morte, a problemática do fim. A Capela torna-se um símbolo metafísico que condensa tudo o que o homem tem dentro de si em tumulto, um vazio exercício de uma liturgia sem deuses, mas na consciência da vivência imanente da vida – que elimina qualquer necessidade absoluta de transcendência –, e Elsa exemplifica «uma espécie de transmutação ideal e imaginária do conjunto dilacerante de problemas para os quais se encontraria, assim, em razão transcendida, uma transparência aquietante, um desígnio totalizador». ⁽⁷⁸⁸⁾

Enquanto o livro explora sistematicamente o valor da Arte e o mistério que envolve a pintura de capelas por artistas que não são crentes, o filme dedica-lhe pouca atenção. No livro, o escritor explora a convergência entre a arte moderna e o sagrado, numa visão próxima do expressionismo que Fernando Pernes justifica: «É que, podemos dizer ser o expressionismo o paralelo possível no campo da arte, ao que podemos chamar, em termos globais, o existencialismo literário-filosófico» ⁽⁷⁸⁹⁾. Esta coordenação entre literatura e filosofia, na linha de uma expressão literária de feição metafísica, torna-se clara em Vergílio Ferreira e axial para a compreensão do seu texto. No fundo, o escritor também explora as dimensões do sublime, do sagrado ou do incompreensível, trabalhando as «qualidades ou essencialidades metafísicas da obra literária», na expressão de Roman Ingarden ⁽⁷⁹⁰⁾.

A interrogação literária do escritor não foi aproveitada por Guimarães, que também não soube levar para o filme a problemática das discussões centradas no Neorrealismo, que estão bem presentes no texto literário. O filme é apenas uma história de um homem que pintou uma capela, enquanto o livro reflete sobre a missão da arte, bem na linha do pensamento de Malraux. Para Fernando Pernes, «Vergílio Ferreira entende a expressão artística, não num plano

⁽⁷⁸⁸⁾ *Id.*, p. 69.

⁽⁷⁸⁹⁾ Helder Godinho, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, p. 432.

⁽⁷⁹⁰⁾ Roman Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p. 315 e ss.

discursivo de comunicação visual, senão, bem para além disso, numa capacidade e necessidade de afirmar autêntica comunhão no indizível através do visível»⁽⁷⁹¹⁾. Esta centralidade temática reflete-se na escolha sistemática de personagens ligadas à arte em muitos romances vergilianos. Só em *Cântico Final* temos Mário, pintor; Elsa, bailarina; Paula, pianista; e Guida, novelista.

Outra diferença ressalta na comparação entre livro e filme. No romance, nota-se o cuidado que Vergílio Ferreira teve em equilibrar o tempo da morte e o tempo da vida em Mário, tendo valorizado este último; no filme, nota-se o oposto, com Guimarães a eleger como fio diegético principal o tempo da morte sem introduzir momentos relacionados com a vida com peso narrativo suficiente para criar o mesmo equilíbrio do romance. Esta característica releva a importância do tempo no romance vergiliano, principalmente quando perspetivamos *Cântico Final* e *Apelo da Noite* como produtos literários de transição, nomeadamente, na forma de pensar o tempo, e o aprofundamento da realidade interior.

Este romance trabalha uma conceção temporal que provoca um efeito suspensivo no leitor, numa abordagem complexa de passado, presente e futuro, em cruzamento de movimentos de consciência. Abandonando uma narração segundo uma linha cronológica, Vergílio Ferreira dedica-se à consubstanciação humana do tempo, concretizada na vivência da personagem, espelho do desejo assertivo do narrador onisciente. É Maria Alzira Seixo quem nota neste livro, tal como em *Apelo da Noite*, uma verdadeira transição na produção romanesca do autor, devido à atenção que é dada ao tempo, reforçada pela construção de dois planos temporais diferentes, grafados de forma distinta no papel, em que o passado é recordação expressa, o que se revela axial para o estudo de textos posteriores. Esta faceta é muito importante para a análise de romances que o antecedem e que estão edificados de acordo com a centralidade da presentificação das cenas do passado. Por vezes, parece que esta estratégia surge como associação de ideias, que é congregada sem vontade explícita do sujeito, mas outras situações são viagens conscientes do protagonista

⁽⁷⁹¹⁾ *Id.*, *ibid.*, 433.

à memória, dominadas pela urgência de as viver no presente, no momento da narração⁽⁷⁹²⁾.

Os planos do passado e do presente são trabalhados no romance em paralelo, até mesmo com a utilização gráfica do itálico para reforçar o reconhecimento de um dos universos temporais, sendo que o presente é a plenitude da consciência, somatório de todos os tempos em visão depurada. O tempo já não se exprime numa fluidez contínua, mas numa descontinuidade inerente à sua interiorização pelo sujeito⁽⁷⁹³⁾.

A construção narrativa do romance surge com uma articulação entre o tempo passado e o presente, baseado na estratégia da rememoração consciente. No que concerne a esta dimensão da narrativa, recordamos Jean Rousset que invoca a tipologia do romance-memórias, proposta por Prévost, e que elege três esquemas com uma subjetividade sucessivamente acentuada: a) a ordem cronológica; b) a ordem que deriva da forma como o herói vivia as memórias no passado; c) a ordem que resulta do ato presente da escrita que, através da memória atual, estabelece uma sucessão desordenada. O último modelo é aquele que reflete com maior precisão o uso predileto do tempo que Vergílio Ferreira faz nos seus romances, pois é pelo contributo do narrador que temos acesso à sua peculiar ordenação temporal, aos factos e aos espaços⁽⁷⁹⁴⁾.

O sujeito dinamiza toda a relação tempo-espço, e tanto no romance como no filme a centralidade de Mário é inquestionável. Contudo, na adaptação, a problemática religiosa e artística apenas transparece em momentos fugazes. No romance, a questão religiosa

⁽⁷⁹²⁾ *Id.*, *ibid.*, 130.

⁽⁷⁹³⁾ Escreve Luís Mourão: «Em processo de re-leitura, este itálico é também uma forma subtil de cruzamento das duas temporalidades que articulam o romance. De facto, a ideia de pintar *aquilo*, que ocorre no passado remoto, virá Mário a executá-la no passado recente, quando pintar a capela que compra na aldeia. Este cruzamento é realmente axial, porque diz que tudo o que é do passado remoto – que são basicamente as “histórias” –, converge e ganha sentido no passado recente» (Luís Mourão, «Manchas – uma leitura de *Cântico Final* e *Na Tua Face*», in Maria Antonieta Garcia, *À Beira*, revista do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, Covilhã, UBI, outubro de 2002, p. 134).

⁽⁷⁹⁴⁾ Cf. António da Silva Gordo, *op. cit.*, pp. 74-75.

é secundarizada. Mais importante do que a crença ou descrença face ao divino, é a análise da Arte como instrumento de remissão do Homem e justificação para as suas acções terrenas.

Elsa, idealização etérea, simboliza a evanescência artística do momento na perenidade que é a Arte. No instante da fulguração do desempenho artístico, Elsa é eterna, divina. Nesta presença do Homem no mundo através da Arte, confluem ainda em *Cântico Final* as plenitudes artísticas de Mário e Elsa, sublimadas pela sua relação de sensualidade e erotismo, enquanto possibilidade de comunhão com o absoluto da eternidade, em específica atitude de um misticismo muito particular, traço vergiliano que percorre, por exemplo, *Invocação ao Meu Corpo*.

O romance reflete a preocupação sobre a plenitude interior e a dimensão transitória da existência física, abordando o destino terreno do Homem em busca de uma forma de permanência e de continuidade, quer seja através da memória de um gesto de bailarina, dos sons da música, da decoração de uma capela ou da ligação corporal continuada num filho.

Mário e Elsa ilustram tentativas de remissão do Homem, de superação da fugacidade temporal. Mário encontra na pintura uma união com o seu próprio sangue, com o seu destino, exemplo de transfiguração do corpo em perenidade, pois a Arte é uma evidência de tudo o que está vivo, fundindo o Homem com o tempo e o momento.

Na narrativa romanesca, um narrador omnisciente harmonizado com uma primeira pessoa que se encontra subordinada, entrelaça dois horizontes de escrita, no espaço e no tempo, com claro privilégio da omnisciência, até se fundir no epílogo com a morte de Mário. Entre os tipos de caracteres usados para diferenciar tecnicamente presente e passado, somos convocados para uma ampla fusão de perspectivas e focos narrativos no interior do protagonista que nos leva até ao seu relacionamento com as diferentes personagens. Este narrador busca nas personagens um rasto de si mesmo, aproximando-se frequentemente de Mário, prefigurando a vertente autodiegética de obras futuras, mais consentânea com a dimensão filosófica da sua escrita⁽⁷⁹⁵⁾.

⁽⁷⁹⁵⁾ Cf. Maria do Céu Fialho, «O homem “paixão inútil” na *Aparição* de Vergílio Ferreira», in Helder Godinho, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, p. 50.

Trata-se de um narrador complexo e de difícil adaptação ao cinema. Contudo, este e outros tipos de narrador podem transformar-se num desafio narrativo ganho se forem utilizadas as estratégias adequadas, como bem nota Seymour Chatman quando escreve:

How do intelligent film adaptations grapple with the overtly prominent narrator, the expositor, describer, investigator of characters' states of mind, commentator, philosophizer? It is easier to base a film on a novel that is already covertly narrated, totally or predominantly "shown" by a camera eye. The greater challenge is presented by novels with talkative, expatiating narrators; by the same token, these offer opportunities for more creative cinema. ⁽⁷⁹⁶⁾

Quanto à escolha vergiliana de personagens, notamos a permanência de determinados motivos. Agentes das problemáticas (Mário em *Cântico Final*, Alberto em *Aparição*) desencadeiam consequências e afetam personagens (Elsa em *Cântico Final*, Sofia em *Aparição*), revelam personagens que encarnam o fulcro temático (Guida e Cidália em *Cântico Final*, Bexiguinha, Ana, Bailote e Cristina em *Aparição*) e intermediários que efetuam a ligação com o mundo (Cipriano, Paula, Dr. Beirão em *Cântico Final*, a família Moura e Alfredo em *Aparição*).

No filme, as intrínsecas necessidades de valorização/desvalorização de personagens apagam a dinâmica e a complexidade da teia de relações do texto escrito. Guimarães opta por elevar o perfil existencialista de Mário, em detrimento do seu lado mais realista, mas soçobra na construção diegética. Para além da perda do universo de referências à atmosfera ideológica, debatida em Lisboa, as suas opções são titubeantes. Algumas cenas do filme refletem lampejos de temática social, principalmente quando o protagonista declara que é preciso «Amar o povo profundamente», «O coração fica do lado esquerdo...», e ainda: «Sou materialista! Sou materialista! Mas o meu materialismo não fala só de pedras». Estes episódios ficam muito

⁽⁷⁹⁶⁾ Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, pp. 163-164.

longe das polémicas do livro. Esta dimensão, não explorada por Guimarães, é muito relevante no texto escrito⁽⁷⁹⁷⁾.

Este processo de simplificação das personagens na transposição do texto para a imagem levou vários autores a secundarizar o cinema em diferentes análises comparativas. Defendem que este mesmo processo de simplificação é necessário e natural face às dificuldades do filme em transmitir elementos narrativos muito complexos, como o monólogo interior, por exemplo. Imelda Whelehan recorda a opinião de Gabriel Miller que afirma: «“the novels” characters undergo a simplification process when transferred to the screen, for film is not very successful in dealing either with complex psychological states or with dream or memory, nor can it render thought»⁽⁷⁹⁸⁾. Este juízo é prontamente refutado por Whelehan, e nós concordamos com os argumentos que aduz, quando escreve: «This position demonstrates both an ignorance of film narrative strategies and an assumption that fiction deals with psychological dramas, thought, dream and memory in a transparent way that needs no artificial mediation»⁽⁷⁹⁹⁾. No caso presente, a simplificação das personagens Mário e Elsa resultou das opções do realizador; obliterou facetas muito relevantes do romance, mas não relevou as remanescentes no filme, perdendo-se, deste modo, umas e outras.

Se a dimensão social de Mário é secundarizada, a existencialista também não se revela de forma avassaladora. Como o filme é uma viagem de um pintor até à sua aldeia natal para morrer, todas as questões centrais do romance aparecem em momentos curtos que cedo se desvanecem antes de suscitarem leituras mais profundas no espectador.

⁽⁷⁹⁷⁾ Como assinala João Décio: «Em certos capítulos, as personagens permanecem em longas discussões acerca de problemas sociais, literários, humanos, quase transformando o romance em ensaio filosófico, acerca de uns tantos problemas» (Cf. João Décio, «O sentido ensaístico do romance de Vergílio Ferreira», in Hélder Godinho, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, p. 237).

⁽⁷⁹⁸⁾ Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, p. 6.

⁽⁷⁹⁹⁾ *Id.*, *ibid.*.

Mário surge no início do filme com a derradeira pergunta: «Quanto tempo? Quanto tempo ainda?...». Desponta a música de fundo inicial, começa a viagem física e assistimos às escolhas do realizador: Mário, pintor, regressa ao local onde nasceu para morrer.

Guimarães trabalha o eixo existencialista do romance, mas de forma fragmentária. As cenas construídas por Guimarães com o pensamento nesta vertente não transfiguram o filme. Pelo contrário, denunciam as circunstâncias trágicas que envolveram a montagem e reduziram o projeto de Manuel Guimarães a uma colagem de planos e sequências sem a melhor das interligações narrativas, juntamente com uma banda sonora que deveria elevar o conteúdo diegético, mas que o enfraquece pelo deficiente trabalho de edição que não raro resulta em inexplicáveis cortes abruptos.

A relação entre Mário e Elsa tem a sua génese na memória. Em sua casa, Mário recorda Elsa quando olha para o quadro que pintara e que agora se metamorfoseia na própria Elsa, a qual, como uma aparição, surge ao protagonista dizendo que voltaria em março com as luas verdes ou em junho com as manhãs solenes, ao mesmo tempo que recua lentamente até à porta até desaparecer. A primeira visão que temos de Elsa é a síntese do seu perfil: etéreo, evanescente, fugaz, ilusório, mas apaixonadamente belo, num testemunho de desespero para agarrar a vida.

Esta aparição de Elsa é secundada com a memória de Guida que lembra a Mário: «Ela não tem nada para dar, não há nada nela que fique. Nasceu para passar»⁽⁸⁰⁰⁾. Desperta agora a faceta do transitório,

⁽⁸⁰⁰⁾ Esta ideia é recorrente em Vergílio Ferreira. Sobre a temática em questão, invocamos Rosa Maria Goulart: «Dir-se-á, aliás, que em Vergílio todas as coisas passam “no indistinto limite da alegria e da amargura” (AB, p. 216). Por isso mesmo, se a pacificação nunca é completa, porque lá fora há a vida que a nega, na arte ela, não se fixando embora, mostra-se como plenitude, uma plenitude onde o instante se esgota e uma personagem como Elsa (que se identifica com a afirmação de Höldernin: “Só por instantes o homem aguenta a plenitude divina”) admiravelmente protagoniza: “Viver o milagre no exacto momento em que danço e que passa, e que esquece. Esgotar o instante como esgato as sapatilhas de ballet num espectáculo, não deixar rasto” (CF, p. 62).» (Cf. Rosa Maria Goulart, *op. cit.*, p. 71)

que irá alongar-se pelo filme de forma ominosa. Esta dimensão é relativa à definição de Elsa como personagem e à pouca atenção que Guimarães lhe concede, desvalorizando uma linha ideológica central do romance. Elsa tornar-se-á uma metáfora de si mesma, surgindo no filme em fragmentos e raramente de forma consolidada.

Enquanto Mário espera que o Dr. Beirão termine a visita a uma habitante da aldeia que está prestes a dar à luz, vai desenhando a Capela até passarmos, em analepse, a um novo espaço: o Teatro de São Carlos. Elsa dança, num vestido de tiras de pano que ondeiam lentamente, tal como lentos são os seus movimentos, misto de elegância, subtileza e sensualidade. Mário fica petrificado com esta aparição e só consegue reagir quando o bailado termina e todos já se encontravam há muito a aplaudir. A cena do filme é semelhante ao livro. Escreve Vergílio Ferreira:

Levantaram-se todos numa aclamação. Só Mário ficou sentado, aturdido de uma ideia súbita, de uma urgência profunda: pintar *aquilo*. Não bem Elsa, mas o que a transcendia, o sinal obscuro da pureza de um limite, o instante de divindade de um corpo belo e tão efêmero⁽⁸⁰¹⁾.

O romancista, em busca da plenitude, procura na Arte um veículo de metamorfose, de transcendência da dimensão material do corpo. Elsa, na dança, realiza essa transformação, movimenta-se entre o sagrado, o real e o irreal.

Assim, em *Cântico Final*, a Arte é sinónimo de superação. Como vimos, Mário pinta a Capela para superar a inexorabilidade da sua morte física, da sua condição material e Elsa dança para celebrar o momento, única certeza da efemeridade da vida. Quando dança, a bailarina desperta em Mário a eternidade, plasmada no seu gesto de figura alada, e que o pintor pretende captar na tela, materializando esse miraculoso instante de fulguração (meta)física, vibrátil e (in)corpórea. Elsa é a tradução da volatilidade e feição precária da dança. Esgota-se no momento intenso de corpo, e que passa sem nada dele ficar.

⁽⁸⁰¹⁾ *Cântico Final*, p. 51.

Este primeiro momento faz despertar Mário para o símbolo de vida que é Elsa. Arte e memória, momento e eternidade misturam-se na dança de Elsa, volátil e perene, ilusória e veemente. Mário decide pintar a bailarina. À relutância inicial (Elsa declara: «Detesto retratos. A imortalidade acabou») segue-se um interesse discreto, subtil e misterioso, continuado após uma cena de debate entre Félix e Mário sobre o valor da Arte, e traduzido na cena em que Guida deixa a bailarina em casa de Mário para este pintar o seu retrato.

No filme, na cena que ocorre no estúdio de Mário, depois de esboçar o retrato, o pintor dialoga com Elsa. A bailarina afirma que nunca havia pensado no que era a vida e, para reforçar este posicionamento sem consciência, relembra Fokine (para quem Pavlova podia «voar sobre uma seara») e diz que sente a vida no seu próprio corpo. Deambulando pela sala, Elsa, filmada em *travelling*, apresenta o seu ideário: o valor do instante, o milagre que não dura, a convicção do presente eterno e o desaparecimento no futuro. É o milagre de estar vivo, o instante da fulguração, o mistério da existência perpetuado pela Arte.

Mas esta cena, capaz de elevar o filme até à dimensão do sublime, não faz mais do que apresentar um Rui de Carvalho excessivamente expectante, uma Manuela Cardo sem profundidade nem emoção apaixonada, para além de demasiado distante. Mesmo que a direção de atores tenha optado deliberadamente por estes perfis, os desempenhos artísticos não foram os melhores, principalmente o da atriz. Neste ponto, discordamos de Luís de Pina, que elogia o ator principal, o cineasta e a forma como este captou o pintor do romance⁽⁸⁰²⁾.

Posteriormente, na praia, uma cena entre Mário e Elsa na areia recorda-nos que a bailarina não acredita nem no passado nem no futuro, apenas no instante do momento. Diz Elsa a Mário:

⁽⁸⁰²⁾ Afirma este crítico: «...a descrição do ambiente e o drama pessoal do pintor, excelentemente desempenhado por Rui de Carvalho, marcam de modo positivo a despedida cinematográfica desse outro pintor de formação que um dia trocou o pincel pela câmara de filmar e foi toda a vida um exemplo de persistência, de coragem – e de pouca sorte.» (Cf. Luís de Pina, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986, p. 187)

«Só acontece o que se assume, *quer aconteça, quer não*. Nada mais há agora, para o passado e para o futuro, do que nós aqui». Na cena seguinte, no interior da casa, Elsa levanta-se da cama onde Mário dorme, apressa-se até à varanda e lança um grito agudo. Mário acorda e vai ter com ela.

No romance, Vergílio Ferreira explora a dimensão mais profunda do grito da bailarina, numa análise sobre a vontade de viver, o milagre de estar vivo, o carácter místico do instante, numa celebração sobre as forças da inércia e do não-ser. O grito, inverosímil e profundo, é uma vitória sobre o silêncio e sobre a noite ou uma tentativa para o esconjurar⁽⁸⁰³⁾.

No filme, apenas existe o grito. Na cena da casa da praia, e não durante a visita a Sintra, como no livro, não há diálogo entre as personagens que ilustre o ato de Elsa ou tente explicá-lo. O narrador fílmico não atua de forma esclarecedora, nem no enquadramento, nem na seleção dos planos, de modo a fornecer aos espectadores alguma informação. Talvez a vontade do realizador tenha sido proporcionar um momento de perplexidade, suscitar a dúvida. Porém, esta cena perde-se na inexistência de uma plataforma de entendimento, quer da palavra, quer da imagem, e dilui-se, sem grande sentido. Elsa irá partir sem avisar Mário, deixando-o a gritar o seu nome, ao mesmo tempo que uma dor aguda o sufoca.

Ao longo do filme, Elsa irá tornar-se cada vez mais uma memória. Perde consistência e ganha essência, perde presença e ganha ausência, perde a matéria e ganha o simbolismo da eternidade.

Mário torna Elsa eterna através da Arte. Na Capela, vai criando a Senhora da Noite e vai recordando a bailarina, projetando-a para a

⁽⁸⁰³⁾ Cf. Hélder Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, p. 165. O grito surge com relevo na produção romanesca de Vergílio Ferreira. Carlos M. F. Cunha recorda: «O grito constante do narrador de *Alegria Breve* e o grito final do narrador de *Para Sempre* dirigido à montanha e ao Espírito do Mundo são outros modos de uma expressão trágica do não enunciável, do excesso e violência interior, duma interrogação primordial...» (Cf. Carlos M. F. da Cunha, «Da *aparição* à *interrogação*: figurações do trágico em Vergílio Ferreira», in Maria Joaquina Nobre Júlio, *In memoriam, de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 2003, p. 153).

imortalidade, numa conjugação mental de passado, presente e futuro. Quando trabalhava na sua derradeira obra, recebe uma carta de Guida que fala de Elsa. A bailarina estava em Paris. Mário, em analepse, recorda o diálogo no seu *atelier* com Elsa, quando esta lhe diz que acredita profundamente no seu corpo. Por outro lado, contrapunha o ballet ocidental ao americano e ao do Oriente, onde os deuses ainda moravam no sangue. Tudo isto levou Mário a amarrotar a carta e a deitá-la fora.

A rapariga que lhe trouxera a carta (e que substituirá Guida no trajeto final do filme) lembra ao pintor: «Ela não existe. É uma ideia que o senhor tem. É uma coisa que passou. Como este vento lá fora...».

Mário aproxima-se da Rapariga, acaricia-a no rosto, quase a beija nos lábios, acabando por lhe dar um beijo na testa. Neste ponto, Manuel Guimarães afasta-se de Elsa. Para o realizador, a mulher que se torna válida e permanente é a Rapariga. Elsa, que já possuía pouco relevo na trama narrativa, desaparece numa lembrança e é substituída por uma mulher concreta, Maria, neta da Senhora Ana. Esta rapariga da aldeia, da matriz genesiaca, é, para Guimarães, a companheira ideal para um Mário moribundo, que busca precisamente essa matriz.

Para o realizador, a Aldeia parece ideologicamente mais relevante do que a cidade e, por este motivo, Lisboa é secundarizada. A viagem é importante apenas porque é de regresso a esse espaço único, de início e de redenção. A casa da Aldeia é, afinal, um espaço completo, um veio telúrico de exceção, por oposição à cidade, espaço incaracterístico, impessoal, labiríntico e de clausura. Também Vergílio Ferreira dá primazia à Aldeia. Adalberto, em *Estrela Polar*, odeia viver no seu prédio; Alberto Soares deixa o quarto em Évora para viver na casa do Alto de S. Bento; Mário deixa Lisboa para morrer em paz na terra natal. Assim, para a compreensão do herói vergiliano, torna-se elementar a sua concatenação com o espaço e o tempo da memória, pois como opina António da Silva Gordo, «A interacção espaço-sujeito na viagem do sujeito pelas coisas faz dos objectos e dos lugares “palimpsestos”, na feliz expressão de Lucienne Frappier-Mazur, nos quais se sedimentaram as vivências do sujeito»⁽⁸⁰⁴⁾.

⁽⁸⁰⁴⁾ António da Silva Gordo, *op. cit.*, p. 58.

Elsa só voltará a surgir na cena final da morte de Mário, criada inteiramente por Manuel Guimarães sem explorar a dimensão livresca vergiliana.

Após a cena em que Mário e os condenados são atingidos pelas balas disparadas pelos agentes da PIDE – criação do realizador –, o pintor profere as palavras que coincidem com o fim do capítulo XXVI: «Digo a palavra “Deus” e a divindade começa logo a ser absurda. Os deuses não são divinos...». Com estas palavras, termina o diálogo entre o romance e o filme.

O epílogo do filme afasta-se completamente do livro. No romance, encontramos um diálogo entre Mário e o médico sobre a sua doença, mantido no filme, mas situado numa cena anterior, e oblitera-se o último capítulo, dominado pela viagem de Ramiro e Guida até à Capela para levarem os vitrais e a obra ficar concluída. No texto vergiliano, o último parágrafo é dedicado à perenidade da Arte. Mário encontrava-se morto, mas a vida trouxera alguém para continuar os caminhos da Arte: o filho de Cidália. Vergílio Ferreira termina o seu romance lembrando-nos que a Arte é eterna, porque (re)nasce constantemente entre os homens: «Alguns meses depois, sentado na cama, o pequeno exigia papel, lápis, gastava horas a reduzir o seu pequeno mundo à invenção de um outro mundo que o habitava, o fascinava e só ele entendia...»⁽⁸⁰⁵⁾.

O pequeno filho de Cidália torna-se a continuação artística de Mário. A Arte não morre, apenas se transfere de homem para homem. Transfere-se também a dimensão central do herói, mas perde-se um elo essencial⁽⁸⁰⁶⁾. Esta dimensão final do romance é substituída pelo realizador, que cai na tentação de deixar um legado político.

⁽⁸⁰⁵⁾ *Cântico Final*, p. 224.

⁽⁸⁰⁶⁾ Escreve Luís Mourão: «...metafisicamente falando, o filho é antes de mais filho de si mesmo, portanto, é também um herói sozinho, e se vem para o lugar do pai, até porque dele herda a vocação para o desenho, esse lugar é já um lugar mais à frente pela simples passagem do tempo. Mas este lugar mais à frente é no fundo uma ascensionalidade em linha descontínua, que não conduz uma aprendizagem nem o saber de um limite, e que por isso falha enquanto superação: o filho herdou o gesto mas não o conteúdo do gesto, pai e filho estão incomunicáveis, cada um em seu mundo...» (Cf. Luís Mourão, «Manchas – uma leitura de *Cântico Final* e *Na Tua Face*», pp. 140-141).

Manuel Guimarães coloca Mário no seu leito de morte. Lenta e sucessivamente, várias personagens importantes na sua vida visitam-no como aparições fantasmagóricas e deixam o seu testemunho. Elsa, que sorri no retrato, ganha corpo e diz ao pintor que regressará em março com as luas verdes ou em junho com as manhãs solenes e pergunta se o retrato já estará pronto. Para sempre, ficará a memória de uma Elsa fugidia, etérea e narcisista. Guida entra em cena e recorda que Elsa não tem nada para dar, não há nada nela que fique e que nasceu para passar. O seu legado é a amizade e o amor que tem por Mário, corporizados nas palavras sábias sobre Elsa. Mário questiona Guida sobre os motivos que a uniram a ele, que já nada tinha para dar. Guida lega ao pintor a impossibilidade de um amor não procurado.

Posteriormente, surgirá Félix que encarna o materialismo neorealista, e afirma que para um homem esfomeado um bocado de pão vale cem telas de Picasso, deixando em Mário a herança dos debates ideológicos que no filme são esporádicos. Seguidamente, surge Cipriano, lembrando a fascinação que a pintura de uma Capela desperta, por oposição a Matos e Rebelo. Este último declara que todos os pintores que pintaram capelas procederiam de forma similar com a ilustração de um conto de fadas, deixando mais um legado da disputa ideológica sobre o valor da Arte, que no romance é muito relevante e no filme apenas fugaz.

Matos deixa o seu testemunho: morreu a crença no Além e, com ela, resta ao Homem apenas uma existência material. Fica também o gozo em matar, afirma o amigo de Mário enquanto segura a revista sobre o fuzilamento que inspirou o realizador. Beirão senta-se à beira da cama e destaca o valor da vida enquanto cumprimento do ser e do realizar-se. Paula assoma à porta e lamenta Mário. Cipriano apenas pede a Paula que toque um pouco. Já antes, a música de Paula servira para evasão, quando o médico descobriu a doença que atormentava o pintor. Este novo pedido, este derradeiro pedido, é agora desejo de libertação final para todos e acima de tudo, para Mário.

No momento em que o grupo se torna mais compacto e uniforme, entra Maria. O grupo desaparece. No trânsito final de Mário, o realizador decide escolher Maria para acompanhante. A Rapariga abre o

livro que Mário andava a ler e recita um poema de Fernando Pessoa, um texto sobre o infinito no qual é invocada «Nossa Senhora das coisas impossíveis que procuramos em vão...».

Termina o poema. Mário, em grande plano, expira dizendo as suas últimas palavras: «Tudo tão pouco... Tudo tão nada...». Do interior do quarto faz-se uma transição para a seara, onde, em câmara lenta, Mário foge das balas que inexoravelmente o atingem e o fazem cair. Mário jaz entre as papoilas rubras da terra. Desaparece o sangue de Mário e as papoilas parecem memórias desse mesmo sangue derramado sobre elas. Em *zoom-out*, afastamo-nos das papoilas e a seara aparece profunda e aberta sob o céu, ao mesmo tempo que a música de fundo se eleva até ao *fade out* final.

Mário Gonçalves, Vergílio Ferreira e Manuel Guimarães estão unidos pelo signo da frustração e da limitação. Mário, dividido entre a Arte e o trabalho, é um prolongamento da frustração de Vergílio Ferreira que sente essa mesma cisão interior. Guimarães também sente esta dicotomia entre a necessidade de fazer filmes para sobreviver num contexto político adverso e o desejo de se exprimir livremente, para além dos constrangimentos.

Na realidade, *Cântico Final* torna-se um fruto de várias limitações. Sem liberdade para realizar o seu projeto como desejaria, Guimarães construiu o filme «possível». Após o 25 de Abril, ainda conseguiu alterar uma cena-chave do filme, introduzindo a sua leitura pessoal, de recorte ideológico muito claro. Tratar-se-ia do seu gesto derradeiro, o seu cântico final. Assim se compreende a sequência de abertura como uma leitura plural. O regresso de Mário à sua terra natal é também o símbolo da última viagem do realizador, em busca do berço original, da mãe terra, da Aldeia serrana, ventre de espaço e de tempo, para nela se entregar num gesto último que será a Capela, para Mário, e o próprio filme, para Manuel Guimarães.

Esta semelhança entre o cineasta e a personagem provoca nos espectadores um sentimento de doloroso paralelismo. Nesta obra colocara Guimarães todas as suas esperanças num exercício estético de relevância, mas acaba, segundo Jorge Leitão Ramos, por revelar talento insuficiente para o edificar. Neste sentido, concordamos com a sua opinião quando afirma:

Dói, por isso, dizer que *Cântico Final* é um filme falhado e inapto, incapaz de agarrar as profundezas do romance de Vergílio Ferreira, de onde parte, um filme onde os actores representam como no pior “cinema velho”, naufrágio de que só escapa, à tangente, Rui de Carvalho. Manuel Guimarães, quando a doença o não roía, fez coisas bem melhores que este *Cântico Final*.⁽⁸⁰⁷⁾

O romance é perpassado por esta dicotómica consciência de uma aparição inicial e de um angustiante fim anunciado, percorrendo nas suas palavras as coordenadas intemporais da inexorabilidade⁽⁸⁰⁸⁾. A Arte torna-se uma inspiração genesiaca, fonte de todo o pensamento vergiliano, capaz de estruturar diferentes tessituras narrativas, como o provam os seus exercícios romanescos. Diz-nos Eduardo Lourenço:

O único objecto de meditação vital para Vergílio Ferreira, aquele onde interrogando se interroga, onde inventando justificações a si mesmo se justifica, é o da Arte. É a vivência da Arte – como incompreensível impulso criador, como incandescência do ser e não mero resultado – que constitui a matriz de todo o *pensar* de Vergílio Ferreira.⁽⁸⁰⁹⁾

Assim se pode compreender como este romance comporta desde o seu título – mantido por Guimarães –, uma ressonância religiosa e até mesmo litúrgica⁽⁸¹⁰⁾. Este cântico não é apenas um determinado canto, mas sim uma profunda metáfora respeitante ao lugar central e matricial que a Arte possui. Este é também um cântico de reunião entre facetas artísticas e existenciais, que se traduz na Capela, fim último de Mário, sua realização final, e que ainda é adensado, numa

⁽⁸⁰⁷⁾ Jorge Leitão Ramos, *op. cit.*, p. 75.

⁽⁸⁰⁸⁾ Como explica José Antunes de Sousa, «Percorre o romance essa tensão permanente entre a promessa, a anunciação demiúrgica da vida e o seu estrepitoso e incontornável fracasso, consubstanciado no “muro” que é a morte. E como não ver nisto, afinal, o âmago de todo o sofrimento do homem contemporâneo? É, decerto, nesta tensão entre a exaltação luminosa da vida e a opacidade da morte, de que a arte é privilegiado intérprete, que se dá a dilaceração da alma do nosso tempo» (Cf. José Antunes de Sousa, *op. cit.*, p. 70)

⁽⁸⁰⁹⁾ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 119

⁽⁸¹⁰⁾ Cf. Rosa Maria Goulart, *op. cit.*, p. 266.

comunhão entre o autor e o narrador, pelos cânticos de Natal referidos em memória, numa abstração sem tempo e sem destinatário específico.

No texto, o canto também se identifica com a dança de Elsa, essencial para a compreensão do valor da Arte e que o cineasta apenas trabalha em alguns laivos, sendo o mais relevante a atuação da bailarina que coloca Mário em suspenso durante toda a sua atuação. O corpo de Elsa estabelece uma confluência de várias expressões artísticas e sublima-se na existência para dele permanecer em símbolo maior. No livro, a atuação de Elsa também deixa Mário em êxtase literal, captado e descrito pelo narrador heterodiegético que o acompanha sempre e que no filme também revela este posicionamento narrativo, deixando o espectador ler essa dimensão mística na atuação de Rui de Carvalho, quase de experiência religiosa, que foi o bailado de Elsa. Foi também com o sentimento de uma experiência religiosa que Vergílio Ferreira escreveu o seu romance. Após assistir no S. Carlos ao *Lago dos Cisnes*, o escritor deixou-se envolver na metafísica do bailado, como ele próprio confessa na *Conta-Corrente*:

Mas o que mais me comoveu até a um arrepio na carne foi aquela primeira frase musical com que abre o 2º acto do *Lago dos Cisnes*. Ao seu eco, ao seu aceno longínquo, escrevi todo o *Cântico Final*. Voz intensa, longa, apelo que vem do lado de lá da vida, memória obscura de um tempo perdido, ela levanta-se como a imagem da nossa beleza já morta, reinventa-me uma saudade do que nunca existiu. E como diabólico tormento dessa funda amargura, a presença das bailarinas, espumosas de graça e de uma terrível vitalidade, agravava-me o estranho sofrimento, brincando na minha frente, desafiando-me a melancolia com o brilho da juventude.⁽⁸¹¹⁾

No texto escrito, o narrador sublinha a similitude e a simbologia de Elsa surgir em palco como um cisne branco que desliza sobre a água, da beleza física dos seus movimentos alados, metáfora da separação entre a terra e a metafísica da Arte, terminando quando o bailado chega ao fim. Assim, tentou o cineasta captar esta dimensão

⁽⁸¹¹⁾ *Conta-Corrente II*, p. 144.

colocando em palco uma bailarina envergando um vestido com múltiplas tiras de tecido translúcido que ondeiam quando se movimenta e cessam abruptamente no fim da coreografia. Mas no filme, perde-se muito da Elsa do romance.

Em síntese, como nos disse Vergílio Ferreira,

A arte é assim o único possível do universo que ficará intacto e disponível, ou seja, que se esbanja quando todo o universo for o silêncio das pedras»⁽⁸¹²⁾. Com este pensamento, não podemos deixar de ver Mário como a tradução deste ideal e a pintura como instrumento da afirmação do ser, tal como acontece com a palavra, similitude que levou Ana Isabel Turíbio ao seguinte juízo: «A pintura “condensa num só grito” a imagem do excesso que transborda no homem. A palavra que por vezes se presentifica pela sua ausência constrói-se na tensão entre o excesso do indizível no dizível e o excesso do invisível no visível.»⁽⁸¹³⁾

Guimarães ficou muito longe de captar a dimensão transcendente da palavra no visível da imagem, e Vergílio Ferreira, desejando que o filme fosse um espaço do indizível, constatou, à semelhança de todos os críticos, que a adaptação nem chegou a traduzir o dizível do texto escrito.

Da letra à imagem, *Cântico Final* perde-se num eco longínquo do espaço transcendente que o cinema pode ser.

2. Manhã Submersa: de Vergílio Ferreira (1953) a Lauro António (1980) – António Lopes e a vivência (meta)física do Espaço

Quando Lauro António decidiu adaptar o romance de Vergílio Ferreira, enfrentou todos os dilemas que coartam uma transmutação textual, bem como um outro escolho difícil de ignorar: a especificidade metafísica da escrita do autor de *Manhã Submersa*.

⁽⁸¹²⁾ *Conta-Corrente V*, p. 433.

⁽⁸¹³⁾ Ana Isabel Turíbio, «A personagem *Pintor* na Ficção de Vergílio Ferreira», in Maria Antonieta Garcia, *op. cit.*, p. 30.

Em todos os documentos textuais e em vídeo que consultámos (já referidos no capítulo anterior), emerge da relação do realizador com o escritor um profundo respeito que se traduz no cuidado particular que Lauro António teve em todo o processo de adaptação. Procurando sempre o apoio, o conselho e a convivência do escritor, explícita ou implícita, o cineasta tentou impregnar o seu trabalho com uma dimensão de fidelidade assumida desde logo pelas intervenções de Vergílio Ferreira em diferentes fases da produção (incluindo a sua participação como ator).

Esta preocupação do realizador não afasta o conceito contemporâneo de fidelidade enquanto interpretação. Ou seja, quando Bazin escreve «Pour un cinéma impur», defende a adaptação como uma reprodução do texto literário, mas já não no sentido mais restrito de fidelidade ao livro. Bazin propunha uma procura de equivalentes fílmicos para as características do texto literário, perspetivando outros estudos posteriores, nomeadamente, de Joy Gould Boyum⁽⁸¹⁴⁾, que releva como ideal numa adaptação o respeito pela voz do texto escrito, em articulação com a leitura efetuada pela comunidade interpretativa, salientando as leituras consideradas válidas, por oposição a todas as que constituiriam exemplos de «traição». Assim, uma leitura seria lícita se limitada por determinadas coordenadas, evitando-se uma pluralidade de interpretações para além da esfera do próprio texto literário. Estes pensamentos traduzem a proposta de «comunidade interpretativa», de Stanley Fish⁽⁸¹⁵⁾, levando Boyum a afirmar: «I've already suggested that a film might be considered faithful to its source to the extent that its implicit reading remained within the confines of that work's interpretative possibilities, to the extent that it neither violated or diminished them»⁽⁸¹⁶⁾.

Pensamos que, na esteira destes pressupostos, toda a transposição semiótica marcada pela fidelidade implica necessariamente um vínculo

⁽⁸¹⁴⁾ Joy Gould Boyum, *Double Exposure: Fiction into Film*, Nova Iorque, Universe Books, 1985.

⁽⁸¹⁵⁾ Cf. Sérgio Sousa, *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, p. 19.

⁽⁸¹⁶⁾ Joy Gould Boyum, *op. cit.*, p. 77.

ao texto original e ainda um processo de leitura e de interpretação que é feito pelo realizador, reconfigurando a obra escrita, marcando-a com as suas impressões de leitura. O cinema, trabalhando a partir de outro sistema modelizante, não fica restringido a esse mesmo sistema, antes sendo capaz de o transformar em alicerce para uma nova edificação semiótica e estética, ou não fosse um filme uma efetiva operação ficcional – tão legítima como a literária –, modelizando a matéria original e dando-lhe uma outra forma. Tal como afirma Aguiar e Silva⁽⁸¹⁷⁾, se efetuarmos uma adaptação de um romance para um filme, mesmo que esta seja manifestamente fiel, a diegese não será nunca exatamente igual no texto de partida e no texto de chegada (o mesmo aconteceria se o romance *Adolphe*, de Benjamin Constant, fosse reescrito, por exemplo, de acordo com técnicas específicas do *Nouveau Roman*).

No caso de *Manhã Submersa*⁽⁸¹⁸⁾, podemos verificar que o realizador não deixou de imprimir na sua criação fílmica algumas marcas pessoais, principalmente na forma como filmou a atmosfera concentracionária do Seminário e a automutilação de António, reflexos do contexto epocal que pretendeu retratar (curiosamente, no livro, a intenção do autor é utilizar este episódio da automutilação como exemplo do reforço da linha existencialista do romance⁽⁸¹⁹⁾). Simultaneamente, não deixou de evidenciar uma tendência explícita

⁽⁸¹⁷⁾ Cf. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 718.

⁽⁸¹⁸⁾ José de Matos-Cruz caracteriza o filme de Lauro António com as seguintes palavras: «Anos 40. A experiência desencantada dum jovem seminarista, vindo da aldeia e de modestas origens, sob a protecção duma senhora austera que, assim, se propõe arrancá-lo a um ambiente de miséria e ignorância. Sem vocação, António cederá à subtil prepotência de D. Estefânia, sacrificando-se pela promoção social da família...». José de Matos-Cruz não refere a opção final de António quanto a perpetrar uma automutilação e definir um novo rumo para o seu futuro, obliterando o desenlace do filme e não completando a sua sinopse. (Cf. José de Matos-Cruz, *op. cit.*, p. 193).

⁽⁸¹⁹⁾ Afirma Carina Infante do Carmo: «Citando justamente Eduardo Lourenço, o próprio Vergílio Ferreira considera a auto-mutilação e, sobretudo, a morte de Deus como razões suficientes para salvar guardar *Manhã Submersa* da abjuração à sua fase primeira de escritor social e militante» (Cf. Carina Infante do Carmo, *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio*

de respeito ao livro-matriz. Este dilema da fidelidade e do condicionamento da obra fílmica por um determinado contexto suscitam uma reflexão. A fidelidade sobrepõe-se habitualmente às preocupações da natureza histórica, tornando-se evidente, nestes casos, um esquecimento inerente à perspetivação do fenómeno da criação e do produto criado como partes de um contexto significativo que os cerca e define no espaço e no tempo. Concluímos, assim, que uma adaptação é sempre conformada pelos ambientes históricos, geográficos, sociais, políticos, económicos, culturais, estéticos e ideológicos⁽⁸²⁰⁾. Neste ponto, tanto *Manhã Submersa* como *Cântico Final* exemplificam as influências do contexto histórico na leitura que os realizadores fizeram dos romances, resultando em opções narrativas com nítida dimensão ideológica.

Uma particularidade do filme de Lauro António é a participação de Vergílio Ferreira como ator. Este facto, para além de aproximar o escritor e o realizador na conceção do objeto artístico que é o filme e de reiterar a faceta de representação que o autor possuía – sem a qual afirmava não ser possível lecionar –, constitui ainda uma manifestação explícita de patrocínio e de autoridade.

A participação no filme pode ser interpretada como um exemplo de sanção do autor, como notou Teresa Gonçalves⁽⁸²¹⁾. Acrescentaríamos que se trata de um apoio a uma forma de criação estética que se afigura como a obra de um «epígono», apesar de trabalharem em objetos semióticos distintos. Este ato do «mestre» não deixa de conferir a marca da sua autoridade e da sua aprovação à obra do seu «discípulo», na linha clássica dos conceitos de *auctor* e *auctoritas*⁽⁸²²⁾, sancionando

Ferreira sobre o Romance de Internato, Faro, Universidade do Algarve e Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998, pp. 174-175).

⁽⁸²⁰⁾ Sérgio Sousa, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, p. 27.

⁽⁸²¹⁾ Teresa Maria Gonçalves, *op. cit.*, p. 5.

⁽⁸²²⁾ Este conceito compreende várias facetas. Originalmente, surge num contexto de ação política. Maria Helena da Rocha Pereira, traduzindo a definição de Pöschl, apresenta a seguinte delimitação conceptual: «não se exerce pela função, pela persuasão e convicção, mas somente pelo peso da pessoa ou corporação que toma ou sanciona uma decisão» (Cf. Maria Helena da Rocha Pereira,

o filme e, ao mesmo tempo, a adaptação do seu romance. Recordamos ainda as palavras de Eduardo Lourenço sobre o «exorcismo existencial» que foi este romance, tendo alcançado o seu ponto mais elevado quanto Vergílio Ferreira envergou as vestes de Reitor⁽⁸²³⁾.

A escolha do mesmo título do romance para a sua obra também reforça esta ligação entre os dois textos. Este processo, que também ocorreu em *Cântico Final*, explicita a identificação do romance como objeto genesiaco, instaurando no destinatário um horizonte de expectativas que incluem esta nova sanção. Tratou-se de uma filiação semântica no romance original, cujo título direciona o leitor para uma busca de sentido e de confirmação no texto desse sentido⁽⁸²⁴⁾. Depreende-se que este contágio homonímico implique o desejo do realizador em assumir «aquele» romance como ato de elevação estética da sua obra. Ao escolher um texto de um autor reconhecido, Lauro António – tal como já o fizera Manuel Guimarães –, tenta transportar para a sua criação uma auréola correlata à dimensão e consagração do escritor. Contudo, esta escolha não é suficiente para que a sua criação seja, também ela, objeto de consagração.

O romance de Vergílio Ferreira, abandonando o Neorrealismo e evidenciando linhas de força existencialistas, terá suscitado em Lauro António um conjunto de valores que na década de 80 ainda eram pertinentes. Não obstante, os trajetos ideológicos do livro e do filme revelam uma complexidade intrincada e diferentes opções ideológicas.

Manhã Submersa corresponde a uma fase de transição na produção literária de Vergílio Ferreira. Apesar de ter sempre marcado o seu itinerário ideológico por uma equidistância relativamente a movimentos

Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana. Vol. II., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 352).

⁽⁸²³⁾ Palavras de Eduardo Lourenço na Sessão de Encerramento do *Colóquio Internacional Vergílio Ferreira no Cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura*, realizado entre 10 e 12 de março de 2004, em Lisboa, na Universidade Católica Portuguesa.

⁽⁸²⁴⁾ Vd. supra o ponto 1.1. que inclui a análise ao título do filme de Manuel Guimarães.

e influências, podemos discernir duas grandes etapas na caminhada literária do escritor.

Com *O Caminho Fica Longe* (1943), *Onde Tudo foi Morrendo* (1944) e *Vagão «J»* (1946), encontramos um tríptico de feição neorrealista, pautado pela temática social, pela visão dos problemas que afetam os oprimidos numa sociedade de contornos totalitários herméticos. Esta proximidade aos ideais neorrealistas resulta mais de uma atmosfera epocal do que propriamente de uma adesão convicta a um conjunto de valores estéticos e ideológicos com os quais se encontrava plenamente identificado. Na verdade, a sua ligação ao movimento insere-se mais numa vertente de oposição dos neorrealistas aos modelos presencistas.

Mas Vergílio Ferreira vai-se afastando progressivamente da heterodoxia neorrealista e, em diferentes títulos (confrontem-se os volumes de *Conta-Corrente*), reflete sobre a sua separação (como em *Um Escritor Apresenta-se*) até à simbólica edição de *Mudança*, obra que aprofunda o intimismo e a introspeção em detrimento da problemática social.

Manhã Submersa constitui uma confluência entre as reminiscências neorrealistas e a problemática existencialista, e o estatuto do narrador acompanha esta simbiose. Derivando para a reflexão existencialista, o narrador literário oferece extremas dificuldades a Lauro António quanto às opções da sua transposição para a tela. Na verdade, o realizador viveu as complexas relações entre um narrador de um texto escrito e um narrador de um texto fílmico que Imelda Whelehan sintetiza da seguinte forma:

For Giddings *et al.* it is point of view which is particularly crucial in the shift from fiction to film: “first-person novel point of view is not the same as seeing the action from the camera; in the novel, the narrator tells and the reader listens, but there is not equivalence, rather a warm intimate relationship”.⁽⁸²⁵⁾

⁽⁸²⁵⁾ Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, p. 11.

Uma das características mais pertinentes do romance é a sua intertextualidade com *Vagão «J»*. Apesar de teia narrativa partilhar alguns fios com a obra anterior, em *Manhã Submersa* António já não é apenas um membro da família Borralho. Acção, tempo e espaço sofrem uma transfiguração operada pela consciência de António, adulto e vivendo em Lisboa, que recorda o seu trajeto de vida, num processo narrativo claramente construído por uma voz autodiegética, de recorte existencialista.

Assim, das preocupações sociais dos seus primeiros romances, Vergílio Ferreira evolui para problemáticas de teor filosófico, que incluem a reflexão sobre o valor da cultura na sociedade contemporânea, a aparição do sujeito a si mesmo, a constatação da falência dos modelos materialistas de transformação do mundo e a valorização do corpo e da Arte.

Verificamos que Lauro António não utilizou algumas características da trama narrativa, como a hostilidade da população comum relativamente aos seminaristas, a consciência dos rapazes dessa atitude e a imediata resposta através do fortalecimento dos seus laços. Por outro lado, introduz dados novos como a personagem do empregado que possui uma deficiência física e que dará, no filme, um ímpeto decisivo à escolha deliberada de António quanto à automutilação. Foram opções do realizador enquanto narrador, o que nos recorda a observação de Juan Hernández Les quando reflete sobre o estatuto do narrador/realizador, identificando diferentes caminhos de construção narrativa, citando diferentes realizadores/autores como Hitchcock, Bergman, Ford, Antonioni, Truffaut, Godard e Röhmer⁽⁸²⁶⁾. Por outras palavras, podemos afirmar que Vergílio Ferreira narrou a história de uma forma e Lauro António narrou-a de forma diferente.

O caminho que Lauro António encontrou para construir a sua diegese centrou-se mais na esfera social do que na individual. Quando António entra para o Seminário, começamos a acompanhar os seus dilemas, mas sempre com um duplo olhar: António enquanto indivíduo e António enquanto seminarista. É precisamente esta última dimensão

⁽⁸²⁶⁾ Juan A. Hernández Les, *op. cit.*, p. 78.

que o cineasta prefere destacar, colocando em oposição os seminaristas como grupo oprimido e os sacerdotes como grupo opressor. A este grupo opressor, junta-se, na aldeia natal do jovem, a família de D. Estefânia, com a dureza da tutora, o olhar ríspido e o discurso humilhante do filho, bem como a repetida irritação provocada por Mariazinha.

No filme, a escolha do realizador parece clara. No Seminário, o jovem é mais um do grupo dos oprimidos. Através das suas experiências, conhecemos o labirinto opressivo em que se vê enclausurado, nomeadamente pelos seus rituais e processos persecutórios como o excesso de pudor nas camaratas, a disciplina asfixiante, o silêncio e a falta de contacto entre colegas, as disputas nas aulas, a perda da religiosidade pela multiplicação de atos religiosos impostos e a obrigatoriedade de entregar as cartas abertas.

O realizador não ficou indiferente ao contexto epocal. Tal como Manuel Guimarães, procedeu a alterações no seu filme, oriundas da recente revolução de 1974, assim Lauro António não deixou de aproximar o projeto cinematográfico de determinadas coordenadas por si escolhidas: entre o vetor social e o existencialista do romance *Manhã Submersa*, o primeiro destaca-se claramente no seu trabalho final.

Lauro António também sentiu as transformações ocorridas durante e após o período revolucionário. No seu trajeto profissional identificamos marcas dessa comunhão com o tempo que o rodeia. Em 1974, publica *Introdução ao Cinema Húngaro*; no ano seguinte, edita *Elementos para a História do Cinema Cubano*; em 1978, filma uma curta-metragem intitulada *O Zé Povinho na Revolução*; no mesmo ano, publica *Cinema e Censura em Portugal*. *Manhã Submersa* surge apenas seis anos após a revolução e não pensamos ser inverosímil o argumento de que o cineasta poderá ter escolhido este romance na linha das suas reflexões anteriores, de pleno envolvimento social e político. Este romance espelhava as relações de constrangimento e opressão de uma sociedade espartilhada e permitia uma revisitação ideológica a esse tempo. Não obstante estas motivações, o cineasta também escolhe o romance por uma galeria de outros motivos já invocados neste trabalho.

A crítica recebeu bem esta adaptação do romance de Vergílio Ferreira. O sucesso do filme é explicado por João Bénard da Costa com as seguintes palavras: «O velho anticlericalismo português apreciou a adaptação escorreita dessa história dos anos de aprendizagem de um jovem seminarista e deu ao filme audiência que nenhuma outra película conseguira na década passada»⁽⁸²⁷⁾. Reduzir o sucesso do filme ao apoio do «velho anticlericalismo português» parece-nos subjetivo, impreciso e injusto para com a obra de Lauro António. A grande adesão do público não significa, pensamos, que todo ele seja anticlerical; por outro lado, o filme não é, em si mesmo anticlerical, embora também não seja uma apologia da vida do Seminário, o que só vem reforçar as nossas críticas à opinião de Bénard da Costa.

Luís de Pina⁽⁸²⁸⁾ destaca o apreço do público por este filme, mas também analisa o processo de adaptação julgando-o cuidado, cauteloso e impressivo, destacando que o filme simboliza o país fechado dessa época, tendo a trama narrativa sido definida com sensibilidade. Quanto aos atores, elogia o protagonista, bem como Eunice Muñoz, todos os que representaram os sacerdotes do Seminário, e o próprio Vergílio Ferreira «que faz um excelente reitor». Este crítico é manifestamente mais objetivo do que Bénard da Costa. Revela-se bastante benevolente na sua avaliação, principalmente quando elogia genericamente o desempenho artístico do nosso escritor.

Luís de Pina, numa obra organizada por Jean-Loup Passek⁽⁸²⁹⁾, reitera os elogios aos atores. Destaca a boa fotografia a cores e afirma que o filme consegue definir com perfeição a atmosfera fechada e opressiva de um Seminário de província dos anos 40, através de um retrato sensível de um jovem sem vocação, prisioneiro das necessidades económicas da sua família. Nesta mesma obra, José Matos-Cruz analisa a teia narrativa centrada nos sacrifícios do jovem António, vítima da prepotência subtil da sua protetora e da intolerância e repressão secular, mecanismos que não conseguem refrear o processo de abertura dos seus sentidos e desejos. Estes irão levá-lo a um protesto

⁽⁸²⁷⁾ João Bénard da Costa, *op. cit.*, p. 160.

⁽⁸²⁸⁾ Luís de Pina, *História do Cinema Português*, pp. 193-194.

⁽⁸²⁹⁾ Jean-Loup Passek, *Le Cinéma Portugais*, p. 58.

abafado e a uma rebeldia silenciosa que atingirá o apogeu com o episódio final⁽⁸³⁰⁾.

Sobre *Manhã Submersa*, Lauro António não esconde a marca indelével que a leitura do romance lhe deixou na sua juventude, principalmente a forma como Vergílio Ferreira descreve a sociedade de um país imerso na ditadura, com o desejo abafado por um despotismo paternalista. Para além do baixo orçamento que possuía, o realizador enfrentou várias dificuldades: a natureza de reconstrução histórica que envolvia o romance, diferentes cenários, encenar simultaneamente muitas crianças e atores adultos, e, acima de tudo, trabalhar com uma estrutura narrativa difícil de adaptar.

A estreia de Lauro António foi feliz e apesar de algumas dificuldades técnicas (na montagem e na iluminação) e de «jogar à defesa», o cineasta «consegue transformar a amarga consciência da tragédia que sobressai da obra de Vergílio Ferreira na constatação serena de uma certa tristeza/castração nacional»⁽⁸³¹⁾.

O cineasta baseou-se no romance homónimo, mas evitou dois grandes riscos que o seu trabalho poderia correr. Lauro António não edificou um filme contra a religião, nem contra a educação religiosa, descrevendo apenas pela simples evidência a existência de fronteiras claras para a formação das consciências⁽⁸³²⁾.

Uma das principais facetas do romance é a centralidade de António Lopes e do seu processo de maturação. Para além da sua história pessoal, António possui uma dimensão universal e que decerto contribuiu para o interesse de Lauro António. O narrador-protagonista é transindividual, e é um símbolo de várias características intrinsecamente humanas, como a dimensão do irredutível, que o leva a tomar consciência de si, a caminhar num trajeto de conhecimento existencial,

⁽⁸³⁰⁾ José Matos-Cruz coloca em evidência «Une atmosphère visuelle de clair-obscur, de reflets et de transparences, de tension et de jeu d'influences, qui exploseront en un photogramme crispé, toile inhibitrice aux couleurs perverses qui se désagrègent.» (*Id., ibid.*, p. 143).

⁽⁸³¹⁾ Cf. Jorge Leitão Ramos, *op. cit.*, p. 245.

⁽⁸³²⁾ Cf. Eduardo Prado Coelho, *Vinte Anos de Cinema Português – 1962-1982*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983, pp. 112-113.

a eliminar marcas de deformação que lhe foram inculcadas, em busca da unidade universal⁽⁸³³⁾.

O protagonista do romance e do filme vive um conjunto de experiências que o levam a um processo de transformação interior. Em litígio com a opressão do Seminário, e a decorrente alienação desta asfixia permanente, António vive com uma progressiva tomada de consciência de si e dos outros. O Seminário é um símbolo do totalitarismo e o filme, quando nos apresenta a história do jovem Borralho, conta-nos igualmente a história de todo um povo, de um destino nacional em conflito com o poder totalitário⁽⁸³⁴⁾.

A história é apresentada pela voz do seu protagonista, que, à luz de vinte anos de memória, lembra a sua adolescência enquanto seminarista. Partira numa manhã enevoada, submerso pela imensa solidão e por um destino que lhe roubava a infância. Devido à sua condição social e económica, tinha sido levado a este rumo por D. Estefânia, sua protetora, uma das vozes opressoras na sua vida. No romance começam a delinear-se a força esmagadora dos condicionalismos socioeconómicos e a percepção interior do sujeito que se estrutura lentamente pela reflexão e pela consciencialização. Entre o Neorealismo e o Existencialismo, Vergílio Ferreira irá deixar algumas marcas da primeira corrente para explorar, com um vigor assinalável, a linha existencialista⁽⁸³⁵⁾.

Outra problemática na análise do romance é a sua natureza de «romance-aprendizagem», ou *Bildungsroman*, contemplando o caminho de um jovem, com as suas experiências retratadas em

⁽⁸³³⁾ Cf. António da Silva Gordo, *op. cit.*, p. 115.

⁽⁸³⁴⁾ Cf. Eduardo Prado Coelho, *op. cit.*, p. 113.

⁽⁸³⁵⁾ Como bem nota José Rodrigues de Paiva, «*Manhã Submersa* é um romance situado numa espécie de encruzilhada literária, uma obra em que se pressente a presença das principais linhas de orientação da prosa de ficção portuguesa da primeira metade deste século. Do Neo-Realismo, que já condicionara o aparecimento dos três primeiros romances do escritor e a cujos influxos *Mudança* não escaparia totalmente, *Manhã Submersa* recebe a problemática social, que neste livro é, como já se disse, a retomada de certos aspectos de *Vagão «J»* vistos em relação à existência de António Santos Lopes.» (Cf. José Rodrigues de Paiva, *op. cit.*, pp. 139-140)

diferentes episódios até alcançar a maturidade⁽⁸³⁶⁾, pela voz de um narrador protagonista que pelo fio da memória evoca um caminho com sucessivas etapas de iniciação. Este itinerário implica uma aprendizagem humana e social, em simultâneo com o surgimento da vida sentimental e o desenvolvimento espiritual, traços que Aguiar e Silva⁽⁸³⁷⁾ identifica no *Bildungsroman*, afastando-se, por exemplo, do *Erziehungsroman* (romance de educação) e permitindo espécies como o *Künstlerroman* (romance de artista). Nesta linha de reflexão, não deixamos de ler no romance duas linhas ideológicas centrais, entrelaçando-se com esta temática: a social e a existencial. O desenraizamento do sujeito e o totalitarismo no Seminário confluem para reforçar a linha existencial, ainda que neste romance se perceba uma conciliação com o lado social, que se liga à primeira enquanto sua extensão metafísica⁽⁸³⁸⁾.

Ao lado destes episódios iniciáticos, encontramos no romance vários obstáculos de matriz social que, na sua maioria, serão levados para o filme. António sofre sucessivas humilhações: no comboio, na pensão da Guarda, em casa de D. Estefânia (quando fica embaraçado pelo deficiente comportamento à mesa, as constantes chamadas de atenção pelo filho de D. Estefânia, o facto de ter de comer na cozinha), a evidência social do seu nome (Borrvalho), e a impossibilidade de ter mulher no futuro.

Quando compulsamos textos que analisam o filme, um vetor avulta com intensidade: a centralidade de António Lopes e a sua atitude final de rebeldia⁽⁸³⁹⁾. Esta atitude do jovem seminarista sem vocação, obrigado a entrar no Seminário devido às austeras condições

⁽⁸³⁶⁾ Cf. Maria Graciete Besse, «Manhã Submersa de Vergílio Ferreira – a epifania da palavra iniciática», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, p. 111.

⁽⁸³⁷⁾ Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, pp. 730-731.

⁽⁸³⁸⁾ Cf. Carina Infante do Carmo, *op. cit.* p. 174.

⁽⁸³⁹⁾ Escreve Miguel Esteves Cardoso: «...*Les Brumes de l'aube* est un matin qui finit par émerger, avec la transgression du petit António qui prendra prétexte d' une des mille et une règles (le refus des handicapés dans les ordres ecclésiastiques) pour se dérober à toutes, fuyant la fausse perfection morale par

económicas e à severidade da sua protetora também é destacada em várias obras de referência sobre *Manhã Submersa*⁽⁸⁴⁰⁾.

Assim, não hesitamos em identificar António Lopes e as motivações sociais para a sua revolta como o eixo ideológico do filme. Será esta a coordenada central nestas páginas de reflexão sobre o filme e o romance.

Uma das razões que levaram Lauro António a escolher este romance foi a atualidade do seu tema. É que, para além de retratar uma sociedade do passado, também fazia pensar na sociedade em que Lauro António se inseria quando filma *Manhã Submersa*. As preocupações sociais do realizador são, deste modo, plenamente perceptíveis. Esta dimensão, bem como o simbolismo da personagem principal, são justamente destacados por Jorge Leitão Ramos quando escreve: «O trajecto da personagem António (um trabalho apreciável de Joaquim Manuel Dias) serve sobretudo de revelador de uma paisagem social que, embora situada nos anos 40, é raiz e seiva do nosso quotidiano de hoje»⁽⁸⁴¹⁾. Na verdade, entre o Neorealismo e o Existencialismo do romance, o realizador opta pela dimensão social, criando uma narrativa mais centrada nos condicionalismos epocais do que na edificação de um processo interior de consciência do sujeito.

O cineasta enveredou por uma perspetiva narrativa que se afasta de um cinema tradicional de denúncia explícita. Através de António Lopes, o narrador mostra, entre a perplexidade e a indecisão do protagonista, o universo concentracionário que o oprime, sem apresentar juízos negativos declarados ou condenações absolutas.

Simultaneamente, o realizador evitou uma das principais dificuldades do texto vergiliano, a onnipresença do monólogo interior de cariz existencialista, colocando o espectador centrado no rosto do

le biais d' une petite imperfection physique. . . » (Cf. Jean-Loup Passek, *Le Cinéma Portugais*, p. 144).

⁽⁸⁴⁰⁾ Bernard Rapp e Jean-Claude Lamy sintetizam a estrutura narrativa do filme com as seguintes palavras: «Une dame austère prend sous sa protection un jeune séminariste d'origine modeste. Mais le garçon, sans vocation, déchantera vite et se révoltera» (Cf. Bernard Rapp e Jean-Claude Lamy, *Dictionnaire des Films*, p. 204).

⁽⁸⁴¹⁾ Jorge Leitão Ramos, *op. cit.*, p. 245.

protagonista, frequentemente mostrado com um eloquente silêncio, uma opacidade vazia ou uma inexpressividade revoltada. A revolta não se encontra explícita no protagonista nem o narrador a explicita claramente⁽⁸⁴²⁾.

António dos Santos Lopes é em simultâneo, na obra literária, narrador e personagem principal, ou seja, narrador autodiegético, com ativação explícita da focalização interna. Assim se faz uma revisitação com pormenor do passado, mas experienciados de novo no presente da narração ou, na linha de Franz Stanzel, diríamos que existe uma opção pelo estatuto do *experiencing self* (ou *eu-personagem*), em detrimento do *narrating self* (*eu-narrador*)⁽⁸⁴³⁾. Aprofundando a natureza desta focalização interna, recordamos que a representação narrativa é determinada pela visão e pelo movimento de António Lopes que se assemelha a técnicas cinematográficas. Como já referimos anteriormente, quando o protagonista vê pela primeira vez o Seminário, a descrição que é feita é similar a procedimentos da sétima arte. Assiste-se a uma identificação com técnicas narrativas cinematográficas, nomeadamente, com o que se afigura como um *travelling* inicial («o casarão foi rodando com a curva da estrada») e o *contre-plongée* («subindo a larga escadaria em cujo topo» está «um padre quieto»)⁽⁸⁴⁴⁾.

O protagonista, ao chegar a este espaço terrífico, começa os seus registos emocionais, memorizando a dimensão de ferocidade devoradora do edifício, num exercício de perene disforia, de interiorização subjetiva do tempo, numa plenitude do monólogo interior, perspetivada

⁽⁸⁴²⁾ Esta estratégia mereceu o seguinte comentário de Eduardo Prado Coelho: «Daí que a narrativa decorra numa espécie de desapego tranquilo, que a torna simultaneamente subtil e ingénua, multifacetada e transparente. O pólo da revolta não é aqui a interioridade indomável de uma consciência que se dá conta de si mesma, mas a afirmação natural, terrestre e serena de um desejo. Daí também uma certa espessura que o filme adquire (disponível para diversas literaturas e interrogações) e a fácil comunicabilidade com que se apresenta ao público» (Cf. Eduardo Prado Coelho, *op. cit.*, p. 113).

⁽⁸⁴³⁾ Cf. Carlos Reis, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina, 1981, p. 432.

⁽⁸⁴⁴⁾ *Id.*, *ibid.*

por uma motivação ideológica, uma «valorização do posicionamento do sujeito e das suas vivências na procura da sua própria afirmação (de acordo com princípios fundamentais do pensamento existencialista)»⁽⁸⁴⁵⁾.

No filme, as opções narrativas recaíram num mega-narrador de natureza externa, obviando uma adaptação tradicional com a omnipresença melancólica e eterna de uma *voz off* – habitual estratégia fílmica para traduzir um narrador autodiegético –, dado que, se fosse instaurada, iria converter o filme num longo monólogo.

Assim, o narrador fílmico é maioritariamente externo, sendo algumas vezes substituído pela *voz off* de António e pela focalização interna: quando escreve pela primeira vez à mãe, demonstrando o seu descontentamento; quando escreve a segunda carta à mãe, perfeitamente antagónica à primeira, após conversa com o Reitor; na carta que escreve ao seu amigo Gaudêncio, durante as férias de Natal; durante a homenagem que é feita no Seminário a Gaudêncio, recordando o seu desejo de abandonar a vida de seminarista; e, por último, antes de largar o foguete, lembra-se da conversa que teve com um funcionário do Seminário e toma a decisão que irá mudar toda a sua vida.

Lauro António assume a centralidade de António. Logo nas cenas iniciais, acompanhamos uma manhã de nevoeiro que envolve o pequeno Borrvalho que viaja com o Calhau até à estação de comboios. Aí, num plano feliz, assoma de uma curva o comboio, entre as brumas do dia e o fumo da sua chaminé até surgir o título do filme. Esta imagem emblemática simboliza toda a submersão que irá atingir o jovem António. Após aquela viagem, ele não voltará a ser o mesmo menino de onze anos que parte para o Seminário por imposição de D. Estefânia.

Desde a família de acolhimento que o submerge às condições socioeconómicas da sua família genética que o atrofiam, passando pelo destino enquanto seminarista que carrega de forma inexorável, a existência é um longo processo de angústia interior que se irá tornar, a espaços, em revolta raramente vociferada (quando diz a sua mãe que não tem vocação e quer ter uma mulher; quando confessa a

⁽⁸⁴⁵⁾ *Id.*, *ibid.*, p. 437.

D. Estefânia que não se sente com vocação – observação que irá retirar assim que a sua protetora o invetiva e lhe recorda as difíceis condições de vida da sua família). Atinge-se o auge, curiosamente, sem uma única palavra sua: durante o episódio final da automutilação, no qual António não articula nenhum som, criando Lauro António um momento de um silêncio ensurdecedor que rebenta com o estrondo do foguete. No texto vergiliano, este ato acarreta um corte e uma metamorfose. Observa Maria Graciete Besse: «Podemos assim considerar que a automutilação com que termina o romance constitui uma etapa iniciática subversiva, decidida pelo próprio neófito, que nela encontra uma estratégia de transgressão capaz de o conduzir à libertação e à abertura ao futuro»⁽⁸⁴⁶⁾. Neste ponto, a automutilação é a prova da vontade do Eu, deliberada e ponderada, decidida após avaliação do exemplo do empregado do Seminário e respetivas consequências, como motivo da vontade⁽⁸⁴⁷⁾.

No romance, António vive em profunda instabilidade interior, em constante questionação e rebeldia, buscando respostas, ou melhor, colocando sucessivas questões, criando-se deste modo um perfil claramente existencialista. No filme, Lauro António substitui o monólogo interior por constantes planos da personagem em silêncio, em que o espectador apenas tem acesso à serenidade do rosto, à castração dolente e sucessiva espalhada nos traços da sua face, muitas vezes sem expressão, vazia, alienada, subjugada. Com esta opção, o realizador favorece uma interpretação neorrealista dos comportamentos da personagem, em que a alienação se torna a face visível de uma opressão social.

⁽⁸⁴⁶⁾ Maria Graciete Besse, *op. cit.*, p. 112.

⁽⁸⁴⁷⁾ Como escreve José Ferrater Mora, «Geralmente considera-se que em todo o fenómeno da vontade há uma prévia representação ou, melhor dizendo, um conhecimento, uma finalidade, uma decisão, uma resolução e uma acção. Entrelaçados com estes elementos encontram-se os chamados motivos da vontade, que são concebidos às vezes como o que faz que a vontade se ponha em marcha e que noutras vezes são considerados como o mero incentivo do momento da resolução ou da acção.» (Cf. José Ferrater Mora, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989, p. 326)

No filme, o rosto vazio de António é a expressão suprema do indizível, da conjugação das forças castradoras que o oprimem. Pela ausência do dizível, Lauro António explora, com um recorte profundíssimo, a dimensão significativa da imagem, sem ter necessidade de recorrer ao discurso verbal para traduzir a expressão do protagonista ou viajar pelo seu íntimo. Este rosto, muitas vezes desabitado de palavras, tem a sua eloquência máxima na cena final. Recordamos que, no livro, o pequeno António vai engrossando a sua revolta interior de episódio para episódio, criando um projeto de libertação claramente pessoal e dinamizado pela sua consciência.

No filme, o grande estímulo para a ação do protagonista advém da conversa que tem com o trabalhador do Seminário, conferindo ao jovem a semente revolucionária e salvadora. No momento em que segura o foguete, António recorda as palavras desse trabalhador e decide aplicá-las a si próprio, num sereno momento de desencarceramento existencial. Para o realizador, o contacto com o funcionário foi essencial para a escolha de António, o que evidencia a influência do meio social no sujeito (marca neorrealista) e não tanto a sua escolha pessoal, como sucede no livro (marca existencialista).

Esta escolha deriva de uma cena na qual António, já no seu segundo ano de Seminário, e cada vez mais dominado pelo descontentamento, principalmente após ter confessado a D. Estefânia a sua falta de vocação – e a seguir regredir nesta confissão –, encontra um funcionário com quem troca umas breves palavras, porque eram proibidas conversas entre seminaristas e funcionários. Aquele homem possuía uma pequena deficiência física, resultado do seu trabalho numa mina. Confessa a António que também já havia sido seminarista, mas deixara de o ser porque era do regulamento. Esta breve conversa fornece-lhe um meio para se libertar do Seminário, porque os sacerdotes não podem ser portadores de deficiências físicas.

Lauro António introduz uma personagem que não existe no romance, conferindo, como já referimos, uma dimensão social à escolha de António. Esta personagem secundária, irrelevante na economia do filme, é fundamental para o desenlace e para a interpretação ideológica das escolhas do realizador. Com esta motivação, António consegue descortinar uma forma de se evadir do Seminário,

libertando-se da opressão da sua protetora, e de um destino que lhe fora imposto.

Ao mesmo tempo que o cineasta cria uma nova personagem, também omite outras que Vergílio Ferreira concebeu. No livro, D. Estefânia é mãe de seis filhos, onde se incluem o Dr. Alberto e Mariazinha, os únicos levados para a tela. Com esta opção, o espaço e a família de D. Estefânia tornam-se mais reduzidos, concentrando-se a atenção do espectador e aumentando-se o relevo das personagens e a intensidade das suas intervenções. A vivência física do espaço da sua família de adoção é dominada pela opressão e pelas sucessivas tentativas de ridicularização (recordem-se as intervenções do Dr. Alberto, que insiste em evidenciar os poucos conhecimentos de António, e Mariazinha que pergunta ao jovem, de forma repetitiva e exasperante, sempre que se encontram, quando é que «canta missa»).

Outra marca do abandono das orientações existencialistas do romance é a reflexão sobre Deus. Da centralidade deste motivo no texto vergiliano apenas encontramos no filme uma cena explicitamente próxima deste tema. Num diálogo entre Gaudêncio e António Lopes, o primeiro tem a coragem de colocar a pergunta «E se Deus não existisse?». O seu amigo responde que também já tinha pensado. Mas esta questão é abandonada e, nas cenas seguintes, o realizador prefere destacar o surto de gripe que atinge os seminaristas (mais um dado epocal) e que António aproveita para ter uns dias de baixa, furtando-se «às aulas e às rezas», quando alega estar doente.

No tratamento dos sacerdotes, Vergílio Ferreira e Lauro António voltam a delinear perfis dissemelhantes. Enquanto o escritor apresenta um retrato minucioso de cada membro do clero, com identificação explícita e caracterização física e psicológica, o cineasta envereda por um outro caminho. Raramente nomeando os sacerdotes e praticamente sem fornecer aos espectadores, direta ou indiretamente, elementos de caracterização, o realizador constrói uma visão homogénea de todos os sacerdotes do Seminário, envolve-os nos seus laços de classe. O filme mostra-os como uma classe opressora, que asfixia o corpo e a mente dos jovens, um antagonista de vários rostos, mas com o mesmo objetivo castrador. Com esta opção, reitera-se o retrato social da época e aprofunda-se, em particular, o espaço. Acreditamos

que Lauro António transformou o espaço psicológico do romance em espaço social, tentando criar no filme uma equivalência técnica, reforçando a faceta de crítica social. Neste sentido, o realizador opta por explorar uma das dimensões do romance que, no texto escrito, está ao serviço do percurso da personagem: o lado social, que leva o leitor para uma determinada época e para determinados referentes sociais de Portugal⁽⁸⁴⁸⁾.

Destaca-se o retrato de um tempo e desvaloriza-se o itinerário existencialista do protagonista e o espaço psicológico. Este espaço pode mostrar atmosferas e ambientes de profunda densidade psicológica, de recorte perturbador, e que se projetam nas ações das personagens. É exatamente o que acontece em *Manhã Submersa*, com um espaço de natureza concentracionária, que domina avassaladoramente os seminaristas, reduzindo-os, pela humilhação, a uma vida angustiada⁽⁸⁴⁹⁾. Este espaço, bem nítido no romance através da estratégia técnico-narrativa do monólogo interior, é transformado no filme em espaço social, com o apoio do diálogo.

No filme, Lauro António explora de forma clara todos os elementos do espaço social capazes de conduzir o espectador até uma determinada época e, nesta linha, operacionaliza uma configuração: de um espaço social estático, passamos a um espaço social dinâmico, pela presença de tipos e figurantes, os sacerdotes, que permitem uma ilustração epocal, com os vícios de uma determinada sociedade, que, ao ser mostrada, possibilita uma leitura crítica⁽⁸⁵⁰⁾.

Assim, constatamos que no romance e no filme a relação da personagem principal com o espaço se revela essencial para a compreensão ideológica dos textos.

No romance, desde logo se evidencia a ponte entre o espaço físico do próprio autor e o espaço retratado no livro – interligação que reforça os laços entre o escritor e o seu alter-ego, António –, que desperta leituras sobre o simbolismo e a auréola metafísica que o envolve. Os dois espaços mais relevantes do texto merecem uma interpretação

⁽⁸⁴⁸⁾ Maria Graciete Besse, *op. cit.*, p. 107.

⁽⁸⁴⁹⁾ Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p.130.

⁽⁸⁵⁰⁾ *Id.*, *ibid.*

ideológica distinta. A Aldeia possibilita uma leitura mais próxima dos valores neorrealistas, marco simbólico dos conflitos e dramas sociais, enquanto o Seminário origina um tratamento metafísico, principalmente quanto ao valor do silêncio⁽⁸⁵¹⁾.

A Aldeia simboliza um espaço de evasão, em oposição ao Seminário, evocado na solidão pelo protagonista que o associa efetivamente ao exílio e à prisão. Na casa de D. Estefânia, exemplifica-se uma relação direta, vertical, entre duas classes sociais distintas, despertando sentimentos de injustiça e de degradação humana – vetor essencial do filme –, permitindo também uma reflexão sobre o destino do indivíduo – vetor essencial do romance.

O Seminário é destacado no livro como espaço de limitação existencial, de solidão avassaladora, alienação da consciência, mas no filme é aprofundada a sua dimensão de terror físico (com os planos do exterior, da camarata, das escadarias, das salas de aula, da enfermaria), de clara aproximação epocal com o horizonte social do Estado Novo.

Na verdade, na compreensão do romance vergiliano, a relação entre o sujeito, o espaço e o tempo (que nos recorda o valor dos estudos de M. Bakhtine e o seu conceito de cronótopo⁽⁸⁵²⁾) afigura-se cortical. É precisamente no seio da literatura contemporânea e da filosofia existencialista (de Sartre, Malraux, Camus, Proust, Robbe-Grillet...) que a relevância da interação entre estes três elementos mais se destaca. Com efeito, Vergílio Ferreira configura a construção romanesca de *Manhã Submersa* na esteira destas influências, tal como noutros romances, associando o espaço à identidade do sujeito. A Aldeia é vista como fonte, origem, espaço iniciático e de liberdade, e muitas vezes de regresso, de destino, como acontece com os casos de Mário, em *Cântico Final*, ou Paulo, em *Para Sempre*. Em *Manhã Submersa*, as férias despertam sempre estes sentimentos mais profundos:

Por fim o dia de férias chegou. E há quanto tempo eu o vinha esperando! (...) Já a lama crespa das geadas, nos caminhos do recreio, e o manto de neblina ao longo do vale me lembravam, na garganta, o

⁽⁸⁵¹⁾ Cf. Gavilanes Laso, *op. cit.*, p. 150.

⁽⁸⁵²⁾ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

Inverno da minha aldeia, a serra livre da minha infância. (...) E uma fúria de liberdade, uma exigência sanguinolenta de fuga, queimou-me todo no peito, na língua, no estômago. Subitamente, eu pus-me a acreditar na realidade do mundo lá de fora, na realidade do tanoeiro, dos comboios do adeus e da distância. (...) Quando transpus a porta do Seminário, apeteceu-me brutalmente largar um berro de triunfo para os confins do meu medo.⁽⁸⁵³⁾

Assim, o romance vergiliano é marcadamente um espaço existencial, seguindo a tradição de Malraux, Sartre e Camus, e bem traduzido pela constância das reflexões desencadeadas pelo protagonista que vive situações-limite⁽⁸⁵⁴⁾.

Em conjugação com esta faceta, notamos que o espaço também assume uma feição particularmente identificativa com o modo. Se no narrativo podemos definir o espaço pela sua missão de enquadramento da ação, com virtualidades simbólicas, psicológicas e sociais, no lírico é palco de subjetividade interior, e no dramático é essencialmente representativo. No caso do romance de Vergílio Ferreira, ele é híbrido, conjugando os modos já referidos com o ensaio, característica que deriva do estatuto singular do narrador-protagonista que vive nos espaços interiores da memória. Neste sentido, o romance vergiliano é um romance lírico, como Rosa Goulart demonstrou com absoluta pertinência.

No romance ganha ainda evidência o desenho das personagens em relação ao protagonista. É a partir dele que todos os outros são definidos, muitas vezes com traços coletivos de figurantes. Destacam-se os grupos que possuem uma leitura espacial e temporal, como os colegas do protagonista, os sacerdotes e o reitor que conferem os dados essenciais para o retrato do Seminário, que se prolonga até à aldeia, atingindo personagens como D. Estefânia e as beatas⁽⁸⁵⁵⁾.

Entre a personagem principal e todos os que o envolvem, acompanhamos, no romance, três fios que se entrelaçam em António: o destino individual, o destino coletivo e a conjugação de ambos.

⁽⁸⁵³⁾ *Manhã Submersa*, pp. 59-60.

⁽⁸⁵⁴⁾ António da Silva Gordo, *op. cit.*, p. 25.

⁽⁸⁵⁵⁾ *Id, ibid.*, p. 50.

Verifica-se que o livro oferece um entendimento global da personagem principal e de todas as outras que gravitam à sua volta, numa convergência de um caminho existencialista, mais nítido no percurso de António, e apenas em matizes neorrealistas⁽⁸⁵⁶⁾, que se fazem sentir na caracterização do destino do grupo.

O filme espelha de forma clara a perspectiva coletiva e social, sempre de acordo com o olhar do protagonista, elevando marcas textuais da irmandade e da união de destinos dos seminaristas⁽⁸⁵⁷⁾, unidos pelo itinerário da infelicidade, da incapacidade de escolha, do esmagamento do indivíduo, da inexorabilidade de um destino comum. Quando o escritor descreve os quadros sociais mais nítidos do romance, Lauro António não hesita em levá-los para a tela. Recordamos o momento da visita de António à sua família:

Receosos de qualquer traição que me adivinhavam no sangue, todos comiam devagar, travando o apetite, saltando de vez em quando sobre mim com olhares furtivos, como quadrilheiros numa emboscada. Mas que outro veneno nas minhas veias, pobre gente, senão o que é do destino da nossa raça comum e eu bebi no leite que mamei? Por isso, um grande muro negro de enormes pedras surdas começou a subir outra vez diante de mim, até à estrela mais alta da minha aflição. E era através de grossas grades de ferro, como as grades da sacristia, que eu estava olhando a minha gente, que tinha a minha carne e o meu sangue.⁽⁸⁵⁸⁾

⁽⁸⁵⁶⁾ Cf. Maria Alzira Seixo, *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 84.

⁽⁸⁵⁷⁾ O escritor define frequentemente os seminaristas como um grupo, analisando o infortúnio e os padecimentos comuns. Recordemos um dos primeiros exemplos da obra: «Atravessámos, soturnos, as ruas escusas da vila, como fugidos a um qualquer crime obscuro, murmurando, furtivamente, uma conversa rezada, olhando de lado, com hostilidade, o mundo que não era nosso. Submerso na noite, perdido na confusão dos fatos pretos, que iam agora correndo ao longo dos campos ermos, eu suava de cansaço e de ansiedade. Não conhecia ninguém, Ninguém me conhecia. Os próprios companheiros de viagem tinham procurado o conforto dos amigos. Zoava em torno de mim um fervor anónimo de conversas; mas parecia-me que era por baixo das palavras que a nossa sorte comum apertava fortemente as mãos.» (pp. 19-20)

⁽⁸⁵⁸⁾ *Manhã Submersa*, p. 79.

Este momento é transposto para o filme num cenário denso, de paredes escuras pela pobreza e miséria – que a iluminação escolhida traduz com exatidão –, com personagens acanhadas e estranhas face ao jovem seminarista que mais parece um intruso do que um elemento da família. Simultaneamente, o mega-narrador destaca as condições de vida, a parca refeição, o mobiliário escasso e pobre e o vestuário que revela extremas dificuldades económicas.

Neste quadro, a figura materna divide-se entre a simplicidade humilde e o desejo de António se tornar sacerdote e melhorar o destino da família, o que não oferece ao jovem uma imagem de conforto materno quando regressa a casa. A sua mãe estabelece um polígono feminino que inclui ainda D. Estefânia, Mariazinha, Carolina e a irmã de Gaudêncio, que não surge no filme, e que são responsáveis por uma visão que ora se aproxima do universo existencialista, ora do neorrealista. No filme, ganham destaque as facetas de carácter social – o que justifica a predominância de episódios com a mesma temática, centrados nas primeiras quatro figuras – e o desaparecimento da irmã de Gaudêncio, pertencente ao fio de matriz existencialista.

Para a compreensão das personagens, o espaço emerge como categoria fundamental. Como já referimos, os principais espaços encontram-se associados aos dois vetores ideológicos do romance. Inicialmente, existe uma nítida disjunção entre António e o espaço, porque a personagem não está em harmonia nem com o Seminário nem com a casa de D. Estefânia. Por outro lado, a Aldeia só é vista com um lado positivo quando é sentida a partir do Seminário. Verifica-se, assim, um combate entre a personagem e o espaço, caracterizado pelas imposições dos mais fortes e pela diluição do indivíduo na massa, numa aprendizagem pela ameaça e pela opressão que o irão conduzir a uma fuga desesperada. Esta dimensão limitativa e disfórica é traduzida no romance pela sociedade, pela instituição, e pela família. Nesta última, António não tem lugar, porque a pobreza e as expectativas da mãe assim o determinam. Em casa de D. Estefânia, a sua vivência espartilhada parece uma extensão dos constrangimentos do Seminário. Em oposição a todos estes vetores, emerge o homem, a sua interioridade e os seus sonhos e desilusões⁽⁸⁵⁹⁾.

⁽⁸⁵⁹⁾ Cf. Rosa Maria Goulart, *op. cit.* p. 242.

Na diegese fílmica, o espectador conhece os espaços que marcam os abismos sociais e económicos. Como já referimos, a esfera da opressão associa-se ao Seminário e à Aldeia, e, mais concretamente, à casa de D. Estefânia.

No Seminário, o reitor não hesita em lembrar cruelmente a António as suas origens humildes, a limitação de horizontes que a sua pobreza acarreta, em oposição à possibilidade de ascensão social que o sacerdócio poderia proporcionar, contrariando a vontade do jovem sem vocação, com a promessa de um futuro social e economicamente estável. António (re)conhece o seu presente, o seu passado e o seu futuro, no discurso do Reitor:

Mas o Reitor, tendo, decerto, percebido a minha luta, afrouxou na sua atitude hirta, explicando-me agora, por frases cheias de curvas, o alto benefício de Deus, que baixava sobre mim o Seu olhar de misericórdia, a suprema dignidade do sacerdócio, o favor de D. Estefânia, essa piedosíssima senhora, que me libertara da sorte da minha raça. E, olhando no tecto a presença de Deus, ou cerrando os olhos em compunção interior, começou a contar a minha história triste, que eu ouvi atentamente, porque afinal, com grande surpresa minha, eu não a conhecia. (...) Eis que, porém, o Reitor descobria agora aí o futuro que me aguardava, não bem apenas o da fome e do cansaço, mas o das trevas e da perdição. E tudo isto vinha na sua voz neutra, impessoal, de puro instrumento da verdade, com uma força incrível de exactidão e tormento.⁽⁸⁶⁰⁾

No filme, é o próprio Vergílio Ferreira que assume este discurso, encarnando o Reitor, tendo Lauro António transformado este segmento textual, dominado pelo monólogo interior, num monólogo que o ator/romancista pronuncia com voz austera ao jovem seminarista.

No romance, o Padre Martins, recordando as obrigações para as férias – que no livro são lidas por um aluno de Filosofia –, afirma explicitamente que os seminaristas não devem trabalhar nos campos, nem mesmo com os seus pais, o que comprova o preconceito social do sacerdote em relação às classes menos favorecidas (este pormenor

⁽⁸⁶⁰⁾ *Manhã Submersa*, pp. 43-44.

também não se encontra no romance). Os preconceitos são confirmados pelo episódio em que o Padre Tomás desvaloriza a construção textual de António durante uma aula de Português – dado que ilustra as origens pobres do jovem – e contrapõe, de forma elogiosa, um discurso muito elaborado de outro aluno, revelador de um nível cultural e socioeconómico mais elevado⁽⁸⁶¹⁾.

Na Aldeia, António é confrontado com as dificuldades económicas sentidas pela sua família e o desejo de ascensão social que o sacerdócio poderia trazer. Em casa de D. Estefânia sucedem-se as situações de embaraço e de humilhação: a protetora de António decide que ele deve continuar a comer na cozinha para saber lidar com todas as classes sociais; em conversa com o pároco da Aldeia, afirma que o ideal era que o jovem nem visitasse a sua família para não adquirir os maus exemplos que observa quando está com os familiares; quando António confessa que não tem vocação, a sua protetora critica-o violentamente e vaticina-lhe um futuro de pobreza e de fome que aterra o jovem levando-o a mudar de opinião, sob o peso desta ameaça social, económica e moral.

Recorde-se ainda que as refeições que o jovem toma junto da família de acolhimento são de atroz humilhação. Durante a refeição, é constantemente massacrado pelas incisivas e malévolas questões do Dr. Alberto (denigre sistematicamente os seus conhecimentos de Latim), pela permanente insistência de Mariazinha e a sua terrífica questão e pelo embaraço que sente quando, ao tentar cortar uma perna de frango, esta salta para a toalha, motivando um comentário de D. Estefânia que critica o Seminário por não ensinar a lidar com todas as classes sociais. Por fim, no episódio fatídico, D. Estefânia encontra-se permanentemente preocupada com a proximidade da sua filha em relação aos foguetes, mas o contacto direto de António com eles

⁽⁸⁶¹⁾ Sobre este episódio, escreve Luís Mourão: «Não se trata apenas, e já seria importante, de a classe dominante impor a sua linguagem aos restantes grupos sociais; trata-se também, neste caso, do modo como, através da linguagem, a classe dominante aceita servir uma imagem de realidade que no limite se virará contra ela – está aqui toda a história da “natural” aliança da cultura clerical com o salazarismo, de uma lírica pastoril que nada sabe do capitalismo urbano.» (Cf. Luís Mourão, *Vergílio Ferreira: Excesso, Escassez, Resto*, p. 74)

não lhe origina qualquer cuidado. No romance, afasta os meninos (que não surgem no filme), relegando o lançamento dos foguetes ao seminarista:

Depois deram-me uma «luz». Queimei a «luz», que era azul, de um azul tão bonito que todos tiveram pena que acabasse. E, porque era bonita, um dos meninos quis também deitar uma. D. Estefânia então esbofeteou o filho para acabar com as razões:

– Já disse que te podes queimar! O António que deite tudo!..⁽⁸⁶²⁾

Consideramos que a desvalorização do espaço psicológico, favorecendo o espaço social, não se deve apenas a uma maior facilidade na «visualização» da narrativa fílmica (observa Gérard Betton⁽⁸⁶³⁾) que os romances de recorte psicológico revelam-se objetos estéticos de difícil adaptação, mas também às opções ideológicas de Lauro António, como o próprio reconhece⁽⁸⁶⁴⁾.

⁽⁸⁶²⁾ *Manhã Submersa*, pp. 212-213.

⁽⁸⁶³⁾ «É possível perceber toda a dificuldade, talvez impossibilidade de transpor para a tela uma obra literária eminentemente psicológica. Podemos explicar assim os fracassos das tentativas de transposição cinematográfica de inúmeras obras-primas (...) pois os narradores-psicólogos souberam iluminar as suas personagens a partir de seu interior, com subtileza, precisão e profundidade extremas, revelando com perfeição os temperamentos, as ideias, os sonhos, as opiniões e o coração dos homens.» (Cf. Gérard Betton, *op. cit.*, pp. 116-117)

⁽⁸⁶⁴⁾ «Eu li a *Manhã Submersa* quando tinha 14 ou 15 anos e foi um romance que me marcou muito, precisamente porque é uma obra que pega num caso concreto: um seminarista que está no seminário, que não tem vocação e que se sente preso. Partindo desse contexto, de certa forma individual, passa para um caso geral, para a descrição de um país, para uma análise de uma sociedade concentracionária, uma sociedade que vive dominada por determinados poderes civis, militares e religiosos e que têm a ver um pouco com o Portugal do Estado Novo. É esse clima que o romance define e isso interessou-me bastante naquela altura. Foi seis anos depois da revolução, numa altura em que já se estava a passar o tempo daquela euforia revolucionária, em que já se estava a tentar pensar outra vez na identidade nacional, o que é que éramos como país, o que é que atravessámos e digamos que um filme daqueles parecia-me importante naquela época.» (Cf. «A paixão pelo Cinema num olhar enquadrante», entrevista concedida à revista *FORUM MEDIA*, n.º 4, p. 9)

Notamos que o realizador leu o romance de Vergílio Ferreira consagrando uma atenção particular a tudo o que visualmente se podia trabalhar na tela e a todos os aspetos sociais que se podiam explorar com clara intenção ideológica. Pretendia, desta forma, construir uma revisitação epocal e uma reflexão sobre a sociedade. O filme possuía como referente o pensamento de Vergílio Ferreira e a sua «tentação cinematográfica» e traduzia a especificidade da adaptação que Mário Jorge Torres sintetiza com as seguintes palavras:

...tudo consiste em encontrar os modos correctos para operar a necessária transfiguração, tendo em mente o que as próprias reflexões do romancista vincam com exemplar nitidez: todo o filme que adapta uma obra literária obriga, enquanto diferente objecto estético, a um trabalho adicional da adequação da imagem à palavra.⁽⁸⁶⁵⁾

Conhecedor da adaptação de *Cântico Final*, Lauro António tentou evitar os erros cometidos por Manuel Guimarães. Afastou-se de uma adaptação excessivamente fiel e literal, tentando criar uma leitura visual do livro, como o provam as sequências de abertura, subordinadas à imagem e não à palavra (viagem até à estação, chegada do comboio, primeira imagem do Seminário, os claustros). As imagens funcionaram como equivalentes das descrições do texto escrito, tal como as montagens paralelas em que o sacerdote apresenta os conselhos para férias ao mesmo tempo que o mega-narrador mostra imagens da serra e da Aldeia.

Resulta assim que Lauro António utiliza uma estratégia na sua adaptação – narrar com imagens o que o texto escrito havia grafado com palavras –, «com uma independência em relação ao texto, que é a melhor maneira de lhe ser *fiel*»⁽⁸⁶⁶⁾.

Outra alteração que Lauro António introduziu foi a elisão do prefácio do romance. No filme, a narrativa começa com a viagem de António até à estação que o levará ao Seminário. Com a não utilização do prefácio, escrito pelo narrador no presente e que instala a

⁽⁸⁶⁵⁾ Mário Jorge Torres, *op. cit.*, p. 509.

⁽⁸⁶⁶⁾ *Id.*, *ibid.*

grande analepse que é a revisitação da sua vida no Seminário, o cineasta oblitera o predomínio da narração autodiegética, introduz mais facilmente a narrativa de terceira pessoa e concentra a atenção do espectador no jovem, visto pelo mega-narrador, que o vai mostrando num percurso espacial e social, e não tanto num percurso existencial.

Lauro António preferiu eliminar o paratexto⁽⁸⁶⁷⁾ do livro, mas trabalhou com cuidado dois documentos peritextuais⁽⁸⁶⁸⁾: *Prefácio a Vergílio Ferreira* e *Vergílio Ferreira Numa Manhã Submersa*, sobre os quais já falámos anteriormente. Com estes dois documentos e o filme, o realizador perspectiva uma trilogia vergiliana, podendo um espectador atento interligar os três trabalhos e construir um tríptico sobre Vergílio Ferreira, entre a ficção e o documentário, com uma ampla ilusão de referencialidade, incluindo a curiosa interseção que é a presença do escritor como ator num texto ficcional, desempenhando uma personagem que é uma criação sua, enquanto autor empírico.

Parece-nos que Lauro António tentou, com esta estratégia, relacionar o mundo empírico e o mundo ficcional, procurando criar uma atmosfera de verosimilhança, muito próxima de um registo neorrealista, acima de tudo preocupado com uma dimensão social da realidade. Esta tentativa levou a um cuidado extremo na criação de um mundo ficcional fílmico que retratasse uma determinada época.

Relativamente ao espaço, recorde-se que o filme foi rodado em Linhares da Serra, localidade próxima de Melo, terra natal do escritor; no filme, Gaudêncio diz que é natural de Vale de Prazeres, que se situa perto do Fundão, onde existia o Seminário. Outro dado importante traduz-se no facto de alguns atores não serem profissionais e as suas características de dicção permitirem ao espectador uma identificação geográfica (António, Calhau, figurantes).

⁽⁸⁶⁷⁾ Escreve Genette: «Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (Cf. G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 7).

⁽⁸⁶⁸⁾ «...tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens)...» (Cf. G. Genette, *Seuils*, pp. 10-11)

Nos cenários, a seleção foi cuidadosa, bem como a escolha dos adereços. Lembramos o vestuário das personagens (em casa de D. Estefânia, na aldeia, no Seminário), o autocarro, o comboio a lenha, o carro de bois e o mobiliário, elementos que concebem um retrato epocal bem definido, com lógica espacial e temporal, permitindo ao espectador criar horizontes de referencialidade.

O realizador promoveu ainda uma outra intersecção entre a vida e a obra de Vergílio Ferreira ao incluir no filme uma cena em que António atua numa peça de teatro. Esta cena não existe no romance, mas Vergílio Ferreira⁽⁸⁶⁹⁾ já confessara que fizera teatro no Seminário, o que instala uma ponte biografista e referencial que o espectador não pode, seguramente, ignorar. Nesta linha, *Manhã Submersa* também é um filme de cariz biografista. Contudo, não pode ser visto explicitamente como autobiográfico, mas sim como uma adaptação de um livro – o próprio realizador no início do filme indica-nos que foi feito «segundo romance de Vergílio Ferreira».

A linha narrativa do filme é manifestamente dominada por um encadeamento linear, recorrendo a momentos em *flashback* apenas episodicamente, privilegiando assim uma visão cronológica do tempo. Trata-se de uma clara simplificação da estrutura narrativa do romance, destacando-se um mega-narrador que pretende uma abordagem mais cristalina e objetiva, deixando ao espectador a missão de descodificação da mensagem, e não introduzindo segmentos que perturbem a identificação da linha principal da diegese fílmica. De acordo com estes dados, concluímos que o realizador decidiu evocar um tempo histórico e trazê-lo até ao espectador, deixando que ele construa o *puzzle* epocal.

O mega-narrador opta por mostrar um António absorto a contemplar o céu, imediatamente seguido de uma cena durante a qual o Padre

⁽⁸⁶⁹⁾ «A primeira vez que fiz teatro tinha seis anos. Era no salão da Misericórdia, em Melo, mas não havia palco nem sequer estrado, suponho. E o que eu teatrei foi um monólogo. (...) Depois fui para o seminário e não sei porquê imediatamente me empolgaram para os espectáculos que se realizavam pelo Carnaval. Desempenhei o papel de Tarcísio, menino mártir na perseguição dos romanos aos cristãos.» (Cf. *Conta-Corrente I*, Nova Série, p. 64)

Alves lê o regulamento interno e as recomendações para férias. Manifestando-se pela montagem, o mega-narrador mostra planos da serra e da Aldeia – espaços de liberdade –, ao mesmo tempo que ouvimos as extensas recomendações coartantes do sacerdote, utilizando o que Michel Cegarra designa por *accolade*, ou seja, «sucessão de breves evocações não situadas temporalmente (umas relativamente às outras), mas que relevam de uma mesma ordem de realidade (sistema de alusões)»⁽⁸⁷⁰⁾. Esta montagem que apresenta visualmente os espaços de liberdade evocados por António e o registo sonoro das vozes castradoras dos sacerdotes também foi utilizada quando o Padre Martins forneceu conselhos para férias, após o teatro no Seminário.

Com estas intervenções, o mega-narrador revela, de maneira eloquente, o processo de acumulação da tensão e das saudades do jovem. Já na Aldeia, a montagem alternada irá igualmente revelar-nos a ida de António e D. Estefânia para a missa, enquanto a câmara mostra simultaneamente as relações opressor-oprimido entre o Capitão e a empregada, reforçando, mais uma vez, o retrato social.

Outra estratégia de intrusão subjetiva do narrador é feita através de *inserts*, nomeadamente quando António se sente sozinho, após a expulsão do Gama, recorda a mãe, e experimenta o despertar do seu corpo, o que o leva a pensar na rapariga da casa de D. Estefânia. Também encontramos frases em voz *off* que o mega-narrador introduz como, por exemplo, «Não digas a ninguém, mas daqui a um ano saio contigo» ou «Os padres não podem ser aleijados», informações que ecoam na mente de António, reiteram a falta de vocação e fazem-no despertar para uma solução tão desesperada quanto inevitável. Na verdade, no romance, a motivação para a automutilação surge dividida entre a consciência e uma força inexplicável:

Sim. Portanto, a minha carne podia arder. Cada raiz da minha vida se iluminou em desespero. Quis provar àquela bruxa que a desprezava, que desprezava a morte, o suplício da minha carne. Estalou-me então abruptamente, de alto a baixo, um raio de loucura. (...) Mas no instante-limite

⁽⁸⁷⁰⁾ Michel Cegarra, «Cinema e semiologia», in *Análise semiológica do texto fílmico*, Coleção Práticas de Leitura, Lisboa, Editora Arcádia, 1979, p. 156.

da explosão, no ápice infinito em que tudo iria acontecer, um impulso absurdo, vindo não sei de que raízes, fez-me arremessar a bomba. Ou talvez que não houvesse impulso algum e tudo seja apenas, ainda agora, uma incrível fímbria de receio de que não cumprisse o meu propósito até ao fim... Porque a explosão deu-se e eu sangrei e perdi dois dedos da minha mão direita. Gritaram todos aos meus ouvidos, horrorizados da minha crueldade. Mas só a noite chorou comigo a minha dor, com um amor longínquo de estrelas e de silêncio...⁽⁸⁷¹⁾

No filme, o ato de António parece-nos uma decisão plenamente consciente. O jovem recorda a frase do empregado do Seminário («Os padres não podem ser aleijados. É do Regulamento»), acende o rastilho e uma expressão firme surge no seu rosto, antes de o mega-narrador colocar o ecrã a negro e ouvir-se o grito de D. Estefânia.

Outras marcas do mega-narrador podem ser associadas à escolha dos planos e sua leitura ideológica e estética. Verificamos que o mega-narrador opta por planos marcadamente subjetivos em situações que veiculam uma mensagem de particular relevo social – o eixo ideológico escolhido para a narrativa. O *plongée* foi selecionado para mostrar, logo no início do filme, o pequeno carro de bois que leva António até à estação. A personagem fica reduzida a uma dimensão ínfima, a uma fragilidade absoluta, dominada por um espaço que a cerca, e sem possibilidade de fuga. Do alto, a câmara observa o pequeno a ser levado numa torrente de vontades que o ultrapassam: a de D. Estefânia, a de sua mãe e a das circunstâncias sociais que o arrastam inexoravelmente para um destino que não pode escolher. De igual modo, quando o mega-narrador nos foca pela primeira vez o grupo dos seminaristas que sobem as escadas todos juntos, com o mesmo ritmo, de semblantes fechados, e de cabeças vergadas, também utiliza o *plongée*. Neste plano, o indivíduo dilui-se na massa, ao mesmo tempo que os espectadores tentam acompanhar António enquanto rosto dessa massa, à semelhança do que Bèla Balázs⁽⁸⁷²⁾ observa sobre a dialética indivíduo-massa nos filmes de Eisenstein,

⁽⁸⁷¹⁾ *Manhã Submersa*, p. 213.

⁽⁸⁷²⁾ Barthélémy Amengual, *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 70-71.

e, em particular, em *O Couraçado Potemkin*, no qual a cena da escadaria de Odessa é emblemática.

Com a mesma dimensão ideológica, note-se que o edifício do Seminário é mostrado, pela primeira vez no filme, em *contre-plongée*, como um local distante, altivo, imponente, que nos domina de forma avassaladora só pela sua estrutura física, como já assinalámos anteriormente ao analisarmos o passo análogo do romance. Também em *contre-plongée* são filmados os jovens seminaristas que sobem as escadarias do edifício, que parecem ser difíceis de subir, porque eles têm os passos pesados, debilitados animicamente pelo peso daquelas paredes e pelas regras impostas pelos sacerdotes. De forma similar se usa o *travelling*, nomeadamente, quando nos é mostrada a camarata onde rígida e austeramente os jovens são alinhados num espaço vasto, árido e frio.

A câmara também indica as opções específicas do mega-narrador quando se articula com o discurso verbal de um modo particularmente incisivo. Recordamos a cena quando o Padre Fialho lê no refeitório ao mesmo tempo que os jovens comem. No final do seu texto, proclama: «Tudo isto cairá sobre esta geração!». Conjugam-se vários elementos: o plano aproximado, a voz ominosa do sacerdot, e o conteúdo da frase proferida. Fica a sugestão de que algo de negativo se pode abater sobre os seminaristas. As opções de filmagem merecem também uma particular reflexão do espectador quando o Padre Alves lê o regulamento interno e refere: «Não se deixem prender de amizades particulares, são-lhes proibidas tais amizades». A câmara foca sucessivamente Gaudêncio, António e, por último, Gama.

O mega-narrador fílmico encontra-se longe do narrador do romance vergiliano. No texto literário, António é um narrador autodiegético, congregando à sua volta todos os acontecimentos da intriga, dominando-a com os seus pensamentos, estabelecendo-se uma focalização interna ou omnisciente, caminho narrativo justificado pelas opções ideológicas do autor de natureza existencialista, lembradas pelo valor axial do protagonista e narrador de primeira pessoa.

No filme, prevalece uma focalização heterodiegética, logo, externa à diegese, revelando-se mais objetiva do que a postura assumida no romance. Esta opção do realizador volta a colocar a sua obra mais

perto da escola neorrealista do que da corrente existencialista. De facto, em oposição ao texto vergiliano, o protagonista é maioritariamente apresentado através da focalização externa e apenas de forma esporádica descortinamos a opção pela focalização interna. Esta mudança só acontece quando, por exemplo, o mega-narrador possibilita que tenhamos acesso aos pensamentos de António e remete-nos para escolhas de clara dimensão ideológica, e para um ponto de vista externo. A focalização externa foi uma estratégia usada, em particular, pelos romancistas norte-americanos do período compreendido entre as duas guerras mundiais, como Dashiell Hammet e Hemingway, mas o romance neorrealista também o adoptou, numa linha de influência da psicologia behaviourista e da linguagem cinematográfica⁽⁸⁷³⁾.

Ressaltamos ainda alguns episódios do romance que não foram transpostos e outros que foram totalmente criados pelo realizador e incluídos na diegese fílmica⁽⁸⁷⁴⁾.

Um primeiro grupo de elisões feito por Lauro António é concernente às viagens de António (primeira viagem para o Seminário, férias do Natal, regresso após as férias). Se no romance as viagens eram nucleares para o desenvolvimento da diegese, no filme, elas são liminarmente obliteradas. No texto vergiliano, estes episódios serviam para realçar a dimensão introspectiva do protagonista, as suas reflexões sobre a falta de vocação e os seus dilemas existenciais. Fiel à linha traçada desde o início do seu filme, o cineasta opta, mais uma vez, por abandonar os momentos de carácter marcadamente existencialista do romance, não utilizando as viagens e evitando simultaneamente a dificuldade de adaptar páginas dominadas pelo monólogo interior.

O narrador autodiegético do romance, que possui uma relação de quase repulsa pelo espaço físico da igreja da Aldeia, despertando-lhe sentimentos de tristeza profunda e de abatimento psicológico, também é abandonado. No filme, não há referências a esta relação peculiar entre António e este espaço (meta)físico, que, no texto literário, mereceu aturada análise por parte do narrador como, por exemplo, neste segmento do IX capítulo:

⁽⁸⁷³⁾ Vítor M. Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 774.

⁽⁸⁷⁴⁾ Cf. Teresa Maria Gonçalves, *op. cit.*, p. 110 e seguintes.

Quando enfim penetrámos na igreja, desceu sobre mim, como um lençol de água, uma brusca frialdade de grutas. Um silêncio mortuário apodrecia ao longo dos muros ou subia largamente, de grandes braços abertos, pelo escuro das abóbadas. E, em frente de cada altar, bulia avulsamente uma pobre lâmpada, humilhada a cobre e a azeite, orando, palidamente, na imobilidade do tempo, fúnebres orações à aparição dos santos. Como o Prior ainda não chegara, depois de dizer a Deus que já estava ali, sentei-me num banco, angustiado daquele vasto silêncio, um silêncio húmido, submerso, como o de um mundo a fermentar... (...) Um visco negro de sapos solitários e de asas de morcego humedecia-me agora a boca, rodeava-me a garganta como um vómito e as pancadas do grande relógio de pesos descompassavam-me o coração.⁽⁸⁷⁵⁾

As opções do realizador explicam-se por motivos ideológicos, mas também narrativos. Abandonando o perfil intimista e autodiegético do romance, reforça a centralidade dos espaços marcadamente sociais (Seminário e casa de D. Estefânia), demarca-se de uma narração existencialista de primeira pessoa escolhendo um posicionamento mais neutro – o de mega-narrador externo, de terceira pessoa –, não explorando o espaço psicológico do texto de Vergílio Ferreira, antes preferindo aqueles que declaram de forma mais clara as tensões entre classes.

O filme revela-se, assim, um itinerário oposto ao do romance, porque se aproxima dos espaços físicos enquanto o texto escrito os pretere, favorecendo os espaços psicológicos. Este aspeto do romance caracteriza a fase da produção vergiliana em que se insere *Manhã Submersa*, porque se situa num trânsito do espaço exterior para o espaço interior, num caminho de reclusão da personagem nas suas próprias fronteiras de pensamento, deixando o homem pensado (e contextualizado social e historicamente) para enveredar pelo homem pensante, e preferindo o cerne da intriga à exposição tradicional da mesma⁽⁸⁷⁶⁾. No livro, o protagonista espelha estas alterações quando refere as suas opções narrativas, motivadas pela presentificação:

⁽⁸⁷⁵⁾ *Manhã Submersa*, p. 75.

⁽⁸⁷⁶⁾ Maria José Cantista, «O mistério do existir ou o excessivo do humano», in Maria Joaquina Nobre Júlio, *In Memoriam, de Vergílio Ferreira*, p. 120.

Estranho poder este da lembrança: tudo o que me ofendeu me ofende, tudo o que me sorriu sorri: mas, a um apelo do abandono, a um esquecimento *real*, a bruma da distância levanta-se-me sobre tudo, acena-me à comoção que não é alegre nem triste mas apenas *comovente*... Dói-me o que sofri e *recordo*, não o que sofri e *evoco*.⁽⁸⁷⁷⁾

Simultaneamente, na construção da narrativa, revela uma posição que rompe com a cronologia linear e instaura as suas escolhas temporais determinadas pela relevância da memória:

Impossível seguir, na minha narrativa, uma cronologia contínua. Desse meu primeiro ano, por exemplo, que mais dizer? Irei, pois, saltando pelo tempo, apanhando aqui e ali a linha da minha história.

Justamente, se não erro, estou agora no segundo ano, porque só então poderia acontecer o que vou contar.⁽⁸⁷⁸⁾

Por outro lado, a diegese fílmica revela momentos inovadores que não foram colhidos no livro e que o realizador introduziu com objetivos bem definidos: acentuar a dimensão social da diegese. Para tal, reforçou a atenção dedicada aos dois principais espaços do filme: o Seminário e a casa de D. Estefânia. Ao contrário do romance, estes dois espaços não são palco de análises interiores por parte do protagonista, não suscitam reflexões filosóficas, não despertam divagações metafísicas. Aliás, pensamos que a principal diferença no tratamento do espaço em Vergílio Ferreira e Lauro António reside precisamente nas dimensões metafísica e física. Se o escritor utiliza o espaço como categoria metafísica ao serviço da perspetiva existencialista do protagonista, o cineasta desnuda o espaço, retira-lhe a auréola metafísica e oferece-o declaradamente aos espectadores como retrato social. As personagens configuram problemas de carácter económico que se repercutem nos abismos que separam opressores e oprimidos, numa leitura próxima dos ideais neorealistas.

Em síntese, de Vergílio Ferreira a Lauro António, António é retratado de acordo com a sua vivência (meta)física do espaço, num renovado duplo olhar.

⁽⁸⁷⁷⁾ *Manhã Submersa*, p. 85.

⁽⁸⁷⁸⁾ *Manhã Submersa*, p. 123.

Quanto às inovações do realizador, salientamos as que elevam os espaços já citados.

Relativamente ao Seminário, no qual António e os seus colegas sentem a asfixia opressora dos sacerdotes, destacamos a inclusão no filme de uma dramatização na qual António desempenha o papel de um pecador. Com este novo elemento narrativo, Lauro António retoma a interligação com a referencialidade que envolve a sua *Manhã Submersa*, nomeadamente, quanto ao facto de Vergílio Ferreira ter atuado em dramatizações várias, como já assinalámos. Também pensamos que este segmento fílmico prefigura o desenlace trágico porque a personagem é condenada ao Inferno, tal como António é condenado a viver uma vida sem salvação, sem escolhas, um inferno terreno entre o Seminário e a Aldeia que o levará à opção final de automutilação, um castigo para quem decidiu ser igual a todos os outros homens.

No texto fílmico é ainda introduzida uma aula de Geografia que estabelece um tríptico com as de Latim e de Português. Lauro António consegue recriar o ensino de uma época, dominado pelo autoritarismo, pela opressão dos professores, pela humilhação dos alunos, num processo de ensino-aprendizagem onde imperava a memorização de conteúdos. Esta aula de Geografia também espelha a matriz ideológica do ensino, o que é evidente quando o professor pergunta ao aluno por quantos continentes se espalha o Império Português.

Algumas ações são transformadas por Lauro António. Quando o Padre Fialho recebe António e lhe pergunta o motivo da sua tristeza, explora, em seguida, a natureza da relação do seminarista com o Gama, insinuando aproximações corporais. António não compreende a leitura deturpada que é feita pelo sacerdote, mas ele insiste, começando a utilizar a primeira pessoa do plural, derivando o foco dos pensamentos do seminarista para ele próprio, tornando-se este episódio um retrato dos sentimentos dos padres fechados no Seminário, ou seja, mais uma vez, o realizador analisa a dimensão social deste espaço, os problemas de relacionamento entre os homens, as suas limitações e constrangimentos epocais, e não as questões de natureza reflexiva, interior, existencialista, que o mesmo espaço suscita no livro. No filme, este episódio é explorado com profundidade, com a

introdução de um diálogo entre o sacerdote e o seminarista, com intervenções intensas e em crescendo dramático por parte do Padre Fialho, mas no livro é apenas objeto de uma curta memória do narrador autodiegético que posteriormente conta a Gaudêncio esta conversa incompreensível para a sua inocência.

A Aldeia também é vista como espaço de análise social. Em casa de D. Estefânia, o realizador permite-nos conhecer melhor as relações familiares no seio da família que representa o poder, criando elementos narrativos adicionais: D. Estefânia arranja-se de forma meticulosa antes de chamar António para a missa (reforço da imagem austera da personagem feminina); assim que acorda, o Capitão assedia a sua criada (episódio revelador da relação opressor/oprimido); e D. Estefânia surpreende o marido quando este se admira ao espelho envergando o uniforme (memória de tempos em que exercia o poder, que agora está nas mãos de sua esposa). Na Aldeia, António escreve a Gaudêncio como se nos estivesse a transmitir que não enquadrava esse espaço social, não havia laços genuínos e positivos com as pessoas da Aldeia, sendo o seu amigo o único vínculo à verdade, à realidade de um infortúnio que ambos partilham e compreendem. Entre António e Gaudêncio vive-se a compreensão de um destino infeliz, imposto por forças externas, sendo no caso do primeiro jovem traduzidas no espaço de clausura do Seminário e na opressão de classes na Aldeia.

Outra sequência pensada por Lauro António mostra-nos António, que observa dois cartazes de filmes que permitem imaginar universos de vida absolutamente distintos: *Sinal da Cruz* e *A Dama da Camélias*, ou seja, respetivamente, uma vida de sacerdócio e uma vida com a marca do amor e da convivência com o feminino. O realizador coloca o protagonista, através do próprio cinema, perante a escolha do seu caminho de futuro, numa ilustração do processo de *myse en abyme*.

O cineasta conseguiu trabalhar um tema que é próximo da literatura e da sociedade portuguesas sem resvalar para uma proximidade excessiva que lhe ditaria um envolvimento mais concreto, raiando até a dimensão panfletária. Construindo um filme aparentemente sem conflitos muito evidentes, estabeleceu uma narrativa com uma atmosfera serena, em que o espectador é conduzido lentamente pelo labirinto da clausura.

O espectador experiencia as vivências claustrofóbicas de António em sua casa, na casa de D. Estefânia e no Seminário, conciliando uma angústia interior com a clausura do espaço exterior. O espaço físico também é, desta forma, uma metáfora para o seu espaço íntimo. António, vivendo neste espaço (meta)físico de hermetismo e negação, carrega o peso da solidão triturante, da inexistência de horizontes e da sua condição de recluso, impostas, de acordo com a leitura ideológica do mega-narrador, pelas condições socioeconômicas da época.

O realizador optou, de forma deliberada, por deixar paulatinamente ao espectador um fio de Ariadne que se desenrola muito devagar e que o guia no labirinto (meta)físico da personagem. Pouco a pouco, o espectador recolhe indícios narrativos, à semelhança de um filme policial, e vai construindo o seu puzzle interpretativo. Não existem transições grandiosas entre cenas, não há lugar a técnicas inovadoras de montagem e os planos sucedem-se de forma tranquila, quase sem darmos por isso. Nesta lentidão, o espectador começa a sentir um tempo que se arrasta, que se agarra à pele da personagem central e impede que ele faça movimentos bruscos.

António, prisioneiro do espaço físico e do espaço existencial, acumula indícios de frustração, de sucessivas manhãs submersas que lhe parecem eternas, até à sua decisão radical. Neste processo narrativo, em que a vivacidade decorre desta mesma acumulação indicial, vê Eduardo Prado Coelho «uma espécie de moldura de cinema americano para um filme que tem o tempo interior de uma psicologia discretamente europeia»⁽⁸⁷⁹⁾. Neste lento adensar de tensão dramática, o epílogo imaginado por Lauro António é particularmente feliz. O romance termina com a ida de António para Lisboa, após a sua saída do Seminário, e prossegue com o desejo de falar a uma estranha rapariga com quem se cruza e que lhe permite reestruturar-se interiormente. Recordemos um segmento do capítulo final:

Até que um dia, bruscamente, estremei de surpresa e revelação: eu sabia enfim quem ela era. Mas como falar-lhe? Como aceitar desde já a dor de uma desilusão? Porque eu reconheço-a desde o suplício antigo,

⁽⁸⁷⁹⁾ Eduardo Prado Coelho, *op. cit.*, p. 114.

desde o tempo em que o Gaudêncio me falou dela, desde a hora em que para sempre me despedi do meu amigo. (...) Mas reconheço, no meu sangue em alvoroço, que um sinal de triunfo vem avançando com ela para mim, abrindo caminho desde o fundo do meu terror, atravessando o meu ódio, o meu cansaço, o meu desespero triste.

Por isso, nesta hora nua em que escrevo, perdido no rumor distante da cidade, conforta-me pensar não sei em que apelo invencível de vida e de harmonia que me não morreu desde as raízes da noite que me cobriu.⁽⁸⁸⁰⁾

Lauro António olvida este capítulo. Para o realizador, o clima de intensidade dramática, contida e coartada, merece uma libertação decidida. O cineasta centra a sua atenção no episódio do foguete e nas reações de António. Em breves segundos, o espectador sente a libertação no gesto de António e a automutilação aparece do vazio. Também é particularmente eficaz em termos narrativos a organização dos planos na cena que descrevemos. Lauro António joga com o visível e o invisível (poderíamos mesmo acrescentar; com o dizível e o indizível da imagem). A explosão não é vista pelo espectador, mas ouvida – não só o estrondo, mas também o grito de D. Estefânia – o que faz aumentar a tensão, tornando-a angustiante, porque se imagina o seu terrífico resultado. Eduardo Prado Coelho sintetiza este episódio com as seguintes palavras:

Suponho que grande parte do êxito do filme de Lauro António depende da qualidade do final encontrado. A sua força reside na capacidade que o autor teve para fazer coincidir *o significado da mutilação* (a mão perdida) *com o vazio visual* (a câmara dá a ver um foguete que não chega a rebentar no ar, *e é esse vazio que se torna visível*) *e um vazio narrativo* (o drama que ocorre *não irá ser imediatamente narrado*). É da conjugação destes três vazios (diegético, visual, narrativo) que se desprende a figura da castração tematicamente emblemática de toda a obra (castração do desejo por uma estrutura concentracionária).⁽⁸⁸¹⁾

Como já referimos anteriormente, esta castração não é vista pelo protagonista como um episódio negativo. Pelo contrário, é sinónimo

⁽⁸⁸⁰⁾ *Manhã Submersa*, p. 217.

⁽⁸⁸¹⁾ Cf. Eduardo Prado Coelho, *op. cit.*, p. 114.

de libertação. Lauro António também introduz uma cena final que é completamente nova em relação ao livro. Após a tragédia, encontramos António deitado numa cama, acompanhado de sua mãe que, a seu lado, balbucia: «O que tu foste fazer, meu filho... Não era preciso tanto...», depois de o jovem ter declarado que agora, sem uma mão, já não o queriam no Seminário. No filme, o resultado da explosão resulta na perda da mão, enquanto no romance António perde dois dedos. O realizador intensifica o sacrifício e faz regressar o jovem à sua mãe e casa verdadeiras, às suas origens de sangue. O filme termina com um *zoom in* até à janela. Lá fora, a noite parece acolher o regresso a casa do ex-seminarista. De forma similar, o romance também inclui uma manhã submersa e um fim dominado pela noite. No início, encontramos a referência à névoa matinal que acompanha António para uma nova vida e termina com a noite. Assim, a visão disfórica que a «manhã submersa» inicial encerra é esbatida pela noite que possibilita um caminho de futuro⁽⁸⁸²⁾. Esta visão converge com o significado que Hélder Godinho⁽⁸⁸³⁾ atribui à noite no romance, desempenhando um papel de união do sujeito à mãe, à montanha, à aldeia, numa ambiguidade entre o positivo e o negativo. A noite acolhe António após o episódio do foguete, num manto irmanado com as estrelas.

O realizador introduz este regresso pleno a casa e à aldeia marcando, em definitivo, no seu filme, os traços próximos de uma dimensão neorrealista, destacando a leitura das facetas neorrealistas do romance, em detrimento, mais uma vez, da diretriz existencialista. Na verdade, o espaço dicotómico Aldeia-Seminário funciona também como oposição entre um espaço de feição neorrealista e outro propício a uma análise existencialista. A Aldeia liga-se mais a uma leitura neorrealista, através dos seus tipos, do seu conflito social surdo, e das dificuldades económicas, enquanto o Existencialismo se materializa no Seminário, espaço de silêncios metafísicos. Em simultâneo, o romancista associa a Aldeia a uma espaço de afetividade e

⁽⁸⁸²⁾ Cf. Maria Graciete Besse, *op. cit.*, p. 113.

⁽⁸⁸³⁾ Helder Godinho, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, pp. 78-79.

intimidade, por oposição ao Seminário, palco de estranhezas e limitações⁽⁸⁸⁴⁾.

Fruto dos constrangimentos sociais, o protagonista pensou que a vivência (meta)física do espaço implicava um ritual de passagem e de abnegação. Para se ter uma mulher e se ser igual a todos os outros, era preciso fazer um sacrifício. O seu permitiu-lhe a evasão da clausura do Seminário, a fuga a um espaço físico concentracionário e a um espaço metafísico de limitação, de desigualdade, de inferioridade e de secundarização face a todos os outros homens.

A sua limitação física propiciou-lhe a eterna libertação metafísica.

Concluimos que Lauro António optou por explorar a contraposição entre o indivíduo e as forças sociais coartantes, contando um percurso de um jovem fechado numa educação hermética, num espaço de clausura física e mental, definindo plenamente onde se situavam a prisão e a liberdade. Com a partida de António numa disfórica manhã submersa, iniciou-se uma viagem de constrangimento e sofrimento até ao regresso a sua casa, à sua terra natal e à liberdade, ainda que à custa de um sacrifício físico. Desde essa manhã até à noite que acolhe o jovem no seu manto protector, recebendo-o após um itinerário de provações, nunca como agora se deposita tanta esperança numa outra manhã, diferente de todas as manhãs que vivera dominado pelas forças que o controlavam.

Entre a luz e as trevas, da bruma da primeira manhã até à noite do seu retorno, um jovem deixa a sua casa, parte à descoberta do mundo e de si mesmo, encontra a desigualdade social e a opressão, nos espaços do Seminário e na casa de D. Estefânia, até descobrir a redenção nas suas próprias mãos, inspirado pelo funcionário do Seminário – outro homem marcado pela infelicidade – e regressar ao seu lar. Fecha-se o ciclo de uma manhã submersa.

Assim, apesar das diferenças, entre romance e filme, um mesmo vetor percorre Vergílio Ferreira e Lauro António: o labirinto do pensar. Na verdade, comparando os dois exercícios estéticos do romancista e do realizador, podemos referir a existência em ambos dessa mesma dimensão unificadora, uma construída pela palavra, outra pela imagem.

⁽⁸⁸⁴⁾ Cf. Gavilanes Laso, *op. cit.*, pp. 149-150.

Neste sentido, comparando a narrativa literária e a narrativa fílmica, parecem-nos adequadas e pertinentes as seguintes palavras de Juan Hernández Les: «Os cineastas fazem a imagem pensar, os escritores pretendem pensá-la como palavra»⁽⁸⁸⁵⁾.

⁽⁸⁸⁵⁾ Juan A. Hernández Les, *op. cit.*, p. 142.

CONCLUSÃO

Recordando as afirmações dicotômicas de Ingmar Bergman e de José Martínez Ruiz, seria incoerente denegar a profunda complexidade e heterogeneidade de pontos de vista existentes sobre as relações entre literatura e cinema. Assim, tentámos compreender algumas das mais lídimas questões inerentes à teia de correlações entre os dois universos semióticos, tendo em mente as suas especificidades e a inexistência *a priori* de qualquer secundarização de um em relação ao outro que tivesse como resultado uma sobrevalorização canónica da literatura ou uma circunscrição de natureza meramente ancilar do cinema.

Perspetivámos um diálogo iluminado pela duplicidade de Jano, com vista a descortinar enlaces e dissociações que, em advento poliforme, assomam na linha traçada por Cronos relativa a estes dois sistemas semióticos.

Verificámos que a literatura, desde o dealbar da sétima arte, se revelou essencial para consubstanciar o processo de afirmação estética e artística do cinema, fornecendo um magma de temáticas e motivos e delineando os caminhos de narratividade que entrecruzavam texto e imagem. Neste sentido, legitimando-se o estudo no cinema de conceitos como *texto* e *narrativa*, fruto de uma aproximação instrumental entre a narratologia literária e uma emergente narratologia aplicada à narrativa fílmica, ao mesmo tempo que se tornava iniludível a percepção de que o filme se instituía como espaço de modelização com relevância epocal, instituía-se, de forma concomitante, um estudo comparatista.

Entre a especificidade da natureza industrial do cinema e as suas repercussões incontornáveis na percepção das criações ficcionais, a pluridiscursividade fílmica emancipou-se face ao texto escrito. Não obstante, as características intrínsecas da narrativa fílmica não deixaram de possibilitar distintos níveis de intercâmbio com a literatura, como a lapidar «homologia estrutural» descortinada por Umberto Eco.

As relações entre literatura e cinema foram marcadas na sucessividade de diferentes estratos sincrónicos por divergências e convergências, por influências com distintas orientações (da literatura para o cinema ou no sentido inverso), por interações dialógicas e por demarcações explícitas.

A heterogeneidade das faces e fases destas relações encontra um ponto genesiaco no conceito de «pré-cinema», que radica, de forma mais nítida, nos estudos de Étienne Fuzellier, autor que vislumbra em certos textos literários uma atitude precursora, intuitiva, face à imagem e ao cinema. Ainda que cientificamente constitua um paradigma abandonado, esta visão não deixa de entrever a fluidez de fronteiras entre letra e imagem, desvelando itinerários múltiplos.

Desde a encruzilhada Lumière/Méliès que a narratividade se impõe como marca tipificadora das aproximações entre literatura e cinema. O escritor também se tornava um agente mais nítido neste processo, conduzindo a uma colaboração com os primeiros realizadores e afirmando a opção deliberada de o cinema eleger a literatura como fonte preferencial. Desde o Expressionismo alemão ao Formalismo Russo soviético, do Neorealismo ao *Film Noir* e à *Nouvelle Vague*, passando por diferentes indústrias cinematográficas, verificámos que o diálogo entre a letra e a imagem foi constante. As interações que descortinámos incluíram fenómenos de adaptação de textos literários, influência das técnicas cinematográficas na construção literária, partilha de condicionalismos históricos, interferências estéticas, narrativas e ideológicas em ambos os sentidos, a (re)definição da autonomia do objeto estético, a ponderação da simbiose autor/escritor e autor/realizador, e o desenvolvimento de estudos teóricos sobre o fenómeno comparatista.

Constatámos que, com o desaparecimento das correntes, os diálogos entre narrativa literária e narrativa fílmica continuaram em

inúmeros realizadores, mas os caminhos tornaram-se, acima de tudo, paralelos. Entre a narratividade clara e a busca de construções inovadoras, o cinema após a *Nouvelle Vague* caracterizou-se por distintos caminhos pessoais. Não obstante, a indústria cinematográfica não se alheou do património literário e continuou até aos dias de hoje a encontrar na literatura fontes inesgotáveis para trabalhos sucessivos de matriz romanesca e teatral, como por exemplo o filme que constitui o maior acontecimento da sétima arte em 2005: *A Guerra dos Mundos*, de Steven Spielberg, inspirado no romance homónimo de H. G. Wells.

Para compreendermos a diversidade de simbioses e de dissídios entre letra e imagem, elegemos a Narratologia como rosto unificador neste duplo olhar.

Considerámos como referência basilar o contributo iniciático de Gérard Genette, mas não olvidámos vários autores que consolidaram os estudos narratológicos e alargaram a sua área de influência ao cinema, como Vanoye, que deu origem a uma plêiade de estudiosos como Aumont, Cohen, Eco, Bordwell, Gaudreault, Jost, Chatman ou Branigan.

Revisitando o percurso de construção de uma narratologia iniciada na literatura e que viria a estender-se ao cinema, perspectivámos o contributo inaugural do Formalismo Russo, os trabalhos posteriores de Metz e de Barthes, até alcançarmos a década de setenta, fundamental para a consolidação dos estudos narratológicos aplicados à narrativa fílmica.

Salientámos a pertinência da análise da narrativa fílmica, de acordo com os modelos da Narratologia inspirada na perspectiva literária. Concluímos que as Categorias da Narrativa proporcionam um estudo comparatista entre letra e imagem, sustentado pelas semelhanças apontadas, por exemplo, por Aguiar e Silva e Carlos Reis, e que legitimam a nossa abordagem. Num percurso dialógico, trabalhamos os conceitos de *narrador*, *tempo*, *espaço*, e *personagem*, encontrando similitudes claras e especificidades distintivas, avaliando sempre a pertinência de uma leitura da narrativa fílmica, de acordo com uma metodologia inspirada nos contributos teóricos legados pelas principais obras de referência neste campo, desde Genette aos seus continuadores.

Com a Narratologia como instrumento operativo, impunha-se uma avaliação do fenómeno da adaptação, tendo como *entourage* conceptual o conjunto das Categorias da Narrativa. No fundo, pretendíamos saber se a Narratologia poderia trazer a lume uma reflexão sobre a transposição intersemiótica que ocorre do texto literário para o texto fílmico.

As visões de Jean-Claude Carrière e de João Mário Grilo, escolhidas para epígrafe do terceiro capítulo, revelaram-se um feixe iluminador, passível de dilucidar a adaptação de forma contrastiva. De facto, se por um lado o cinema simboliza, sob diversas formas, a capacidade de adaptar e de encontrar elementos equivalentes, por outro lado, a sua especificidade semiótica impede que literalmente possa filmar um livro. Na verdade, como bem nota Jeanne-Marie Clerc⁽⁸⁸⁶⁾, seguindo o pensamento de André Gardies, um estudo comparativo entre o cinema e a literatura já não comporta exclusivamente a investigação sobre as equivalências entre letra e imagem. Atualmente, uma análise comparativa procura de igual modo a compreensão dos intercâmbios mútuos e dos olhares recíprocos, num caminho de natureza dialética.

Entre Carrière e Grilo, assomaram as questões da adaptação cinematográfica, dos agentes deste processo e a incontornável problemática da fidelidade.

Constatámos que um filme com matriz literária não pode ser secundarizado *ab initio* face ao texto escrito em termos estéticos, artísticos e narrativos, criando-se de forma coartante a relação obra de partida – obra de chegada. Por outro lado, o número de filmes inspirados em textos literários constitui, como bem provaram Bluestone e Seger, um importante *corpus* de análise e uma prova inequívoca da importância que a indústria cinematográfica reconhece a este fenómeno.

De forma correlata, evidenciámos que uma transcodificação implica sempre uma transformação da diegese original, mesmo que a fidelidade seja um critério explícito do realizador. O texto literário, quer tenha uma natureza «cinematográfica» (critério associado, por

⁽⁸⁸⁶⁾ Cf. Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, p. 101.

exemplo, aos romances de José Cardoso Pires, por Maria Lúcia Lepecki) ou se revele pleno de escolhos (especificidades ideológicas e narrativas decorrentes das opções do escritor ou inerentes a determinada corrente ou movimento), constitui sempre um objeto estético que se relaciona com o filme enquanto *outro* objeto estético.

Concluímos que, como bem viu Jakob Lothe⁽⁸⁸⁷⁾, a adaptação implica escolhas deliberadas, estando frequentemente a resvalar para a interpretação, para uma leitura distinta ou para uma visão parcelar. Assim, o realizador encontra-se perante um dilema: a quimera da adaptação perfeita – a tradução de um sistema semiótico por outro sistema semiótico (ou o desafio de alcançar o inalcançável) – e o risco icário de nos afastarmos totalmente ou de nos precipitarmos na excessiva dependência do texto original.

Em segundo lugar, a questão da fidelidade suscitava outra dúvida. O filme, sem a substância literária, poderia correr o risco da desagregação estrutural e, à semelhança de *Leviatã*, tornar-se-ia um exemplo da dissolução física. Confirmámos que desde Bazin e os seus trabalhos inaugurais sobre a adaptação cinematográfica se perspetivou a negação da questionação de *Leviatã* (conceito proposto por George Bluestone), ou seja, defende-se que o filme possui consistência *per se*, e mesmo quando se trata de uma transposição de um texto literário para o cinema não podemos denegar o valor intrínseco do texto de chegada. Defendemos assim a autonomia do filme, mesmo quando se trata de uma adaptação claramente marcada por um texto matricial, ilustrando a dialética entre cinema e literatura, sem recorreremos ao desejo de encontrar a tradução de uma obra de arte, mas sim a criação de uma nova obra de arte.

Comparando diferentes autores, evidenciámos que o critério de fidelidade – manifestamente heterogéneo –, subsiste como referência nos estudos sobre literatura e cinema, quer invoquemos uma definição

⁽⁸⁸⁷⁾ Cf. Jakob Lothe, *op. cit.*, pp. 85-91. Na realidade, uma adaptação conduz necessariamente a opções (estéticas, narrativas, ideológicas...), mesmo quando se deseja um trabalho «fiel» ao original. Como diz Alan Pulverness, «Clearly there are many aspects of the novel that cannot be replicated in the cinema: almost everything that the novel does will be modified by even the most “faithful” adaptor» (Cf. Alan Pulverness, *op. cit.*, p. 7).

tradicional – aquela que é proposta por Bazin –, a mais recente de Boyum, ou os trabalhos contemporâneos de Neil Syniard, Patrick Catrysse, Jeanne-Marie Clerc ou Monique Carcaud-Macaire.

Este tema originou ainda diferentes tipologias de estudo. Investigámos as mais relevantes propostas de análise, compulsando as referências canónicas numa linha diacrónica até alcançarmos as obras que foram trazidas a lume ultimamente e que renovaram esta linha de reflexão, nomeadamente as de Bluestone, Wagner, Louis Giannetti, Tudor Eliad e Mickael Klein, Alain Garcia, Antoine Jaime, Francis Vanoye, Swain, Doc Comparato, e José Luís Sánchez Noriega.

Assim, encontrámos diferentes níveis de adaptação de um texto literário, mais ou menos determinados pelo critério da fidelidade, mas é irrefutável que podemos analisar um filme como um objeto estético autónomo e com uma dimensão de envolvimento significativa que o texto não possui. Por este motivo, podemos eleger, como um critério de trabalho, a definição de adaptação que é proposta por Dudley Andrew⁽⁸⁸⁸⁾ e que identifica como principal característica deste processo a equivalência ou equiparação [*matching*] do sistema semiótico do cinema a uma concretização operada anteriormente por outro, revelando-se como uma apropriação do significado do texto original.

Na busca desse espaço privilegiado e irrepitível que é o cinema, instituímos como segundo objetivo deste trabalho uma investigação centrada nas relações de um escritor com essa dimensão estética e narrativa.

Entre a palavra e a imagem, num diálogo ao espelho sobre este espaço do indizível, assim se apresentou aos nossos olhos o escritor Vergílio Ferreira.

Mostrámos que entre o Neorrealismo e o Existencialismo – dois movimentos que conheceram pontes explícitas e implícitas com o cinema –, Vergílio Ferreira exemplificou um interessante diálogo entre letra e imagem, tanto na sua dimensão empírica como na sua dimensão ficcional.

Concluímos que o escritor apresenta seis grandes conexões com a sétima arte: escreveu sobre cinema na sua produção diarística e em

(888) Cf. Dudley Andrew, *op. cit.*, pp. 96-97.

alguns ensaios; acompanhou a adaptação cinematográfica de dois romances seus; elaborou textos para documentários; participou como ator em *Manhã Submersa*, para além dos vários documentários que protagonizou; acompanhou os projetos de transposição para a tela de outros romances, que não se vieram a concretizar; e introduziu na sua escrita *nuances* cinematográficas.

Analisámos o seu itinerário entre literatura e cinema. Parece-nos inquestionável que Vergílio Ferreira, começando por secundarizar o cinema face à literatura, conheceu uma metamorfose desta visão irreduzível e revelou fases de aproximação, ainda que tenha oscilado verdadeiramente entre uma «resistência à imagem» e um «desejo de imagem». A desvalorização do cinema coloca-o como mera ilustração da literatura, de cariz efêmero, e, para o autor, todo o texto fílmico é apenas analisado de acordo com a fidelidade à sua matriz escrita. Só quando escreve o ensaio sobre a adaptação de *Cântico Final* é que se manifesta uma transformação no seu pensamento, que o leva a encarar o filme como uma extensão plástica, mantendo a relação de dependência com o romance, mas permitindo uma aparente avaliação como obra de recorte estético, ainda recorrendo ao conceito de fidelidade, nomeadamente, no que concerne ao «espírito» do livro.

Mais recetivo ao universo cinematográfico depois da experiência com *Cântico Final*, o escritor abandonou a sua posição irreduzível. Em *Conta-Corrente*, ao longo de vários anos, escreve por algumas vezes sobre cinema, comentando filmes nacionais e estrangeiros, embora as 87 vezes que o faz nos cinco primeiros volumes não contemplem muitas destas 2307 páginas. Raramente aprofunda os seus comentários, centrando-se em algumas ideias que se reiteram: a valorização da literatura em detrimento do cinema, a sua atenção pela estrutura narrativa e acima de tudo pelas adaptações – vistas pelo ângulo da fidelidade –, a sua visão crítica e frequentemente injusta para com muitos filmes e a atenção com que segue as transposições para a tela dos seus livros.

Na Segunda Série da *Conta-Corrente*, constatámos um afastamento de Vergílio Ferreira relativamente ao cinema. As 1224 páginas raramente testemunham linhas consagradas à sétima arte e representam

um regresso à posição inicial do romancista, privilegiando de forma clara a palavra escrita, fruto de um cansaço cada vez mais traduzido na sua escrita e em que o livro se institui verdadeiramente como uma herança. Defraudado pela pouca atenção que a televisão lhe concede, pessimista sobre o futuro da cultura e da civilização dominada pela imagem, opta por um valor eterno: o romance.

Investigámos a possibilidade de Vergílio Ferreira ter sofrido influências cinematográficas na escrita dos seus romances. Relemos a produção romanesca do escritor e encontramos marcas de uma aproximação a estratégias cinematográficas, o que permite a discussão sobre uma possível influência do cinema na escrita vergiliana.

Se tivermos em mente as experiências dialógicas entre o *Nouveau Roman* e o *Nouveau Cinéma*, a proximidade do Neorrealismo literário com o fílmico, a atração de Malraux e dos existencialistas pelo cinema e a ascendência de todos estes elementos sobre Vergílio Ferreira, podemos encontrar um contexto favorável à penetração de *nuances* cinematográficas na escrita deste autor. Neste sentido se pronunciaram vários críticos como Maria Joaquina Nobre Júlio, Nelly Novaes Coelho, Maria Lúcia Dal Farra, Carlos Cunha, Marie-Thérèse Elshoff, Mário Jorge Torres, Gavilanes Laso e António da Silva Gordo.

Sopesando estas análises, consideramos que a produção romanesca de Vergílio Ferreira exhibe algum grau de aproximação ao universo narrativo cinematográfico, que não foi procurada de forma deliberada e que se faz notar de forma relativamente esparsa, o que impede a constatação de uma adesão consciente e nítida às influências da sétima arte. Acreditamos que estas marcas derivam de um contacto indireto com o cinema, sobretudo através de Malraux, do *Nouveau Roman*, e, em menor escala, do Existencialismo, e mesmo de um Neorrealismo – ainda que pouco vincado –, que impede a identificação explícita de uma «escrita cinematográfica». Contudo, não invalida uma leitura do repositório de técnicas fílmicas que identificámos no primeiro capítulo da segunda parte, como a temporalidade compreendida no âmago da consciência da personagem, a montagem paralela, a junção obsessiva de passado e presente, o valor fundamental do *flashback*, e momentos narrativos e descritivos que indiciam uma aplicação na escrita de planos cinematográficos.

Julgamos que, num diálogo ao espelho, Vergílio Ferreira procurou no cinema esse espaço do indizível que a palavra não contempla, numa busca sinuosa, dividida entre a atração e o afastamento, e o sentimento ora explícito ora implícito da dimensão (meta)física do universo fílmico. De forma similar, esta dimensão particular da imagem também foi notada por Jeanne-Marie Clerc, levando-a a escrever: «...o visual contemporâneo enraíza-se numa estrutura do imaginário que tende por inteiro para uma espécie de recusa sensual do positivismo moderno. O universo das imagens reenvia para algo que não se esgota nos puros fenómenos, para algo que a razão não explica e que as palavras não sabem dizer a não ser que escapem ao sistema fechado das significações»⁽⁸⁸⁹⁾.

Julgámos ainda pertinente proceder a uma avaliação das adaptações ao cinema dos romances do escritor: *Cântico Final* e *Manhã Submersa*. Os realizadores enfrentaram as dificuldades habituais da transmutação ao cinema e ainda a complexidade labiríntica da escrita vergiliana, encerrada muitas vezes em especificidades narrativas e ideológicas, entre a imanência e a transcendência, e com uma natureza reflexiva e filosófica que constitui um entrave sério ao desejo de encontrar equivalentes fílmicos para a palavra escrita. Por outro lado, não deixaram de introduzir nos seus trabalhos dados novos, inerentes ao contexto epocal, exemplificando o que Daniel Madelénat afirmou sobre as relações entre a literatura e a sociedade:

A arte é uma actividade social; a obra estética não se isola de um contexto religioso, político, cultural, económico e até mesmo técnico,

⁽⁸⁸⁹⁾ Jeanne-Marie Clerc, «A Literatura Comparada face às imagens modernas: Cinema, Fotografia, Televisão», p. 321. Do mesmo modo, a autora salienta o fascínio que a sétima arte exerceu sobre Malraux e Cocteau afirmando: «Como ao romancista Malraux, o cinema revelou ao poeta a possibilidade de estabelecer uma comunicação direta e tácita com o espectador cuja subjectividade criadora se apropria dessas imagens nascidas da solidão de um homem, contudo suficientemente universais para que cada um se projecte nelas. É impressionante que, como Malraux, Cocteau, ao traduzir as suas próprias palavras em imagens, aposte nessa comunicação misteriosa que escapa a todo o controlo, mas se funda no enraizamento mítico comum do imaginário humano.» (*Id.*, *ibid.*, p. 301)

resumindo, de um conjunto de instituições, de mentalidades, de ideologias, de saberes, de atitudes propriamente sociais: eis a evidência, ou o postulado, que inaugura toda a reflexão sobre as relações entre a literatura e a sociedade.⁽⁸⁹⁰⁾

Manuel Guimarães optou deliberadamente por seguir a letra do texto, criando uma obra cinematográfica excessivamente dependente do texto literário e originando momentos de artificialidade narrativa, teatralização desajustada e direção de atores pouco feliz. Na sua narrativa, privilegiou a dimensão existencialista do romance, em detrimento do lado social, contando a história de um homem que simboliza a relação agônica com Deus e ilustra a elevação da Arte para preencher a ausência do divino, numa ponderação do seu valor (meta)físico.

A segunda adaptação de um romance vergiliano constitui um dos raros momentos de êxito do cinema português. *Manhã Submersa*, de Lauro António, não esconde uma leitura interpretativa do seu realizador, preocupado com o retrato de uma sociedade bem definida em termos epocais, com traços vincados de pendor social, aproveitando a faceta neorrealista do texto literário, explorando-a pelo redimensionamento e simultâneo apagamento da esfera existencialista. Preferindo uma leitura marcada por um retrato bem definido no espaço e no tempo, o realizador transformou a personagem principal e a sua vivência (meta)física do espaço num símbolo histórico.

Alcançado o epílogo do nosso trabalho, pensamos que o duplo olhar que utilizámos pode constituir um contributo iluminador das relações entre a letra e a imagem. Da narrativa literária à narrativa fílmica, o itinerário percorrido consubstancia essa ligação plural, heterogénea no tempo e no espaço, multimoda entre autores e correntes, mas sempre unificada pela narratividade que, desde a encruzilhada Lumière/Méliès, marcou decisivamente a história da sétima arte.

Avaliados alguns dos problemas que tipificam as faces deste mosaico de dois universos e considerado um escritor que viveu as

⁽⁸⁹⁰⁾ Daniel Madelénat, «Literatura e Sociedade», in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *op. cit.*, p. 101.

encruzilhadas da letra e da imagem, concluímos que a única posição científica que julgamos adequada neste texto derradeiro é encará-lo precisamente não como um fim, mas como um novo início.

No curso desta investigação, compreendemos que a mutação dos paradigmas conceptuais inerentes ao desenvolvimento intrínseco dos estudos comparatistas e principalmente associados ao estudo das relações entre literatura e cinema nos convida a perceber este campo de trabalho como um objeto poliforme, capaz de suscitar, de forma contínua, novos pontos de vista e contributos reflexivos alicerçados na inovação.

Assim, o presente trabalho possui uma outra natureza dúplice. Ponto de chegada de um itinerário limitado pelos constrangimentos temporais decorrentes da sua natureza idiossincrásica, esta tese é ainda um viático, um passo em direção a novas questionações e reflexões, numa dialética entre o texto formulado e os textos a formular, nutrindo o futuro do desejo permanente de conceber o conhecimento como eterno limiar redivivo. É que, à luz do olhar de Jano, acreditamos que literatura e cinema continuarão a trilhar o itinerário narrativo em diálogo, como observa George Bluestone:

As long as the cinema remains as omnivorous as it is for story material, its dependence on literature will continue. The best one can hope for, then, is a minimal awareness of that metamorphic process which transforms pieces of fiction into new artistic entities. Once the process is understood, the alchemist's firing pit will surely yield less disappointing lead; it may even yield surprising deposits of gold.⁽⁸⁹¹⁾

⁽⁸⁹¹⁾ George Bluestone, *op. cit.*, p. 219.



BIBLIOGRAFIA ⁽⁸⁹²⁾

I. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

- FERREIRA, Vergílio, «Do livro ao filme», in *Cântico Final*, Lisboa, Arcádia, 1975.
- FERREIRA, Vergílio, *Alegria Breve*, Lisboa, Bertrand, 1981.
- FERREIRA, Vergílio, *Aparição*, Lisboa, Bertrand, 1994.
- FERREIRA, Vergílio, *Cântico Final* (4.^a ed.), Lisboa, Arcádia, 1975.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I*, Lisboa, Bertrand, 1981.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente I*, Nova Série, Lisboa, Bertrand, 1993.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente II*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente II*, Nova Série, Lisboa, Bertrand, 1993.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente III*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente III*, Nova Série, Lisboa, Bertrand, 1994.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente IV*, Lisboa, Bertrand, 1993.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente IV*, Nova Série, Lisboa, Bertrand, 1994.
- FERREIRA, Vergílio, *Conta-Corrente V*, Lisboa, Bertrand, 1987.
- FERREIRA, Vergílio, *Em Nome da Terra*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível II*, Lisboa, Bertrand, 1991.
- FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível III*, Lisboa, Bertrand, 1993.
- FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível IV*, Lisboa, Bertrand, 1995.
- FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível V*, Lisboa, Bertrand, 1998.

⁽⁸⁹²⁾ As referências bibliográficas que possuem uma matriz cinematográfica e foram citadas neste trabalho, apenas nesse contexto, integram a Bibliografia dedicada ao cinema. Na Bibliografia dedicada às relações entre literatura e cinema, incluímos as obras que forneceram conteúdos neste âmbito temático.

- FERREIRA, Vergílio, *Estrela Polar*, Lisboa, Bertrand, 1992.
- FERREIRA, Vergílio, *Interrogação ao Destino, Malraux*, Lisboa, Bertrand Editora, 1998.
- FERREIRA, Vergílio, *Manhã Submersa*, Lisboa, Bertrand, 1996.
- FERREIRA, Vergílio, *Nítido Nulo*, Lisboa, Bertrand, 1983.
- FERREIRA, Vergílio, *O Caminho Fica Longe*, Lisboa, Inquérito, 1943.
- FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1988.
- FERREIRA, Vergílio, *Rápida, a Sombra*, Lisboa, Bertrand, 1979.
- FERREIRA, Vergílio, *Signo Sinal*, Lisboa, Bertrand, 1979.

II. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

1. Bibliografia Geral

1.1. Literatura

- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAL, M., *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Librairie Klincksieck, 1977.
- BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1997.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1997.
- BOULLART, Karel, «Ouvertures sur les autres arts», in Maurice Delcroix e Fernand Hallyn (orgs.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Éd. Duculot, 1987.
- BRAND, Peter e PERTILE, Lino, *The Cambridge History of Italian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- CALVINO, Italo, *La Machine Littérature*, Paris, Seuil, 1993.
- CANTISTA, Maria José, «O mistério do existir ou o excessivo do humano» in Maria Joaquina Nobre Júlio, in *In memoriam, de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 2003.
- CARMO, Carina Infante do, *Adolescer em clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, Faro, Universidade do Algarve e Centro de Estudos Aquilino Ribeiro, 1998.
- CARMO, José Palla e, «A “escrita metafísica” e a consciência actuante: *Apelo da Noite*», in *Do Livro à Leitura*, Lisboa, 1971.
- COELHO, Eduardo Prado, *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal», in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

- COELHO, Nelly Novaes, «Vergílio Ferreira, ficcionista da condição humana», in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- COELHO, Nelly Novaes, *Escritores Portugueses*, São Paulo, Ed. Quíron, 1973.
- CUADRADO, Perfecto-E., «Análisis del proceso de creación y su contexto», in *Anthropos*, Barcelona, Editorial Anthropos, outubro de 1989.
- CUNHA, Carlos M. F. da, *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Difel, 2000.
- DAL FARRA, Maria Lúcia, *O Narrador Ensimesmado (O foco narrativo em Vergílio Ferreira)*, São Paulo, Editora Ática, 1978.
- DÉCIO, João, «O sentido ensaístico do romance de Vergílio Ferreira», in Helder Godinho, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- ECO, Umberto, *A Definição da Arte*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- FIALHO, Maria do Céu, «O homem “paixão inútil” na *Aparição* de Vergílio Ferreira», in Helder Godinho, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- FONSECA, Fernanda Irene, «Subjectividade e intersubjectividade: a invocação/evocação do TU na escrita ficcional de Vergílio Ferreira», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995.
- FONSECA, Fernanda Irene, *Vergílio Ferreira: A Celebração da Palavra*, Coimbra, Almedina, 1992.
- GALHOZ, Maria Aliete, «Nítido Nulo», in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GODINHO, Helder, «Vergílio Ferreira, hoje», in *Anthropos*, Barcelona, Editorial Anthropos, outubro de 1989.
- GODINHO, Helder, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.
- GORDO, António da Silva, *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora, 1995.
- GOULART, Rosa Maria, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1990.
- INGARDEN, Roman, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre, «Signo Sinal», in Helder Godinho (org.), *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

- LASO, J. L. Gavilanes, *Vergílio Ferreira. Espaço Metafísico e Simbólico*, Lisboa, D. Quixote, 1989.
- LEPECKI, Maria Lúcia, *José Cardoso Pires*, Lisboa, Moraes, 1977.
- LOURENÇO, Eduardo, *O Canto do Signo*, Lisboa, Presença, 1994.
- LUCENTE, Gregory L., *Crosspaths in Literary Theory and Criticism*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- MALRAUX, André, *A Condição Humana*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000.
- MORA, José Ferrater, *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1989.
- MOURÃO, Luís, «Manchas – uma leitura de *Cântico Final* e *Na Tua Face*», in Maria Antonieta Garcia, *À Beira*, revista do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, Covilhã, UBI, outubro de 2002.
- MOURÃO, Luís, *Vergílio Ferreira: Excesso, Escassez, Resto*, Coimbra, Angelus Novus, 2001.
- PADRÃO, Maria Glória Padrão, *Vergílio Ferreira Apresenta-se*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1981.
- PAIVA, José Rodrigues de, *O Espaço-Limite no Romance de Vergílio Ferreira*, Recife, Edições Encontro, 1984.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Hélade*, Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1982.
- PORTELA, Artur, *Agustina por Agustina*, Lisboa, D. Quixote, 1986.
- PORTELA, Artur, *Cardoso Pires por Cardoso Pires*, Lisboa, D. Quixote, 1999.
- PROPP, Vladimir, *Morphology of the Folk Tale*, Austin, University of Texas Press, 1968.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1997.
- REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1997.
- REIS, Carlos, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo português*, Coimbra, Almedina, 1983.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra, Almedina, 1981.
- REIS, Carlos, *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*, Lisboa, Seara Nova, 1981.
- SACRAMENTO, Mário, *Há uma Estética Neo-realista?*, Lisboa, Vega, 1985.
- SEIXO, Maria Alzira, *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986.
- SEIXO, Maria Alzira, *Discursos do Texto*, Lisboa, Bertrand, 1977.
- SEIXO, Maria Alzira, *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

- SERRA, Paulo, «Os paradoxos do dizer: a concepção de linguagem no *Pensar de Vergílio Ferreira*», in Maria Antonieta Garcia, *A Beira*, revista do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior, Covilhã, UBI, outubro de 2002.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina (8.^a edição), 1988.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina (4.^a edição), 1982.
- SOUSA, José Antunes de, *Vergílio Ferreira e a Filosofia da sua Obra Literária*, Lisboa, Aríon, 2003.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*, Lisboa, Gulbenkian, 1987.

1.2. Cinema

- AAVV, *Fritz Lang*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, s.d.
- AAVV, *In Alfred Hitchcock's*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- AMENGUAL, Barthélémy, *Sergei M. Eisenstein. El acorazado Potemkin*, Barcelona, Paidós, 1999.
- ANTÓNIO, Lauro, «A paixão pelo Cinema num olhar enquadrante», in FORUM *MEDIA*, n.º 4, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, 2001.
- ANTÓNIO, Lauro, *A Memória das Sombras*, Porto, Campo das Letras, 2002.
- ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e Censura em Portugal*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2001.
- APRÀ, Adriano, *Roberto Rossellini, Il mio metodo*, Veneza, Marsilio, 1987.
- ARISTARCO, Guido, «La Terra Trema», in *Cinema*, 32, 1950.
- ARTAUD, Antoine, *Oeuvres Complètes*, T. III, Paris, Gallimard, 1961.
- AUMONT, Jacques et alii, *Estética del Cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BAKER, Brian, *Contemporary masculinities in fiction, film and television*, Londres, Bloomsbury, 2015.
- BAZIN, André, *O que é o Cinema ?*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le Cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958.
- BETTON, Gérard, *Estética do Cinema*, São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- BEYLIE, Claude, *Os Filmes-chave do Cinema*, Lisboa, Pergaminho, 1997.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma, Gius, Laterza & Figli, 2000.

- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1996.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e Pascal Bonitzer, *O Exercício do Argumento*, Lisboa, Texto e Grafia, 2016.
- CARVALHEIRO, Manuel, *As Mutações do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.
- CHION, Michel, *Como se escreve un guion*, Madrid, Cátedra, 2001.
- CLAIR, René, *Cinéma d' Hier, Cinéma d' Aujourd' hui*, Paris, Gallimard, 1970.
- COELHO, Eduardo Prado, *Vinte anos de cinema português – 1962-1982*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.
- COMPARATO, Doc, *Da Criação ao Guião*, Lisboa, Pergaminho, 1994.
- COOKE, Pam e BERNINK, Mieke, *The Cinema Book*, Londres, British Film Institute, 1999.
- COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
- CURRIE, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- DE SANTIS, Filippo Maria, *Alberto Lattuada*, Lyon, Premier Plan, 1965.
- DELEUZE, Gilles, *L' image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1987.
- DUFOUR, Éric, *O Cinema de Ficção Científica*, Lisboa, Textos e Grafia, 2012.
- EAGLE, Herbert, *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1981.
- EISENSTEIN, Sergei, *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo Editor, 1982.
- EISENSTEIN, Sergei, *Film Essays*, Londres, Dobson, 1968.
- ESCUADERO, José M. García, *Cine Social*, Madrid, Taurus, 1958.
- FELLINI, Federico, *Fellini conta Fellini*, Amadora, Livraria Bertrand, 1982.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese, «Genealogia do cinema: o transtorno do realismo na cena finissecular», in *FORUM MEDIA*, n.º 3, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, novembro de 2000.
- GARDIES, René, *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, Lda., 2007.
- GARRONI, E., *Projecto de Semiótica, Lisboa, Edições 70, 1980*.
- GEADA, Eduardo, «A tentativa de um cinema de autores», in *Portugal Contemporâneo*, Vol. V, Lisboa, Alfa, 1989.
- GEADA, Eduardo, *Os Mundos do Cinema*, Lisboa, Editorial Notícias, 1998.
- GIANNETTI, Louis, *Understanding Movies*, New Jersey, Prentice – Hall, 1993.

- GIULIANI, Pierre, *Stanley Kubrick*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992.
- HAUSTRATE, Gaston, *O Guia do Cinema. Iniciação à História e Estética do Cinema*, Tomo 2, Lisboa, Pergaminho, 1991.
- LANG, Robert (ed.) *Birth of a Nation: D. W. Griffith, director*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
- LOTMAN, Jurij, *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.
- MALRAUX, André, «Esquisse d' une psychologie du cinéma», in *Cinematographe*, Paris, Cinematographe S.A.R.L., 1977.
- MATOS-CRUZ, José de, *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.
- MCARTHUR, Colin, *O Filme Policial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- METZ, Christian, *A Significação no Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968.
- METZ, Christian, *Langage et cinema*, Paris, Larousse, 1971.
- MITRY, Jean, *Semiotics and the Analysis of Film*, Londres, The Athlone Press, 2000.
- MONTEIRO, Paulo Filipe Monteiro, «Fenomenologias do cinema», in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, Edição Cosmos, 1996.
- MONTIEL, Alejandro, *Teorías del Cine*, Montesinos, 1992.
- MORIN, Edgar, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1966.
- MORIN, Edgar, *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa, Relógiod' Água Editores, 1997.
- NASH, Mark, «Vampyr and the fantastic», in *Screen* n.º 17 (3), 1976.
- NOBRE, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugalíia Editora, s/d.
- OUBIÑA, David, *Filmología*, Buenos Aires, Bordes Manantial, 2000.
- PARKINSON, David, *History of Film*, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- PASSEK, Jean-Loup (org.), *Le Cinéma Portugais*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.
- PASSEK, Jean-Loup, *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 2001.
- PEDRAZA, Pilar, *Fritz Lang. Metrópolis*, Barcelona, Paidós, 2000.
- PELAYO, Jorge, *Bibliografia Portuguesa de Cinema*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1998.
- PINA, Luís de, *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega, 1977.
- PINA, Luís de, *História do Cinema Português*, Lisboa, Europa-América, 1986.
- RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português*, Lisboa, Caminho, 1989.

- RAPP, Bernard et LAMY, Jean-Claude, *Dictionnaire des Films*, Paris, Larousse, 1995.
- RÉGIO, José, «Cinema Português. *Gado Bravo e Douro, Faina Fluvial*», in *Régio, Oliveira e o Cinema*, organização de António Pedro Pita, Vila do Conde, Minerva, 1994.
- RUPPERT, Peter, «Audience engagement in Wender's "The American friend" and Fassbinder's "Ali: fear eats the soul"», in Andy M. Conger e Janice R. Welsch (org.), *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*, Illinois, Western Illinois University Press, 1980.
- SADOUL, Georges, *História do Cinema Mundial*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, Vol. II.
- SILVER, Alain & URSINI, James/ DUNCAN, Paul (Ed.), *Film Noir*, Köln, Taschen, 2004.
- SILVERMAN, Kaja, «A Voice to Match: The Female Voice in Classical Cinema», *Iris*, n.º 3., 1985.
- SOURIAU, Étienne (ed.), *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953
- SPOTO, Donald, *Alfred Hitchcock*, Lisboa, RBA-Lusomundo, 1999.
- THOMPSON, David, *Como ver um Filme*, Lisboa, Bertrand Editora, 2016.
- THORNBERRY, R.S., *André Malraux et l'Espagne*, Paris, Droz, 1977.
- TORGAL, Luís Reis (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.
- TORRES, Augusto M., *El cine italiano en 100 películas*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- TUDOR, Andrew, *Teorias do Cinema*, Lisboa, Edições 70, s.d.
- VIEIRA, Patrícia, *Cinema no Estado Novo. A Encenação do Regime*, Lisboa, Edições Colibri, 2011.
- WOLLEN, Peter, *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Horizonte, 1984.
- WRIGHT, Will, *Sixguns and Society*, Berkeley, University of California Press, 1975.

2. Bibliografia Específica

2.1. Literatura e Cinema

- AGEL, Henri, «Sur l'utilisation de la syntaxe cinématographique dans l'explication des textes classiques», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 34, 1948.
- AGEL, Henri, «Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires», *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 1, 1947.

- ALBA, Ramón (Dir.), *Literatura española: Una Historia de Cine*, Madrid, Ediciones Polifemo, 1999.
- ALBÈRA, François, *Los formalistas rusos y el cine*, Barcelona, Paidós, 1998.
- ALBERSMEIER, F. J. Albersmeier, *André Malraux und der Film*, Berne, Peter Lang, 1973.
- ALMEIDA, Pedro Dias de, «A Selva», in *Visão*, 31 de outubro de 2002.
- AMENGUAL, Barthélemy, «Qu'est-ce que le néoréalisme?», in *CinémaAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n.º 70, 1^{er} trimestre, 1994.
- ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- ANSERMOZ-DUBOIS, Francis, *L'interprétation française de la littérature américaine d'entre-deux-guerres*, Lausanne, La Concorde, 1944.
- ANTÓNIO, Lauro, «Para uma leitura do filme *Cântico Final*», in Vergílio Ferreira, *Cântico Final* (4.^a ed.), Lisboa, Arcádia, 1975.
- ANTÓNIO, Lauro, «Vergílio Ferreira e o Cinema», in FORUM MEDIA n.º 1, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, 1999.
- ANTÓNIO, Lauro, «Vergílio Ferreira e o Cinema», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995.
- ANTÓNIO, Lauro, *Vergílio Ferreira, a Serra e o Cinema*, Seia, Instituto de Promoção Ambiental, 1995.
- AYALA, Francisco, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- BACON, Henry, *Continuity and Transformation – The Influence of Literature and Drama on Cinema as a Process of Cultural Continuity and Renewal*, Helsínquia, Suomalainen Tiedekatemia, 1994.
- BAPTISTA-BASTOS, *O Cinema na Polémica do Tempo*, Lisboa, Gomes & Rodrigues, 1959.
- BAPTISTA-BASTOS, *O Filme e o Realismo*, Lisboa, Arcádia, 1962.
- BARTHES, Roland, «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet», *Essais Critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1964.
- BELARD, Francisco e FERREIRA, Francisco, «Fantasmas lusitanos», in *Expresso*, *Cartaz*, 20 de abril de 2002.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi, «Quarto com vista sobre a cidade: ponto de vista sobre um filme literário», in *Discursos*, 11-12, Universidade Aberta, 1995-1996.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi, *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de Perdição*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, abril de 2005.

- BELLOUR, Raymond (org.), *Lé Cinéma Américain, Analyses de films*, 2 vols., Paris, Flammarion, 1980.
- BELLOUR, Raymond Bellour, «Hitchcock, The Enunciator», *Camera Obscura* n.º 2, 1977.
- BESSE, Maria Graciete, «Manhã Submersa de Vergílio Ferreira – a epifania da palavra iniciática», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.) *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995.
- BLACK, David Alan, «Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema», in *Wide Angle*, vol. 8, n.º 3-4, 1986.
- BLUESTONE, George, *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press, 1957.
- BONDANELLA, Peter, *Italian Cinema from Neorealism to the Present*, Nova Iorque, Continuum, 1990.
- BONITZER, Pascal, *Le regard de la voix*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BORGES, Jorge Luís e COZARINSKY, Edgardo, *Do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983.
- BOYUM, Joy Gould, *Double Exposure: Fiction into Film*, Nova Iorque, Universe Books, 1985.
- BRANIGAN, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londres, Routledge, 1992.
- BROWNE, Nick, «The Spectator in the Text: The Rhetoric of Stagecoach», in *The Rhetoric of Film Narration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982.
- BRUHN, Jorgen, Anne Gjelsvik e Eirik Friswold Hanssen, *Adaptation Studies*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CARDOSO, Abílio Hernandez, «A letra e a imagem: o ensino dliteratura e cinema», in *Discursos*, Universidade Aberta, 1995/1996.
- CARDOSO, Abílio Hernandez, «Cinema e Literatura», in *Enciclopédia Biblos*, Verbo, 1995, Vol 1.
- CARDOSO, Abílio Hernandez, «Narrativas: da letra no filme à imagem no texto», in *Senso*, Coimbra, Sala de Estudos Cinematográficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.
- CARDOSO, Abílio Hernandez, «O cinema, a ficção e a história», in *FORUM MEDIA* n.º 1, Viseu, Instituto Superior Politécnico de Viseu, 1999.

- CARDOSO, Abílio Hernandez, «*Silence, Exile and Cunning* ou a escrita como libertação em “The Sisters”, de James Joyce», in *Ars Interpretandi, Diálogo e Tempo. Homenagem a Miguel Baptista Pereira*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000.
- CARDOSO, Abílio Hernandez, «Subjectividade, desejo e morte no *film noir* americano», in Gonçalo Vilas-Boas e Maria de Lurdes Sampaio, *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Vila Nova de Gaia, Granito Editores e Livreiros, 2001.
- CARTMELL, Deborah e WHELEHAN, Imelda, *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, Londres, Routledge, 1999.
- CARTMELL, Deborah et alii, *Classics in Film and Fiction*, Londres, Pluto Press, 2000.
- CEGARRA, Michel, «Cinema e semiologia», in *Análise Semiológica do Texto Fílmico*, Coleção Práticas de Leitura, Lisboa, Editora Arcádia, 1979.
- CHATMAN, Seymour, «Review of narration in the fiction film», *Wide Angle* n.º 8, 1986.
- CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- CLERC, Jeanne-Marie e CARCAUD-MACAIRE, Monique, *Pour une Lecture Sociocritique de l' Adaptation Cinématographique*, Montpellier, Éditions du CERS/Université Paul-Valéry, 1995.
- CLERC, Jeanne-Marie, «A Literatura Comparada face às imagens modernas: Cinema, Fotografia, Televisão», in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma. Des mots aux images, des images aux mots. Adaptations et ciné-romans*, Paris, Université de Metz, Presses Universitaires de Metz, 1985.
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- COELHO, Eduardo Prado, *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- COMPANY, Juan Miguel, *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.
- COOK, David, *A History of Narrative Film*, Nova Iorque, W.W. Norton & Company, 1990.

- CORRIGAN, Timothy, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, New Jersey, Prentice Hall, 1999.
- CORTELLAZZO, Sara e TOMASI, Dario, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998.
- COSTA, João Bénard da, «Da vida e obra de Alfred Hitchcock», in *In Alfred Hitchcock's*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- ELSHOFF, Marie-Thérèse, «La vision photographique et cinématographique de Vergilio Ferreira dans Signo Sinal», in *Anthropos*, Barcelona, Ed. Anthropos, outubro de 1989.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Filmoliteratura. Temas y ensayos*, Madrid, C.S.I.C., 1954.
- FERNANDES, Ferreira, «Eça, entretanto, no México», in *Focus*, n.º 149, 2002.
- FERREIRA, Manuel Cintra, «Uma jangada à deriva. Uma transposição frustrada e frustrante da escrita de Saramago para o cinema», in *Expresso, Revista*, 12 de outubro de 2002.
- FUZELLIER, Étienne, «De l'emploi du cinéma dans l'enseignement littéraire», *Image et son*, n.º 66, 1953.
- FUZELLIER, Étienne, «De l'emploi du cinéma dans l'enseignement littéraire», *Image et son*, n.º 66, 1953.
- FUZELLIER, Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 1964.
- FUZELLIER, Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf, 1964.
- GALLARDO, M. A. Garrido, «Neorealismo», in *Gran Enciclopedia RIALP*, Madrid, RIALP, 1980.
- GARCIA, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, IF Diffusion – Dujarric, 1990.
- GAUDREULT, André e JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995.
- GAUDREULT, André, «Mimésis, Diégésis et cinéma», *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 5,1.
- GAUDREULT, André, *Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- GIDDENS, R., SELBY, K. e WENSLEY, C., *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*, Basingstoke, Macmillan, 1990.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- GONÇALVES, Teresa Maria, *Manhã Submersa. O romance e o filme*. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995 (Tese de Mestrado policopiada).
- GRIGGS, Yvonne, *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies*, Londres, Bloomsbury, 2016.

- GRILO, João Mário, «O cinema não filma livros...», in *Discursos*, 11-12, Universidade Aberta, 1995-1996.
- GUERREIRO, Nuno, «Eça abala o México. O Crime do Padre Amaro», in *Focus*, n.º 149, 2002.
- GUNNING, Tom, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.
- HARGRAVE, Harry A., «Film as Literature», in *Southern Humanities Review*, 1975, n.º 9.
- HENDERSON, Brian, «Tense, Mood, and Voice in Film (Notes on Genette)», in *Film Quarterly*, n.º 36, 1983.
- HEREDERO, Carlos F. e SANTAMARINA, Antonio, *El cine negro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- HITT, Jim, *Words and Shadows. Literature on the Screen*, Nova Iorque, Citadel Press Book, 1992.
- JAIME, Antoine, *Literatura y Cine en España*, Madrid, Cátedra, 2000.
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo, *Histórias, Imagens e Letras. Literatura e Cinema numa Perspetiva Comparatista*, Lisboa, Apenas Livros, 2011.
- JIMÉNEZ, Ignacio Martín, «Los límites de lo cinematográfico: el caso de *Libro del desasosiego* de Pessoa», in *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Universidade do Minho, 1996.
- JOST, François, «Narration(s): en deça et au-delà», in *Communications* n.º 38, 1983.
- KAWIN, Bruce, «Authorial and Systemic Self-Consciousness in Literature and Film», in *Literature/Film Quarterly*, Vol. X, 1982.
- KOZLOFF, Sarah, *Invisible Storytellers*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- LACEY, Nick, *Narrative and Genre*, Londres, MacMillan Press, Ltd., 2000.
- LEGLISE, Paul, *Une oeuvre de pré-cinéma, L'Énéide – Essay d'analyse filmique du premier chant*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1958.
- LES, Juan A. Hernández Les, *Cinema e Literatura. A Metáfora Visual.*, Lisboa, Campo das Letras, 2003.
- LISTOPAD, Jorge, «Cinema e ficção: Elementos para a filmagem de *Alegria Breve*», in *Colóquio Letras*, n.º 13, maio de 1973.
- LOTHE, Jakob, *Narration in Fiction and Film*, Oxford, Oxford University.
- MACCABE, Colin, Kathleen Murray and Rick Warner, *Film Adaptation and the Question of Fidelity. True to the Spirit*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- MACCANN, Richard Dyer, *Film: a Montage of Theories*, Nova Iorque, Dutton, 1996.

- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri, *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- MADELÉNAT, Daniel, «Literatura e Sociedade», in Pierre Brunel e Yves Chevrel (org.), *Compêndio de Literatura Comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *L'Age du Roman Américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948.
- MARAÑÓN, Alicia Salvador, *Cine, Literatura e Historia*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.
- MARION, Denis, *André Malraux*, Paris, Seghers, 1970.
- MARION, Denis, *Le cinéma selon André Malraux*, Paris, Éditions Seghers, 1996.
- McFARLANE, Brian, *Novel to Film, Introduction to the Theory of Adaptation*, Nova Iorque, Oxford University Press, 1996.
- METZ, Christian, «History/Discourse, Note on two voyeurisms», *Edinburgh 76 Magazine*.
- MICCICHÉ, Lino, *Introducción al neorrealismo cinematográfico*, Valencia, Mostra del Cinema Mediterrani, 1982.
- MICCICHÉ, Lino, *Visconti e il neorrealismo*, Veneza, Marsilio, 1990.
- MILLER, Gabriel, *Screening the Novel*, Nova Iorque, Ungar, 1982.
- MORRISSETTE, Bruce, *Novel and Film. Essays in two genres*, Chicago, The Chicago University Press, 1985.
- MURCIA, Claude, *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998.
- NORIEGA, José Luis Sánchez, *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- OLIVEIRA, Luis Miguel (org.), *Nouvelle Vague. Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999.
- PAQUET, André, «Desromantizar o cinema», in *Arte 7*, n.º 4, Lisboa, Terramar, fevereiro de 1992.
- PARENTE, André, *Ensaio sobre o Cinema do Simulacro*, Rio de Janeiro, Editora Pazulin, 1998.
- PARENTE, André, *Narrativa e Modernidade. Os Cinemas Não-narrativos do Pós-guerra*, São Paulo, Papirus Editora, 1994.
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y Cine*, Madrid, Cátedra, 1999.
- PINEL, Vincent, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.
- PRETE, António, «Critica del racconto e critica del film», *IKON.Revue International de Filmologie*, n.º 81 (Avril-Juin), 1972.
- PRINCE, G., *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlim-Nova Iorque-Amsterdão, Mouton, 1982.

- PULVERNESS, Alan, «Film and literature: Two Ways of Telling» in Hilary Jenkins with Michelle Fillery (ed.) *Literature Matters*, Londres, Hawthornes of Nottingham, British Council's Literature Department, n.º 32, invierno de 2002.
- QUESTERBERT, Marie Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens. 50 ans d'écriture cinématographique*, Paris, Hatier, 1988.
- QUINTANA, Ángel, *El cine italiano 1942-1961. Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997.
- REYNOLDS, Peter, *Novel Images. Literature in Performance*, Londres, Routledge, 1993.
- RIAMBAU, Esteve, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, Barcelona, Paidós, 1998.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris, UGE, 1972.
- ROWLAND, Clara e José Bértolo (org.), *A Escrita do Cinema: Ensaios*, Lisboa, Documenta, 2016.
- SANTOS, Ángel Fernandez (ed.), *Maiakovski y el cine*, Barcelona, Tusquets, 1974.
- SCHOLES, Robert, «Narration and narrativity in film», in *Quarterly Film Studies*, n.º 286, 1976.
- SEGER, Linda, *El arte de la adaptación*, Madrid, RIALP, 2000.
- SELF, Robert T., «Film and Literature: Parameters of a Discipline», in *Literature/Film Quarterly*, n.º 1, Salisbury, Salisbury State College, 1987.
- SERCEAU, Michel, «Le néoréalisme et la littérature», in *CinémAction*, Condé-sur-Noireau, Editeurs Corlet-Télérama, n.º 70, 1^{er} trimestre, 1994.
- SERCEAU, Michel, «Le néoréalisme italien», in Daniel Serceau (dir.), *Le Cinéma. L'après-guerre et le réalisme*, Paris, Éditions Jean – Michel Place, 1996.
- SKLOVSKY, Victor, *Cine y lenguaje*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de, *Literatura e Cinema. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.
- SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de, *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura*, Braga, Universidade do Minho, 2001.
- STAM, Robert, BURGOYNE, Robert, FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1999.
- STROMGREN, R. L. e NORDEN, Martin F., *Movies: A language in Light*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1984.
- SWAIN, Dwight, *Film Scriptwriting*, Londres, Focal Press, 1988.
- SYNIARD, Neil, *Filming Literature. The Art of Screen Adaptation*, Londres, Croom Helm, 1986.

- TINAZZI, Giorgio, «Stile e stili del neorealismo», in Lino Micciché (Org.), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, Marsilio, 1975.
- TORRES, Mário Jorge, «A tentativa da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira», in Maria Irene Fonseca (org. e coord.), *Vergílio Ferreira – Cinquenta Anos de Vida Literária*, Actas do Colóquio Interdisciplinar, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1995.
- TORRES, Mário Jorge (org.), *Não vi o Livro, mas li o Filme*, Lisboa, Húmus, 2008.
- VANOYE, Francis, *Guiones modelo y modelos de guión*, Barcelona, Paidós, 1996.
- VANOYE, Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan, 1991.
- VILA MAIOR, Dionísio, «Discursos da descontinuidade», in *Discursos*, 11-12, Universidade Aberta, 1995-1996.
- WAGNER, Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Londres, The Tantivy Press, 1975.
- WINSTON, Douglas Garrett, *The Screenplay as Literature*, Londres, The Tantivy Press, 1973.
- XAVIER, Ismael, *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência*, São Paulo, Paz e Terra, 1977.
- ZANCAN, Marina Zancan, «Tra vero e bello, documento e arte», in Giorgio Tinazzi e Marina Zancan (orgs.), *Cinema e letteratura del neorealismo*, Venezia, Marsilio Editori, 1990.
- ZAVATTINI, Cesare, *Neorealismo ecc.*, Milán, Bompiani, 1979.
- ZUMALDE, Imanol, *Deslizamientos Progresivos del Sentido. Traducción/Adaptation*, Valência, Ediciones Episteme, 1997.

III. FILMOGRAFIA

- ANTÓNIO, Lauro, *Manhã Submersa*, 1980.
- ANTÓNIO, Lauro, *Prefácio a Vergílio Ferreira*, 1975.
- ANTÓNIO, Lauro, *Vergílio Ferreira numa Manhã Submersa*, 1979.
- GUIMARÃES, Manuel, *Cântico Final*, 1975.

ÍNDICE GERAL

NOTA INTRODUTÓRIA	11
INTRODUÇÃO	15

I PARTE

O OLHAR DE JANOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

CAPÍTULO I – LITERATURA E CINEMA: UMA RELAÇÃO BIFRONTADA DE DISSÍDIOS E SIMBIOSSES	31
1. Postulados para a definição de conceitos e metodologias de análise	31
2. Validação diacrónica da heterogeneidade de relações entre literatura e cinema	47
CAPÍTULO II – DA NARRATIVA LITERÁRIA À NARRATIVA FÍLMICA	95
1. A Narratologia como eixo operativo	95
2. As categorias da narrativa: do texto à imagem	109
2.1. O narrador	109
2.2. O tempo	140
2.3. O espaço	154
2.4. A personagem	159
a) O ser e o fazer da personagem	161

b) Informação sobre a personagem.	161
c) Relação ator-personagem	162
d) Relação personagem-autor	163
 CAPÍTULO III – AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS . .	171
1. A adaptação como mundividência intersemiótica: o paradoxo da mulher de Lot	171
2. Problemáticas da adaptação: da quimera ao dilema de Ícaro. . . .	187
3. A filosofia da fidelidade: a questionação de Leviatã	194
4. As tipologias da adaptação como sistematização do (im)possível	209

II PARTE

VERGÍLIO FERREIRA: DA LITERATURA AO CINEMA

 CAPÍTULO I – VERGÍLIO FERREIRA E O CINEMA: A PALAVRA E A IMAGEM NUM DIÁLOGO AO ESPELHO.	233
1. Relações de Vergílio Ferreira com o Cinema: a metamorfose da irredutibilidade	233
2. O Cinema em reflexão na <i>Conta-Corrente</i> de Vergílio Ferreira .	255
3. A (im)possibilidade de uma escrita cinematográfica	284
 CAPÍTULO II – DO ROMANCE AO FILME: DO LABIRINTO DA PALAVRA À IMAGEM NO LABIRINTO.	333
1. <i>Cântico Final</i> : de Vergílio Ferreira (1960) a Manuel Guimarães (1975) – Mário e o estatuto (meta)físico da Arte	333
2. <i>Manhã Submersa</i> : de Vergílio Ferreira (1953) a Lauro António (1980) – António Lopes e a vivência (meta)física do Espaço. . . .	373
 CONCLUSÃO.	415
 BIBLIOGRAFIA ().	427

NOTA SOBRE O AUTOR

Luís Miguel Cardoso, natural de Viseu e residente em Portalegre, é doutorado em Línguas e Literaturas Modernas, na especialidade de Literatura Comparada, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a tese intitulada *Literatura e Cinema: O Olhar de Jano. Vergílio Ferreira e o Espaço do Indizível*. Professor Adjunto da Área Científica de Língua e Literatura Portuguesas da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, é diretor desta escola, subdiretor do mestrado em Jornalismo, Comunicação e Cultura, investigador e co-coordenador da linha de investigação em Arte, Cultura e Comunicação da C3i – Coordenação Interdisciplinar para a Investigação e Inovação do IPP. Foi Coordenador nacional do Grupo de Trabalho da Área Científica de Comunicação Social do Conselho Coordenador dos Institutos Superiores Politécnicos (CCISP), no âmbito do Processo de Bolonha. Possui, como principais áreas de lecionação e de investigação, Literatura e Cinema e as Ciências da Comunicação, no âmbito das quais tem publicado artigos científicos e apresentado comunicações, em Portugal e em vários países. É membro da European Communication Research and Education Association, da Associação Internacional de Lusitanistas, da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação (SOPCOM), sendo membro do Grupo de Estudos Fílmicos e do Grupo de Cibercultura, da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, da International Comparative Literature Association, da European Narratology Network, da International Political Science Association, da Association for Teacher Education in Europe e da CIBERCOM – Grupo de Estudo e Pesquisa em Cibercultura e Comunicação.



ARTE E COMUNICAÇÃO

1. *Design e Comunicação Visual*, Bruno Munari
2. *A Realização Cinematográfica*, Terence Marner
3. *Modos de Ver*, John Berger
4. *Projecto de Semiótica*, Emilio Garroni
5. *Arte e Técnica*, Lewis Mumford
6. *Novos Ritos, Novos Mitos*, Gillo Dorfles
7. *História da Arte e Movimentos Sociais*, Nicos Hadjinicolaou
8. *Os Meios Audiovisuais*, Marcello Giacomantonio
9. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, Jean Baudrillard
10. *A Comunicação Social*, Olivier Burgelin
11. *A Dimensão Estética*, Herbert Marcuse
12. *A Câmara Clara*, Roland Barthes
13. *A Definição da Arte*, Umberto Eco
14. *A Teoria Estética*, Theodor W. Adorno
15. *A Imagem da Cidade*, Kevin Lynch
16. *Das Coisas Nascem Coisas*, Bruno Munari
17. *Convite à Música*, Roland de Candé
18. *Educação Pela Arte*, Herbert Read
19. *Depois da Arquitetura Moderna*, Paolo Portoghesi
20. *Teorias Sobre a Cidade*, Marcella delle Donne
21. *Arte e Conhecimento*, Jacob Bronowski
22. *A Música*, Roland de Candé
23. *A Cidade e o Arquiteto*, Leonardo Benevolo
24. *História da Crítica de Arte*, Lionello Venturi
25. *A Ideia de Arquitetura*, Renato de Fusco
26. *Os Músicos*, Roland de Candé
27. *Teorias do Cinema*, Andrew Tudor
28. *O Último Capítulo da Arquitetura Moderna*, Leonardo Benevolo
29. *O Poder da Imagem*, René Huyghe
30. *A Arquitetura Moderna*, Gillo Dorfles
31. *Sentido e Destino da Arte I*, René Huyghe
32. *Sentido e Destino da Arte II*, René Huyghe
33. *A Arte Abstrata*, Dora Vallier
34. *Ponto, Linha, Plano*, Wassily Kandinsky
35. *O Cinema Espetáculo*, Eduardo Geada
36. *Curso da Bauhaus*, Wassily Kandinsky
37. *Imagem, Visão e Imaginação*, Pierre Francastel
38. *A Vida das Formas*, Henri Focillon
39. *Elogio da Desarmonia*, Gillo Dorfles
40. *A Moda da Moda*, Gillo Dorfles
41. *O Impressionismo*, Pierre Francastel
42. *A Idade Neobarroca*, Omar Calabrese
43. *A Arte do Cinema*, Rudolf Arnheim
44. *Enfeitada de Sonhos*, Elizabeth Wilson
45. *A Coquetterie, ou a Paixão do Pornador*, Catherine N'Diaye
46. *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon
47. *Emotion Pictures*, Wim Wenders
48. *O Boxe*, Joyce Carol Oates
49. *Introdução ao Desenho Industrial*, Gillo Dorfles
50. *A Lógica das Imagens*, Wim Wenders
51. *O Novo Mundo das Imagens Eletrônicas*, Guido e Teresa Aristarco
52. *O Poder do Centro*, Rudolf Arnheim
53. *Scorsese por Scorsese*, David Thompson e Ian Christie
54. *A Sociedade de Consumo*, Jean Baudrillard
55. *Introdução à Arquitetura*, Leonardo Benevolo
56. *A Arte Gótica*, Wilhelm Worringer
57. *A Perspetiva como Forma Simbólica*, Erwin Panofsky
58. *Do Belo Musical*, Eduard Hanslick
59. *A Palavra*, Georges Gusdorf
60. *Modos & Modas*, Gillo Dorfles
61. *A Troca Simbólica e a Morte – I*, Jean Baudrillard
62. *A Estética*, Denis Huisman
63. *A Troca Simbólica e a Morte – II*, Jean Baudrillard
64. *Como se lê uma Obra de Arte*, Omar Calabrese
65. *Ética do Construir*, Mário Botta
66. *Gramática da Criação*, Wassily Kandinsky
67. *O Futuro da Pintura*, Wassily Kandinsky

68. *Introdução à Análise da Imagem*, Martine Joly
69. *Design Industrial*, Tomas Maldonado
70. *O Museu Imaginário*, André Malraux
71. *A Alegoria do Patrimônio*, Françoise Choay
72. *A Fotografia*, Gabriel Bauret
73. *Os Filmes na Gaveta*, Antonioni
74. *A Antropologia da Arte*, Robert Layton
75. *Filosofia das Artes*, Gordon Graham
76. *História da Fotografia*, Pierre-Jean Amar
77. *Minima Moralia*, Theodor W. Adorno
78. *Uma Introdução à Estética*, Dabney Townsend
79. *História da Arte*, Xavier Barral I Altet
80. *A Imagem e a sua Interpretação*, Martine Joly
81. *Experiência e Criação Artística*, Theodor W. Adorno
82. *As Origens da Arquitetura*, L. Benevolo e B. Albrecht
83. *Artista e Designer*, Bruno Munari
84. *Semiótica da Publicidade*, Ugo Volli
85. *Vocabulário de Cinema*, Marie-Thérèse Journot
86. *As Origens da Pós-Modernidade*, Perry Anderson
87. *A Imagem e os Signs*, Martine Joly
88. *A Invenção da Moda*, Massimo Baldini
89. *Ver, Compreender e Analisar as Imagens*, Laurent Gervereau
90. *Fantasia*, Bruno Munari
91. *História da Linguagem*, Júlia Kristeva
92. *Breviário de Estética*, Benedetto Croce
93. *A invenção da Paisagem*, Anne Cauquelin
94. *História do Teatro*, Cesare Molinari
95. *O Ecrã Global*, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy
96. *As Questões do Patrimônio*, Françoise Choay
97. *Literacia Visual – Estudos Sobre a Inquietude das Imagens*, Isabel Capelo Gil
98. *Patrimônio Cultural Imaterial. Convenção da Unesco e seus Contextos*, Clara Bertrand Cabral
99. *Homo Aestheticus – A Invenção do Gosto na Era Democrática*, Luc Ferry
100. *O culto Moderno dos Monumentos*, Alois Riegl
101. *O Cinema Português através dos seus Filmes*, Carolin Overhoff Ferreira (org.)
102. *Manoel de Oliveira. Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*, Nelson Araújo (org.)