

NARRATIVAS EM METAMORFOSE

ABORDAGENS INTERDISCIPLINARES



ORGANIZADORES

IRENE MARIA F. BLAYER | FRANCISCO COTA FAGUNDES



CATHEDRAL
Publicações

© Irene Maria F. Blayer e
Francisco Cota Fagundes (Orgs.), 2009

Todos os direitos reservados.
Os artigos são de inteira responsabilidade de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Narrativas em metamorfose : abordagens
interdisciplinares / Irene Maria F. Blayer,
Francisco Cota Fagundes, (organizadores) . —
Cuiabá : Cathedral Publicações, 2009.

Vários autores.
ISBN 978-85-88504-24-0

1. Crítica literária 2. Ensaio literário
3. Identidade social 4. Literatura oral 5. Narrativa
(Retórica) 6. Oralidade 7. Tradição oral I. Blayer,
Irene Maria F. II. Fagundes, Francisco Cota.

08-11767

CDD-808.5

Índices para catálogo sistemático:

1. Narrativa e identidade cultural : Ensaio :
Literatura 808.5

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Mário Cezar Silva Leite

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO

Aquiles Lazzarotto

DESENVOLVIMENTO EDITORIAL

Carlini & Caniato Editorial

CAPA

Rosalina Taques

Obra sem título, de Adir Sodré, 1984

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Marcos Juvenal da Silva

Ramon Carlini



CATHEDRAL
Publicações

EDITORA DAS FACULDADES CATHEDRAL (www.cathedral.edu.br)
Unidades: Barra do Garças - MT e Boa Vista - RR
Rua Barão de Melgaço, 3.060 - Centro - Cuiabá - MT - CEP. 78020-801
Tel. (65) 3052-9500 / e-mail: suporte@cathedral.edu.br

Sumário

I. Introdução <i>Irene Maria F. Blayer e Francisco Cota Fagundes</i>	7
II. Narrativa e escrita Narrativas fundacionais açorianas <i>Isabel de Barros Dias</i>	17
A cedência literária: dos “Reis Magos” de Vitorino Nemésio aos “Reis do Oriente” de Sophia Breyner <i>Mário Cabral</i>	35
Oralidade, memória e ficção na obra de Camilo Castelo Branco <i>Paulo Motta Oliveira</i>	57
Variações temático-formais em torno da crônica: Eça de Queirós e Lobo Antunes <i>Ana Nascimento Piedade</i>	71
Bernard Giraudeau, João de Melo e Lídia Jorge: contos com mar em fundo <i>Paula Mendes Coelho</i>	93
Alguns aspectos da literatura tradicional/oral/popular nos romances de José Saramago <i>Helena Margarida Vaz Duarte</i>	113
Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso. Luiz Alberto Mendes, “Memórias de um Sobrevivente” <i>Márcio Seligmann-Silva</i>	133
Encontros e desencontros da literatura tradicional/oral na literatura escrita <i>Henriqueta Maria Gonçalves</i>	155

III. Vozes plurais	
Da tradição oral ao mito literário: narrativas de Don Juan Tenorio <i>Rosa Maria Sequeira</i>	171
Marcas da tradição oral na prosa de cordel portuguesa do século XVIII <i>Ana Margarida Ramos</i>	187
Escritura e gravura, performance e poesia oral: leituras de literaturas de viajantes <i>Frederico Augusto Garcia Fernandes</i>	203
A estrutura de narrativas orais de experiência pessoal na memória de falantes rurais paranaenses <i>Vanderici de Andrade Aguilera</i>	217
Narrando o Pantanal: histórias e memórias sobre o Pantanal sul-mato-grossense (Brasil) <i>Eudes Fernando Leite</i>	233
“Soldados da Revolução”: refletindo sobre identidades a partir de histórias de vidas <i>Larissa Raposo Diniz / Thelma Maria Grisi Velôso</i>	249
Palimpsestes des contes de fées oraux: formes de leur survivance dans la culture moderne imagée et écrite <i>Meni Kanatsouli</i>	269
IV. Da palavra à imagem	
Oralidade e narratividade da enunciação fílmica. A adaptação cinematográfica de <i>Amor de perdição</i> . Memórias de uma família <i>Maria do Rosário Leitão Lupi Bello</i>	285
Vozes do desentendimento, olhares cinematográficos <i>Anabela Branco de Oliveira</i>	301
Pouco canônicas – As adaptações <i>Uma abelha na chuva</i> (1972) e <i>O Delfim</i> (2001) de Fernando Lopes <i>Carolin Overhoff Ferreira</i>	319
Sobre os autores	339

Pouco canônicas – As adaptações *Uma abelha na chuva* (1972) e *O Delfim* (2001) de Fernando Lopes

Carolin Overhoff Ferreira

Introdução

Fernando Lopes (1935) é um dos realizadores e produtores de cinema e televisão mais prestigiados de Portugal e influenciou profundamente a evolução de ambas as *media* desde os anos 60. Além de ter sido um realizador chave do *Cinema Novo* e fundador do *Centro Português de Cinema* em 1968, Lopes estimulou a crítica e o ensino de cinema como fundador e diretor da revista *Cinéfilo* e como professor da Escola Superior de Cinema a partir de 1972. Apesar disto, desenvolveu a cooperação entre a televisão pública e o cinema como diretor do segundo canal da *Radiotelevisão Portuguesa* (RTP) entre 1978 e 1980. Sua obra engloba um vasto número de documentários, para o pequeno e o grande *écran*¹, e seis longas-metragens de ficção². É de notar que duas das longas-metragens são adaptações de romances chaves da literatura portuguesa do século XX: Lopes adaptou em 1972 *Uma abelha na chuva*, escrito em 1953 por Carlos de Oliveira, e em 2001, *O Delfim*, escrito em 1969 por José Cardoso Pires.

Qualquer adaptação é um processo complexo de trans-codificação. Contudo, Lopes sublinha em entrevista com Nuno Pacheco (2002, p. 19) que esta trans-codificação não deve ser fiel ao original, mas, antes do mais, fiel ao cinema: “Na *Abelha* fiz uma coisa que também faço aqui (no *Delfim*), que é ter a consciência de que ‘um livro é um livro é um livro’, como diria o Brecht, e ‘um filme é um filme é um filme’, como diria o Godard. São códigos diferentes e eu, para lhe ser fiel, não posso ceder a entrar no código alheio”. Na mesma linha, os estudos de cinema têm vindo a questionar no contexto das adaptações cinematográficas cada vez mais nos últimos anos a discussão da fidelidade em relação ao original, como também

a excessiva valorização das adaptações como boas ou ruins³. Conseqüentemente, Naremore (2000) realça outras questões que lhe parecem mais importantes como a necessidade de analisar as adaptações de textos canônicos, não só no cinema de Hollywood como também nos cinemas nacionais. O interesse nas adaptações de textos canônicos não surpreende porque este tipo de filme participa na construção da identidade cultural de uma nação, tendo sido esta uma preocupação central dos estudos de cinema na última década e meia⁴. Logo, um estudo das adaptações de textos canônicos pode esclarecer tanto a construção da identidade cultural quanto a sua renegociação, no sentido de uma leitura crítica ou criativa que afirma ou questiona a identidade cultural de um texto consagrado através do cinema.

As adaptações cinematográficas de textos canônicos possuem uma longa tradição no cinema português. O cinema mudo já conta com sete adaptações de autores consagrados, sem levar em consideração diversas adaptações de melodramas, comédias, peças de teatro ou folhetins. E o primeiro filme sonoro, *A Severa* de Leitão de Barros (1931), surge também de um texto literário de Júlio Dantas. Desde que a Portugália Filmes adaptou *Carlota Ângela* em 1912 a partir do romance de Camilo Castelo Branco, textos de autores como Abel Botelho, Alexandre Herculano, Almeida Garrett, Bernardo Santareno, Carlos de Oliveira, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Fernando Namora, Ferreira de Castro, Guerra Junqueiro, Jorge de Sena, José Rodrigues Miguéis, José Cardoso Pires, José Régio, Júlio Dantas, Júlio Diniz, Mário de Sá Carneiro, Prista Monteiro ou Virgílio Ferreira foram levados ao grande *écran*⁵. Nos últimos anos, foram adaptadas as obras de autores contemporâneos reconhecidos como Augustína Bessa-Luís, Lídia Jorge e Mário de Carvalho⁶. Sem dúvida, os textos canônicos mais populares são *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco e *As pupilas do Senhor Reitor* de Júlio Diniz. Os autores mais adaptados são Agustina Bessa-Luís e José Régio, devido às diversas adaptações realizadas por Manoel de Oliveira.

No caso das adaptações realizadas por Fernando Lopes, a questão dos autores e textos canônicos e da identidade cultural é extremamente interessante porque somente se tornaram oficialmente clássicos depois da Revolução do 25 de Abril em 1974. Antes desta data, que marca a passagem do regime autoritário para a democracia, não eram vistos como representativos da cultura hegemônica, ou seja, dos valores do Estado Novo e da

burguesia agrária e industrial⁷. Pelo contrário, os autores Carlos de Oliveira⁸ e José Cardoso Pires⁹ foram considerados representantes da identidade de resistência à mesma.

Todavia, as três décadas e a mudança de paradigma político que separaram os dois filmes tornaram ambos os textos literários, *Uma abelha na chuva* e *O Delfim*, hegemônicos, no sentido de representarem os valores e ideologias do novo estado democrático e das suas elites. Vale ressaltar ainda que somente o segundo romance foi adaptado como texto hegemônico, enquanto o primeiro foi realizado ainda durante a ditadura, porém em um momento de crise do Estado Novo que, como observa Boaventura Sousa Santos (1998, p. 19), resultava das contradições sociais criadas pela guerra colonial e pressões interiores.

Deste modo, as seguintes perguntas se colocam em relação às adaptações dos textos canônicos realizadas por Fernando Lopes: O que significa a resistência à identidade hegemônica para as estratégias e decisões de adaptação em *Uma abelha na chuva* que foi filmada durante a ditadura; e o que significa a representatividade da identidade hegemônica para a adaptação de *O Delfim* na democracia? Existem semelhanças ou diferenças na trans-codificação? Como os filmes se posicionam perante o valor cultural do texto adaptado? Para poder responder a estas perguntas, contextualizarei primeiro brevemente as obras literárias em questão. Em seguida, a análise de cada adaptação levar-me-á à comparação dos dois filmes para, finalmente, poder tirar conclusões sobre o significado do texto canônico nas adaptações de Fernando Lopes.

Os romances da não-inscrição

Estilisticamente, os romances adaptados por Lopes, *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira (1921-1981) e *O Delfim* de José Cardoso Pires (1925-1998), são ambos considerados tanto herdeiros como inovadores do neo-realismo, o mítico movimento literário que surgiu nos anos 40 para refletir sobre a vida e a sociedade portuguesa com o fim de transformá-la. De acordo com Eduardo Lourenço (1993), esta vertente literária é muitas vezes falsamente descrita em termos ideológicos, não dando atenção suficiente aos laços complexos entre a ideologia marxista e a ficção criada. Segundo o autor, foi um movimento de contra-cultura que atribuiu ao es-

critor e à literatura um novo papel: o da resistência ao regime totalitário de Salazar, que, nesta altura, não só começava a apertar mais suas medidas repressoras mas também a perder a sua base popular dos anos 30 e o sentimento internacional:

Nesse momento adquiria tal regime, sem vontade nem possibilidade de emenda, aquele carácter organicamente repressivo e institucionalmente anquilosado que até então mascarara com mais talento e sucesso. Apesar disso, até aos fins dos anos 44, o Regime gozou de um virtual consenso público, conferido pela nota modernista dos anos 30, a sua própria novidade, o dinamismo de certos quadros e a maturidade do seu chefe super-carismático. Sem esquecer que a pulsão do Ocidente ainda não contrariava, de frente, o esquema que era o seu. (Lourenço, 1993, p. 289)

A qualidade da escrita de Oliveira se manifesta, como observam António José Saraiva e Óscar Lopes (1965, p. 1039), nos seus retratos cinzentos e tristes desta sociedade reprimida, e pela criação de ambientes de angustioso marasmo, privações e esperanças, principalmente na região da Gândara. Óscar Lopes e Maria da Fátima Marinho (2002, p. 331) realçam ainda que o autor leva em *Uma abelha na chuva* as preocupações neo-realistas mais longe através de uma escrita que reflete a ambigüidade da realidade portuguesa:

Se revela inaugural é na recusa absoluta da imposição de uma perspectiva simplificadora, o que implica uma construção rigorosa capaz de jogar com todos os meios susceptíveis de contribuir para a apresentação de uma realidade complexa, construída de múltiplas forças contraditórias.

Pires, por sua vez, se consagrou com *O Delfim* devido à sua capacidade de desmascarar neste romance os mitos vazios de uma sociedade baseada no poder, na violência, na arrogância e na diferença das classes, como observa Dietrich Briesemeister (1997, p. 377). Na mesma linha, Eunice Cabral (1999, p. 8) sugere que um dos eixos semânticos e discursivos mais importantes d'*O Delfim* consiste no tema do subdesenvolvimento de Portugal: "a impossibilidade de realização das potencialidades de uma formação social, a portuguesa, por falta de recursos ou por uma utilização incorreta destes"¹⁰. Segundo Carlos Reis (2000, p. 657), este e outros temas se desenvolvem através de uma linguagem narrativa multivocal que ousa ques-

tionar a retórica de um certo constrangimento neo-realista.

Isto significa que Fernando Lopes escolheu para as suas adaptações cinematográficas dois romances inovadores a nível estético que questionam a identidade hegemônica como responsável por privações e estagnações durante a ditadura. Esta identidade é representada em ambos os romances através de casais feudais cujos relacionamentos doentes evidenciam os mecanismos opressivos da sociedade portuguesa. Com José Gil (2004), estes mecanismos podem ser considerados como responsáveis pela não-inscrição. O autor argumenta que a não-inscrição surge da ausência de qualquer tipo de ação, afirmação ou decisão com os quais o indivíduo habitualmente conquista autonomia e sentido para a sua existência. No caso português, a não-inscrição é distinta de outros países pela sua generalidade e seus mecanismos. Mas, em todos os casos, ela é o oposto da inscrição:

A inscrição abre os corpos. Se a potência de vida aumenta, a inscrição se incorpora no desejo de tal maneira que a sua 'marca' ou 'selo' desaparece. Se se mutila ou esmaga o desejo, fica apenas um corpo-objeto marcado a ferros – corpo aprisionado. Quando o corpo se fecha, há não-inscrição. A inscrição é pois a condição da produção do desejo e do real (ou da sua destruição). A não-inscrição suspende o desejo, e vai provocar, mais cedo ou mais tarde, violência física. Equivale a uma 'má inscrição. [...] Portugal forjou uma bem específica, para seu uso próprio. (Gil, 2004, p. 49).

O autor observa que mutilar ou esmagar o(s) desejo(s) se torna possível em lugares onde as consciências, como a linguagem, as imagens, os afetos e as sensações, vivem num nevoeiro. Este nevoeiro, por sua vez, é difícil de explicar porque é consequência de um trauma inicial. Gil (2004, p. 19) relaciona-o com acontecimentos históricos, sociais e individuais que igualmente fugiram à inscrição: “Qualquer coisa como um Alcácer-Quibir [...] Um 'branco psíquico', ou melhor, uma multiplicidade de brancos psíquicos atravessam a consciência clara, de tal maneira que, sem que ela se aperceba, se formam as maiores obscuridades e confusões”. A não-inscrição é, por isto, “um velho hábito” (p. 17), um problema de mentalidade da sociedade portuguesa que o Salazarismo agravou. Apesar disto, o fenómeno sobreviveu à Revolução do 25 de Abril de 1974 porque o processo de transição para a democracia conquistada esteve igualmente influenciado. Por isto, permanece como problema:

O 25 de Abril recusou-se, de um modo completamente diferente, a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação afirmativa da 'Revolução' pudesse varrer, de uma penada, esse passado negro. (Gil, 2004, p. 16)

Mostrarei na análise das adaptações que no contexto do poder da ditadura a não-inscrição possui uma tradição como temática nas artes. Está presente na literatura que surge depois do neo-realismo, se apresenta de forma ambígua no *Cinema Novo* e se mantêm como problemática no cinema após a revolução.

A adaptação de *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira

No romance *Uma abelha na chuva*, os pensamentos, memórias e desejos da fidalga Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, e as angústias e lembranças do seu marido Álvaro Silvestre, um lavrador endinheirado com quem foi obrigada a se casar, constroem uma realidade complexa e contraditória. Esta realidade não segue as leis do realismo, como observa Manuel dos Santos Alves (1989, p. 13), mas “dimana da subjetividade dos personagens e de uma linguagem criativa simbólica, mais transfigurada do que mimética.”

Prazeres e Álvaro são membros da pequena elite da Comarca de Corgos, e tanto vítimas como agentes da não-inscrição. Prazeres porque viu o seu desejo de um casamento por amor frustrado e sabe que as suas aspirações românticas pelo cocheiro Jacinto ou o irmão aventureiro de Álvaro são, na verdade, irrealizáveis. Ao mesmo tempo que Prazeres se encontra presa aos seus sonhos cor-de-rosa, alimentados pela sua leitura de romances, ela perpetua também a não-inscrição porque defende a sua posição como lavradora poderosa na região. Álvaro igualmente sofre e se aproveita da não-inscrição. Por um lado, ele afoga o desprezo da mulher em álcool, por outro, procura conquistar, sem escrúpulos nos métodos, um sentido para a sua existência. Suas tentativas de inscrição são levadas a cabo, primeiro através de uma auto-acusação pública dos negócios ilegais pratica-

dos por ele e a mulher e depois através de uma intriga. Esta intriga surge de uma conversa que Álvaro ouve entre o cocheiro Jacinto e sua namorada Clara, e que lhe indica que Jacinto é o objeto de desejo de Prazeres. Para se livrar do adversário, Álvaro denuncia o namoro escondido ao pai de Clara. E Mestre António, que anseia por um casamento com um lavrador rico, põe fim à vida de Jacinto com a ajuda de um trabalhador ingênuo que é seduzido pela falsa perspectiva de ganhar Clara.

Contudo, Álvaro falha na sua tentativa de inscrever seu desejo por Prazeres e transitar sua crise para Jacinto. Nada muda para ele no final do romance, apenas a classe baixa sente os efeitos: um empregado é culpado pela intriga e despedido, Clara se suicida e o pai é preso. A pequena revolta que resulta destes eventos e se manifesta em pedradas contra a mansão são rapidamente abafadas pela própria empregada do casal como “coisas de garotos” (Oliveira, 2001, p. 160). A sociedade não parece sofrer alterações depois da morte de Clara quando Prazeres, Álvaro, Dr. Neves, D. Violante, D. Cláudia e o padre Abel se reúnem no final da narrativa em frente da lareira. Portanto, Oliveira não deixa despercebida a monstruosidade da pequena elite e das suas práticas e descreve os personagens como “desfigurados, verdadeiros, sob o reflexo das chamas” (p. 179). Assim sendo, o romance sublinha sobretudo a identidade em crise desta elite e torna o círculo de não-inscrição dos diversos desejos perceptível, tanto da burguesia agrária como da classe dos trabalhadores.

Considerada por muitos um dos melhores filmes portugueses de sempre, como por exemplo por João Bénard da Costa (1991, p. 138), a adaptação de Fernando Lopes não modifica a história do romance nas suas linhas gerais, mas a forma como esta é narrada. Em termos de enredo, o filme condensa a ação do romance através de reduções como a eliminação de todos os outros personagens que servem para retratar a pequena sociedade. O conflito entre o casal se centra principalmente no desejo de Prazeres pelo cocheiro e o resultante ciúme de Álvaro. Em relação aos protagonistas, existe uma mudança de ênfase em favor de Prazeres, que resulta na retirada quase completa da psicologia (as perturbações e desejos) e das memórias de Álvaro (por exemplo da infância).

Uma abelha na chuva é declaradamente um filme do *Cinema Novo*, a vertente cinematográfica inaugurada em 1962 com o filme *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa e afirmada em 1963 com *Os verdes anos* de Paulo

Rocha. O Cinema Novo surge impulsionado por jovens realizadores, entre eles Fernando Lopes, que procuram, como nas outras vertentes contemporâneas internacionais (a *Nouvelle Vague* francesa, o *Free Cinema* britânico ou o *Cinema Novo* brasileiro) inovar a linguagem cinematográfica e a representação da realidade. Apesar das inovações estéticas, os cineastas em Portugal desejavam afastar-se também dos subsídios comprometedores do Estado Novo através de produções independentes. Como resume Luís de Pina (1986, 139-140), “pretende-se, de um modo geral, obter mais liberdade para a criação, fugir dos temas e estéticas gastos do antigo cinema português [...], retomar, de certo modo, o entusiasmo e o ‘passo europeu’ [...] da geração de 30”.

Mesmo assim, o *Cinema Novo* não escapa a uma certa ambivalência tanto estética como em relação ao poder. Em termos estéticos, os realizadores procuravam caminhos de diálogo com o neo-realismo ou o vanguardismo, ou com ambos; em termos políticos, muitos se viam forçados a cooperar com o regime que disponibilizava bolsas ou empréstimos aos jovens cineastas. Fausto Cruchinho (2001) descreve bem a complexidade dos debates e polémica em relação ao legado do neo-realismo através de uma análise das críticas e ensaios da época. O autor argumenta que a maioria dos críticos era ligada tanto ao movimento do neo-realismo como ao movimento dos cineclubes e esperavam que o *Cinema Novo* aplicasse melhor o projeto estético e ideológico do mesmo. Entretanto, o neo-realismo não sobressaiu, mas aqueles realizadores que, apoiando-se no vanguardismo, procuravam novos caminhos. O próprio Fernando Lopes (Marques, 1996, p. 8) expressa o relacionamento multifacetado com a literatura do neo-realismo por parte dos realizadores do *Cinema Novo*:

é curioso mencionar que dez anos mais tarde, o filme *O Recado* de José Fonseca e Costa [1971], embora pouca gente tenha dado por isso, é uma obra com um grande peso da tradição moral do neo-realismo. Em *Uma abelha na chuva*, por outras razões, isso já se sente menos.

Outro paradoxo pode ser descrito através do conceito da não-inscrição. A nova vertente cinematográfica não só criava um imaginário novo na sua recuperação da realidade escondida, senão mostrava também que este imaginário se encontrava impregnado de frustrações e falta de esperança.

A famosa observação de Alberto Vaz da Silva (citado por Costa, 1991, p. 120 e Cruchinho, 2001, p. 230-231) sobre *Os verdes anos* é reveladora: “um filme além do mais português, facto que se assinala porque muito raras vezes uma obra de arte deixou, entre nós, assim transparecer também além do mais todo o fatalismo, o tempo absorto e o peso surdo, pesado e prolixo que há tanto se enraizaram na terra e a vão definindo, no seu de- vir”. De fato, o *Cinema Novo* pode ser definido como um cinema que discute e critica a não-inscrição na sociedade portuguesa, muitas vezes através da reafirmação da existência da mesma.

A adaptação de *Uma abelha na chuva* de 1972 enfrenta este paradoxo de forma particular¹¹. A linguagem do filme demonstra a vontade vanguar- dista de inovar as estratégias estéticas. Descontinuidades em som e ima- gem servem tanto como equivalências ao estilo do romance como para a criação de um estilo próprio. Este estilo resulta de planos demorados de fragmentos da residência deserta do casal latifundiário, *travellings* moro- sos sobre as suas propriedades esvaziadas, da montagem repetitiva que em conjunto com *freeze frames* ou inserts de fotografias quebram o fluxo da narrativa, como também da montagem vertical¹² que em vez de reproduzir os sons e diálogos diegéticos, descarta o som sincronizado à imagem atra- vés da montagem de sons extra-diegéticos¹³. Os longos monólogos interio- res do romance são reduzidos a fragmentos em *voz off*, ou são visualmen- te traduzidos através de planos subjetivos de Álvaro e Prazeres¹⁴.

A leitura crítica e criativa do romance é particularmente notória no acréscimo de uma seqüência na qual um grupo de amadores apresenta uma adaptação teatral do famoso romance romântico de Camilo Castelo Branco, *Amor de perdição*¹⁵. Toda a seqüência trabalha a partir da metá- fora barroca que o mundo é um teatro, no sentido que estabelece uma relação direta entre a representação no palco e o passado, presente e futu- ro dos personagens da história. Primeiro vemos um plano geral do cama- rote da burguesia agrária onde se encontram Prazeres e Álvaro. Este plano que encena a centralidade simbólica da identidade hegemônica também terminará toda a seqüência. As luzes apagam e o pano sobe. O cocheiro Jacinto entra no palco no papel do trágico herói Simão que matará Balta- zar, o primo de Teresa e seu rival ao revelar o namoro de ambos ao pai desta. À sua fala “Oh Teresa, Teresa, assim nos vão separar para sempre” é retirada qualquer naturalismo: ela possui eco, como fundo dramático a

ópera *Força do destino* de Verdi, e é repetida com pequenas variações¹⁶. Por conseguinte, a montagem vertical do som resulta em um efeito ambivalente: ela realça os sentimentos do personagem, ao mesmo tempo que distancia o espectador dos mesmos, facilitando assim a desmontagem consciente dos elementos que constituem a teatralidade da cena.

O mesmo acontece ao nível visual. A montagem entre o plano fixo que mostra a cena no palco, os grandes planos prolongados de Prazeres ou Álvaro nos quais se manifestam o desejo dela e o ciúme dele através de olhares, e os planos do público, principalmente o plano de Clara que observa com preocupação estes olhares, deixa claro que Prazeres e Álvaro não são meros espectadores, mas atores do drama que repete a intriga de *Amor de perdição*, e, em certa medida, a intriga da história do casamento da própria Prazeres. Através da montagem das imagens e da montagem vertical do som se torna perceptível que assistimos à perpetuação da afirmação da identidade hegemônica e ao início de mais um drama de não-inscrição que resulta da opressão dos desejos amorosos.

O uso complexo da metáfora do *teatrum mundi* se repete no final do filme. Depois de matar Jacinto, Mestre António é preso. Como no romance, isto causa um pequeno distúrbio que o realizador adequa de forma mais abstrata e hermética com uma montagem de um plano que mostra uma explosão de uma montanha com planos de detalhes desta formação sólida onde a explosão é somente eco extra-diegético. A falta do potencial para um distúrbio é ainda equiparada com imagens de camponeses e camponesas velhos, às quais é adicionado o som de pessoas em oração. Estes personagens não representam nenhuma ameaça à ordem porque compartilham com a burguesia agrária os valores tradicionais.

Estas imagens levam ao primeiro de dois desfechos. O primeiro consiste na repetição das imagens do início do filme em ordem inversa e sublinha visualmente a circularidade do mecanismo da não-inscrição que se encontra também no romance. No filme, contudo, a improbabilidade de uma revolução por parte dos trabalhadores é especificada: eles são pessoas de idade e fiéis aos valores hegemônicos. Entretanto, o potencial revolucionário é encontrado em outro lugar. O círculo da não-inscrição se fecha somente durante um breve instante e reabre para sugerir a idéia que o filme auto-referencial e suas estratégias vanguardistas possuem a capacidade de mudar a situação.

O ciclo reinicia de novo através dos planos iniciais do mundo desértico do filme que, momentos antes, acabaram de encerrar o primeiro ciclo para mostrar um outro tipo de revolta. Vemos Prazeres na sua sala conversando com amigas sobre um romance romântico que narra mais uma vez a história dos amores frustrados de sempre. Em seguida, vemos os planos do teatro que insistem, após o crime, no paralelismo da violência que resulta da não-inscrição em arte e realidade. Fernando Lopes, que revelou os responsáveis e os mecanismos da constante repetição da opressão dos desejos, congela agora a imagem de Álvaro depois dele entrar na sala. Depois monta um *freeze frame* de Prazeres. O ato de congelar ambos os personagens demonstra o poder cinematográfico de levar a burguesia agrícola ao seu fim. Em vez da revolução dos trabalhadores dos quais não se pode esperar nada surge a iniciativa estética e política do cineasta.

O final revela assim a razão pelo estilo anti-ilusionista do filme que alarga o estilo simbólico do romance. Através do seu estilo e a alteração do desfecho circular final, a adaptação vai além da reafirmação crítica da decadência da identidade da burguesia agrícola trabalhada no romance. Na verdade, o filme *Uma abelha na chuva* afirma a existência de uma identidade de resistência artística e se assume capaz de questionar a identidade hegemônica com os meios do cinema. Ou seja, o realizador procura incorporar seu desejo de pôr fim à não-inscrição através da autonomia dos elementos do cinema.

A adaptação de *O Delfim* de José Cardoso Pires

O Delfim foi escrito em 1968, no ano em que o ditador Salazar saiu do poder por causa da sua grotesca caída de uma cadeira. A possibilidade de um fim da ordem totalitária que este tombo representou é encenada neste famoso romance através de um narrador auto-diegético. O narrador/escritor, um doutor da cidade e *alter ego* de Pires, regressa para caçar na Gafeira, uma região agrícola com uma grande lago mítico que pertence ao fidalgo Tomás de Palma Bravo. Este lugar inventado é claramente uma alegoria de Portugal que, nas palavras de Eduardo Prado Coelho (2002, p. 10), ainda exerce o seu poder na sociedade portuguesa: “todos nós, de José Cardoso Pires, escritor, até aos narradores em que o escritor se representa, dos tipógrafos aos capistas, dos editores aos livreiros, dos críticos aos leitores, dos

professores aos estudantes, todos continuamos a ser, de certo modo, súditos dessa lagoa”. Dito de outra forma, Coelho indica que os portugueses estão ainda presos aos mecanismos de poder da hegemonia fidalga dos anos sessenta e súditos da não-inscrição.

No seu retorno à vila da Gafeira o narrador/escritor é confrontado com a notícia de um crime: a esposa do fidalgo, Maria das Mercês, e o seu empregado, o africano Domingos, foram encontrados mortos. O povo acusa o aristocrata. Este suposto crime dá um tom policial à narrativa que consiste principalmente em levantar o nevoeiro desta acusação através de uma polifonia de vozes que cruza boatos, lendas e documentos históricos sobre os Palma Bravo com reflexões prudentes, registros minuciosos e cinematograficamente detalhados de testemunhos e relatórios.

Segundo Briesemeister (1997, p. 380), o romance faz notar a teoria e prática do *nouveau roman* com estas técnicas narrativas, e, quebrando a continuidade ficcional, questiona a posição do narrador patriarcal através de um constante vaivém entre tempos e espaços. O autor argumenta que esta estética confunde o leitor, ao mesmo tempo que oferece a possibilidade de analisar a desordem de dados e vozes, tornando possível uma nova compreensão histórica dos acontecimentos. Coelho (2002), por sua vez, defende a opinião de que o tom enigmático do romance persiste ao longo da narrativa, ou seja, a escrita desmistificadora permanece mistificante e cética. O autor lembra ainda que Pires intitulou *O Delfim* um romance enigmático e, citando Marx, sugere que isto acontece “possivelmente porque a desmistificação que eles pretendem executar é ainda feita com a linguagem do mito” (Coelho, 2002, p. 28).

Re-inscrição da não-inscrição ou desvendamento dos seus mecanismos? Apesar do nevoeiro da polifonia de vozes, no fim da narrativa se revela que existe uma relação de causa e efeito na história: Mercês procurou afirmação no adultério com o empregado devido à opressão dos seus desejos sexuais por parte do marido que não mantinha relações sexuais com ela. Este contacto sexual matou Domingos que sofria do coração e já se encontrava fragilizado depois de ter sido agredido por um ex-combatente da guerra colonial. Sua morte levou, enfim, Mercês ao suicídio e Tomás à fuga. De fato, o verdadeiro delito decifrado ao longo da narrativa consiste na não-inscrição dos diversos personagens devido aos valores e práticas repressivos da identidade hegemônica.

Além do mais, o romance comprova com as mortes de Mercês e Domingos, e o desaparecimento consecutivo de Palma Bravo que a ordem feudal-patriarcal, na verdade, se auto-destruiu. Não por acaso o narrador nota no final: “este ano é uma data especial e tudo mudou na Gafeira”. Entretanto, a interpretação de Coelho (2002) testemunha a dificuldade de imaginar o final do nevoeiro e da não-inscrição. O potencial do romance, detectado por Isabel Allegro de Magalhães (2002, p. 399) e Briesemeister (1999), que consiste em desafiar o leitor a ultrapassar a confusão criada e de se tornar “um pensador astuto que participa na reconstrução do caso” (Briesemeister, p. 402), perde sua força no ensaio de Coelho perante a sugestão (ou projeção) de estar ainda preso ao estatuto de súdito da hegemonia opressiva.

Perante estas interpretações divergentes, parece mais exato sublinhar a ambivalência do romance. Por um lado, porque as frustrações e sublimações perante o poder são demonstradas ao longo da narrativa, como argumenta Cabral (1999, p. 56)¹⁷. Por outro lado, devido ao final ambíguo em que a nova situação de liberdade causa insônia no narrador/escritor. Todavia, as últimas palavras do romance “Pensa na manhã e espera. Espera. Espera o sono. O sono. Sono...” (Pires, 2002, p. 264) não indicam necessariamente a perpetuação das impossibilidades e frustrações, como sugere Cabral (1999, p. 56), senão uma ansiedade perante os desafios que a nova situação traz.

A adaptação de Fernando Lopes de 2002 foi aplaudida pela crítica e extremamente bem acolhida pelo público¹⁸. Novamente, o realizador não muda as linhas gerais da história mas o modo de narrá-la. Em termos de enredo, a história se concentra, como em *Uma abelha na chuva*, no conflito do casal, porém mantém todos os personagens secundários. A complexidade temporal e espacial do romance, que resulta das reflexões e memórias do narrador, é, entretanto, simplificada ao máximo. De fato, a história que inicia no ano em que o escritor conhece os Palma Bravo se desenvolve de forma cronológica e possui somente dois *flashbacks*. O primeiro *flashback* faz ainda parte da introdução dos personagens e do conflito, enquanto o segundo *flashback* conta o relacionamento de Mercês e Tomás de forma linear desde a altura do primeiro encontro com o narrador/escritor até o crime. O desfecho é, portanto, a continuação temporal do segundo *flashback*, o que apóia a impressão de linearidade da narrativa como um todo.

Esta coerência narrativa se encontra também ao nível cinematográfico. O filme utiliza todas as convenções do cinema realista no sentido de construir continuidade através da montagem das imagens e do som. O tom se torna sério, sendo que o tom irônico e comentarista do romance, estabelecido pelo narrador, desaparece junto da sua centralidade. Este personagem se torna, no filme, bastante mais passivo e até conservador, e sua voz subjetiva que conduz a narrativa do romance é reduzida a dois breves *voz overs*. Com o quase desaparecimento da voz do narrador/escritor, a identidade de resistência, construída através dos seus comentários que subvertem as lendas e mitos por ele apresentados, também quase desvanece. A resistência claramente identificável na voz do narrador somente aparece de forma fragmentada no personagem ambivalente e pouco simpático do velho cauteleiro que comenta constantemente o fim do fidalgo.

Todavia, existem estratégias narrativas no filme que manifestam um diálogo com o estilo do romance e uma linguagem própria de autor. Os primeiros planos sobrevoam a lagoa da Gafeira cuja importância como lugar mítico e simbólico que entrelace a história da região com a dos Palma Bravos é explicada no *voz over*. A inalterabilidade da natureza, tanto no sentido literário como figurativo, é desenvolvida nos planos seguintes que contextualizam historicamente e com *pathos* o apego dos Palma Bravo à vila. Ouvimos a *Missa solemnis* de Hector Berlioz e a câmara introduz com um movimento diagonal de uma grua o largo da igreja. A data de 1636 inscrita na cruz do centro da praça e uma lagartixa encostada na mesma salientam a historicidade e imperturbabilidade do lugar. Após a saída dos fiéis, o movimento da grua é retomado e registra a saída do casal da igreja e sua entrada em um carro de elite, um Jaguar, onde são escoltados pelo empregado Domingos que segura um cachorro. Este movimento em continuidade serve como metáfora visual da relação histórica entre o lugar e a ordem feudal-patriarcal que o casal representa.

Enquanto o romance revela através da polifonia das vozes que este contexto histórico é fundamental para a construção da identidade hegemônica déspota, no filme este tipo de movimentos lentos da câmara sobre paisagens, muralhas, objetos antigos ou pessoas como também alguns *inserts* que contemplam esta construção. Estas estratégias visuais possuem duas funções: elas interrompem a continuidade da narrativa de forma auto-referencial, lembrando o espectador que está assistindo uma obra ficcio-

nal, além de registrarem cuidadosamente e tornarem visíveis as estruturas rígidas da tradição que sustentam a não-inscrição. Os *inserts* repetidos e não motivados do cachorro ladrando ferozmente, por exemplo, sublinham a violência inerente a esta tradição.

Como em *Uma abelha na chuva*, a leitura criativa e crítica do original se manifesta sobretudo nas cenas que não se encontram no romance. Por um lado, estas cenas realçam a problemática da não-inscrição, e por outro refletem e interpretam o final da identidade hegemônica através com a luz das diferenças entre as mudanças idealizadas no romance e as mudanças reais que seguiram a Revolução do 25 de Abril. No romance existe certamente uma identidade de resistência e a esperança de uma nova identidade relacionada com a necessidade de desenvolver uma consciência do poder das tradições. No filme, porém, o balanço das mudanças como um todo não é muito positivo e nenhuma nova identidade se afirma¹⁹. Pelo contrário, os novos tempos significam, em parte, velhos costumes. Na cena da caça, por exemplo, onde todos os habitantes da vila ganham pela primeira vez acesso à Gafeira devido ao esforço de uma cooperativa, o Regedor garante ao escritor que este não perderá os privilégios que tinha nos tempos quando era convidado exclusivo dos Palma Bravo. O escritor não fica minimamente escandalizado. As contradições da transição estão também patentes na festa dos caçadores. Sobretudo no plano quase surreal no qual uma menina vestida de anjo e um ex-combatente da guerra colonial cruzam em frente de uma fogueira. O presente está claramente marcado pela ambivalência que resulta dos fantasmas da história autoritária e de esperança no futuro.

Para destacar a sugestão do romance que a não-inscrição resulta, principalmente, da repressão do feminino, o filme acrescenta ainda duas cenas que dão relevo a Mercês. Na primeira cena, Mercês comenta no telefone sobre o seu estado de quase prisioneira com uma amiga que possui uma vida ativa como poetisa e mulher; na segunda Mercês expressa sua sensualidade reprimida em uma cena de masturbação. Enquanto as cenas de Mercês correspondem ao espírito do romance e resultam do esforço de concentrar o enredo no conflito do casal e na opressão dos desejos sexuais femininos, as cenas da caça e da festa demonstram as diferenças em relação ao texto original. Onde o romance confirma a mudança, no sentido de que um novo tempo está começando (com desafios e problemas pela fren-

te), o filme sugere depois da autêntica revolução que o final da burguesia feudal não significa o final da identidade hegemônica. Os atores mudam, mas os mecanismos da não-inscrição relacionadas com esta identidade permanecem em grande medida. Sendo assim, a leitura de Lopes confirma as interpretações dos autores que sublinham que a não-inscrição não chega a um fim no romance; porém, isto não me parece surgir somente de uma interpretação da obra neste sentido, ou da ambigüidade do romance, senão de uma análise da sociedade atual portuguesa.

Visto desta forma, o suposto convencionalismo da narrativa se explica porque a estética ilusionista e coerente, apesar de algumas exceções que servem para refletir a ordem feudal e suas tradições, expressa a continuidade da identidade hegemônica depois do desaparecimento dos Palma Bravo. É através da linearidade da narrativa que a afirmação da identidade de resistência e a esperança de nova identidade delineadas no romance canônico são questionadas. Vale destacar que em vez de exaltar estas identidades através de uma perspectiva histórica do romance, a adaptação surge de uma perspectiva contemporânea e insiste que os elementos essenciais da identidade hegemônica agrária permaneceram. Conforme, é possível de certificar que a adaptação mantém o espírito do romance e resiste à uma construção favorável da identidade cultural atual. Nesta leitura contemporânea do realizador é mais importante sublinhar novamente os mecanismos da não-inscrição do que participar na sua canonização através da fidelidade à estética e à história do texto que se tornou célebre.

Comparação e conclusão

A análise das duas adaptações realizadas para o cinema por Fernando Lopes demonstra que o cineasta escolhe nos dois filmes estratégias estéticas diferentes. Durante a ditadura, *Uma abelha na chuva* é caracterizado por um estilo experimental que surge de uma obra realista e simbólica. Trinta anos mais tarde e depois da revolução de 1974, *O Delfim* parte de um romance polifônico e experimental para um filme com um narrativa relativamente convencional.

Mesmo assim, a comparação dos dois filmes evidencia que ambos seguem uma metodologia parecida: são leituras críticas e criativas dos textos originais. No caso de *Uma abelha na chuva* isto significa que, mesmo

que se trate de um texto de resistência à identidade da burguesia agrária e do Estado Novo, o realizador não opta por uma trans-codificação que simplesmente afirme o romance. Antes de mais, o filme desenvolve o estilo e as idéias do romance através do potencial do cinema. No contexto dos últimos anos de ditadura e censura, a resistência à identidade hegemônica dá lugar à afirmação de uma identidade artística de resistência.

Em um contexto histórico oposto, Fernando Lopes aplica a mesma metodologia de não-afirmação do romance, porém com uma estratégia estética quase contrária. *O Delfim* não confirma a existência de uma identidade de resistência ou a esperança de uma nova identidade, gizadas no texto original como hipótese. Pelo contrário, o filme realça que os mecanismos de poder da ordem feudal-patriarcal permaneceram após o desaparecimento dos representantes da mesma. Na democracia é evidenciada esta continuidade que o texto canônico não podia prever e, se fosse adaptado fielmente, ocultaria.

Conseqüentemente, gostaria de concluir que as estratégias de trans-codificação das adaptações não estão relacionadas com o valor cultural dos romances, nem antes e nem depois da Revolução que os consagrou. Mas vale resistir novamente à identidade hegemônica, como os textos originais, com estéticas adequadas, sejam elas vanguardistas ou mais convencionais. Somente assim é possível tornar perceptível e agir contra o mecanismo que os romances revelam, e que permaneceu depois da Revolução do 25 de Abril: a não-inscrição.

Bibliografia

- AZEVEDO, Cândido de. *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa : Caminho, 1999.
- BRIESEMEISTER, Dietrich. José Cardoso Pires – ‘Schriftsteller der Germanung Portugals’ (José Cardoso Pires – Autor da Gândera portuguesa). In: THORAU, Henry (Ed.). *Portugiesische Literature*. Frankfurt / Main : Suhrkamp, 1997, p. 377-406.
- CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires – Representações do mundo social na ficção*. Lisboa: Cosmos, 1999.
- CARDOSO, Vitor. Novo cinema português. *Celulóide*, n.169, p. 17-19, 1972.
- COELHO, Eduardo Prado. O círculo dos círculos. *José Cardoso Pires. O Delfim*. 20.ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002, p. 9-29.
- . “Uma abelha na chuva”: o visível e o dizível. *Textos Cinemateca Portuguesa*, 25.
- COSTA, João Bénard da. *História do cinema*. Lisboa : Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

- COSTA, José Manuel. Uma abelha na chuva. *Textos Cinemateca Portuguesa*, 60, 1999.
- CRUCHINHO, Fausto. Os passados e os futuros do Cinema Novo – O cinema na polémica do tempo. *Estudos do Século XX*, 1, p. 215-240, 2001.
- _____. *Fernando Lopes – Uma mística do olhar*. Porto : Mimesis, 2002.
- CRUZ, Liberto. *José Cardoso Pires – Análise crítica e selecção de textos*. Lisboa : Arcádia, 1972.
- DUARTE, Fernando. Uma abelha na chuva de Fernando Lopes. *Celulóide*, n.173, p. 1-5, 1972.
- GIL, José. *Portugal hoje – O modo de existir*. 5.ed. Lisboa : Relógio D'Água, 2004.
- HJOERT, Mette; MACKENZIE, Scott (Ed.). *Cinema and nation*. London / New York : Routledge, 2000.
- JÚDICE, Nuno. O lado visível da palavra. *Arte* 7, p. 50-51, primavera 1991.
- LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Porto : Porto, 1965.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – Existência e literatura (1937-1993)*. Lisboa : Presença, 1993.
- _____. *Portugal como destino seguido da mitologia da saudade*. 2.ed. Lisboa : Gradiva, 1999.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Ficção. In: LOPES, Oscar; MARINHO, Maria de Fátima (Ed.). *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*. vol. 7. Lisboa : Alfa, 2002.
- MARQUES, José Vieira. *Cinema da Figueira da Foz*, Lisboa : Associação do Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz, 1996.
- NAREMORE, James (Ed.). *Film adaptation*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2000.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha na chuva*. 26.ed. Lisboa : Livraria Sá da Costa, 2001.
- PACHECO, Nuno. Fernando Lopes – O fantasma lusitano. *Público*, Suplemento Y, p. 17-19, 19 abr. 2002.
- PEDROSA, Inês; PIRES, José Cardoso. *Fotobiografia*. Lisboa : Dom Quixote, 1999.
- PEREIRA, Luiz Miguel. “Uma abelha na chuva”. A banda sonora. *Arte* 7, p. 55-56, primavera 1991.
- PIÇARRA, Maria do Carmo. Fernando Lopes – Exorcismo da ditadura. *Premiere*, p. 36, jul. 2001.
- PINA, Luís de. *História do cinema português*. Mem Martins : Europa-América, 1986.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. 20.ed. Lisboa : Dom Quixote, 1999.
- PORTELA, Artur. *Cardoso Pires por Cardoso Pires*. Lisboa : Dom Quixote, 1991.
- REIS, Carlos. Narrativa contemporânea del Neorealismo a la Revolución de los Clavos. In: APOLINÁRIO, Antonio; GAVILANES, José Luís (Ed.). *História de la Literatura Portuguesa*. Madrid : Cátedra, 2000.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *O Estado e a sociedade em Portugal*. 3.ED. Porto : Afrontamento, 1998.
- TAVARES, Vitor. O segredo da “Abelha”. *Celulóide*, n.131, p. 11-16, 1968.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: AGUIAR, Flávio; GUIMARÃES, Hélio; JOHNSON, Randal; PELLEGRINI, Tânia; XAVIER, Ismail (Ed.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo : SENAC, 2003, p. 61-90.

Referências filmográficas

LOPES, Fernando. *Uma abelha na chuva*, 1972.

LOPES, Fernando. *O Delfim*, 2002.

Notas

- 1 Alguns exemplos são: *As pedras e o tempo* - Évora (1961), *Belarmino* (1964), *Nacionalidade Portuguesa* (1972), *Nós por cá todos bem* (1975), *Altitude 114* (1984), *Se Deus quiser* (1996) e *Cinema* (2001).
- 2 São elas: *Uma abelha na chuva* (1971), *Crónica dos bons malandros* (1984), *Matar saudades* (1987), *O fio do horizonte* (1993), *O Delfim* (2001) e *Lá fora* (2003). Embora faltem ainda estudos sistemáticos e profundos dos filmes de Lopes, a descrição do olhar do realizador feita por Fausto Cruchinho (2002, p. 7) ajuda a introduzir seu cinema que “transporta [...] uma espécie de levantamento antropológico dos habitantes da terra. Nenhum juízo de valor se abate sobre eles, apenas e só o retrato humano carregado de mística que o cinema dá”.
- 3 Veja, por exemplo, James NAREMORE, 2000.
- 4 Veja, por exemplo, HJOERT e MACKENZIE, 2000.
- 5 As obras de José Régio e Júlio Diniz foram adaptadas cinco vezes para o cinema, as de Camilo Castelo Branco quatro vezes e as de Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Ferreira de Castro e José Cardoso Pires três vezes. Enquanto os textos de Júlio Dantas interessaram três vezes os realizadores de cinema, todos os outros autores tiveram somente uma única obra adaptada.
- 6 Agustina Bessa Luís é, com seis adaptações, a autora mais adaptada (contando tanto romances, contos e idéias originais), os textos de Jorge ou Carvalho, por sua vez, foram somente adaptados uma única vez para o cinema.
- 7 Boaventura Sousa Santos (1998, p. 18-19) diferencia entre a hegemonia das duas burguesias tanto a nível econômico como ideológico. Ele argumenta que a burguesia agrária perdeu a hegemonia econômica no início dos anos sessenta, mas manteve a hegemonia ideológica até o final da década. A burguesia industrial, por sua vez, passou a controlar pelo mecanismo do crédito a pequena e média indústria e alguns setores da burguesia agrária nos anos sessenta.
- 8 Lourenço (1993, p. 289) considera Carlos de Oliveira um representante da anticultura do Regime. Além disso, o autor, juntamente com vários outros poetas como José Gomes Ferreira e João José Cochofel, escreveu textos para as *Canções heróicas*, composições de Fernando Lopes-Graça. Estas canções foram cantadas em defesa da paz e da liberdade nas ruas de Lisboa em 1946 (e 1960) e depois proibidas.
- 9 Mesmo que Liberto Cruz (1972, p. 31) tenha indicado cedo a importância de *O Delfim*, dizendo que o romance era “obra maior da literatura portuguesa do nosso século”, Pires sofreu direta e indiretamente da censura e se exilou entre 1959 e 1961 em Paris e no Brasil. Em uma espécie de exílio voluntário o autor ensinou literatura portuguesa e brasileira no King’s College da Universidade de Londres entre 1969 e 1971. O seu primeiro livro *Os caminheiros e outros contos* (1949) e o segundo livro *Histórias de amor* (1952) foram apreendidos pela polícia secreta (PIDE) e proibidos. O autor se pronunciou diversas vezes sobre a censura durante o Estado Novo, por exemplo, em AZEVEDO, 1995, p. 99-112, e em PORTELA, 1991.
- 10 A tradução do alemão é da autora.
- 11 Em termos de produção, o filme foi realizado sem nenhum apoio do Estado. Fernando Lopes descreve a epopéia da produção em detalhe a Vítor Tavares (1968). Informações sobre a produção se encontram também em Duarte (1972). Entretanto, nos anos anteriores o realizador tinha recebido uma bolsa do estado através do Fundo de Cinema Nacional para estudar cinema na Inglaterra na London School of Film Technique.

- 12 A montagem vertical é um conceito de Sergeij Eisenstein (veja XAVIER, 2000 : 70).
- 13 Uma das cenas mais famosas neste sentido é a cena da charrete. Luís Miguel Pereira (1991) oferece uma leitura interessante da complexa utilização do som na banda na trilha sonora de Alexandre Gonçalves.
- 14 Um exemplo são as reflexões sobre a infância de Álvaro que são substituídas no filme através da observação insistente de uma foto dele quando criança.
- 15 Além de ser uma referência intertextual ao romance de Castelo Branco e, em certa medida, às suas adaptações cinematográficas, José Manuel Costa (1999) destaca que este acréscimo resulta de um realce de elementos encontrados no romance de Oliveira e observadas por Saraiva e Lopes (1965): "no filme, a exaltação da teia de sentimentos, a elevação deles e das pessoas no contexto do quadro histórico – de 'classes' – em que também estão radicados, e, por essa via, a acentuação do lado camiliano do romance". Fernando Duarte (1972, p. 2), por sua vez, menciona como referências intertextuais cinematográficas o cinema expressionista de Murnau, principalmente a cena da charrete como homenagem, e o anti-cinema de Straub. Vale ressaltar ainda que a adaptação de Lopes não só resulta do romance *Uma abelha na chuva* de Carlos de Oliveira, mas também da poesia do autor (veja TAVARES, 1968, p. 13-14).
- 16 Fernando Lopes (MARQUES, 1996, p. 40) descreve em pormenor sua recusa da pleonástica do som em relação à imagem visual:
- pode dizer-se que a banda sonora adquire uma vida própria que sem se sobrepor à expressão visual, complementariza-a acabando por aperfeiçoar a sua unidade. De facto, a memória que umas cenas ou situações conservam em relação a outras (...) acabam por estabelecer, ao longo do filme, um eco permanente e crescente. O exemplo mais flagrante é seguramente a tomada das palavras "Oh, Teresa, Teresa", da representação teatral. Obviamente, o eco não pode ser entendido apenas ao nível de conotações de ordem musical ou sonora, em geral. Afinal, a leitura da riqueza expressiva de cada cena só é possível descobrindo-lhe as que com ela estão relacionadas, explicando-a ou completando-a. Não será essa única via de acesso ao conhecimento do naipe de significados que um filme, *construído e montado em mosaico*, contém?
- 17 Cabral sustenta sua argumentação com referência ao texto ensaístico *Memória descritiva* escrito pelo próprio Pires sobre o seu romance:
- Aliás, todo o texto ensaístico é uma dissertação sobre as desfigurações e as desfocagens, que presidem à constituição da diegese do romance *O Delfim*, visto que o enunciado narrativo é atravessado pela convicção de que, na sociedade portuguesa, 'o que importa está ausente mas real' (AJ, p. 172) como resultado da ausência de realização política e social numa sociedade em estado de censura (CABRAL, 1999, p. 36).
- 18 O filme obteve mais de 10.000 espectadores na primeira semana de exibição (veja www.medeiafilmes.pt/noticias/arquivo_2002.htm).
- 19 Como no romance, além da posição crítica do narrador, o breve aparecimento de uma jovem caçadora indica esta nova identidade.